

Présentation du numéro « Serge Gainsbourg et le cinéma. Images, textes et musiques », vol. 8, n° 2 (2021)

Florian Guilloux et Jérôme Rossi

Si les chansons de Gainsbourg sont fermement installées au panthéon de la chanson française, voire même de la culture pop mondiale comme tendent à le prouver les nombreux *samples* et *remix* dont elles sont l'objet (Madonna, Beck, Sonic Youth, Placebo), on ne saurait en dire autant de la filmographie de l'ACI (auteur-compositeur-interprète) dont les quatre longs-métrages, peu goûtés par les professionnels à leur sortie¹, n'ont jamais atteint des statuts de films populaires ou de films cultes : *Je t'aime moi non plus* (1976), *Équateur* (1983), *Charlotte for Ever* (1986), *Stan the Flasher* (1990)². Il reste pourtant certain que la carrière de Gainsbourg est très tôt liée au cinéma, en tant que réalisateur mais aussi en tant qu'acteur³ et compositeur de musique de film. Si le présent volume interroge plus spécifiquement



1 François Truffaut fait partie des rares admirateurs des premiers temps, confiant à propos de *Je t'aime moi non plus* : « J'ai beaucoup aimé la réalisation de Serge Gainsbourg. J'étais sûr, parce que Gainsbourg est une grande personnalité, que le film serait original, mais je ne pensais qu'il serait aussi maîtrisé et touchant. » (Émission *Le monde du cinéma*, RTBF, 1976, cité dans Mikailoff 2017, p. 190).

2 Gainsbourg a également réalisé les courts métrages *Le Physique et le Figuré* (1981) et *Scarface* (1982).

3 Des producteurs italiens le font tourner en l'espace d'un peu plus d'un an et demi dans pas moins de trois péplums, où il joue à chaque fois un rôle de sinistre crapule en jupette et sandales. Citons *La rivolta degli schiavi* (Nunzio Malasomma, 1960), *Sansone* (Gianfranco Parolini, 1961) ou *La furia di Ercole* (G. Parolini, 1962).

ce dernier aspect, on constatera que ces trois facettes restent toujours plus ou moins liées, à commencer par son premier succès public, la chanson éponyme du film *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Dalcroze, 1960), chantée pendant le générique de début. Gainsbourg l'acteur chante parfois ses propres chansons – « Bye-bye Mister Spy » dans *L'Inconnu de Shandigor* (Jean-Louis Roy, 1967), « La Noyée » dans *Romance of a Horsethief* (Abraham Polonski, 1971) – ou compose la musique des films dans lesquels il joue⁴ – *Slogan* (Pierre Grimblat, 1969), *Cannabis* (Pierre Koralnik, 1970), *Je vous aime* (Claude Berri, 1980) –, comme l'exprime cette boutade qu'il relaie : « Certains critiques ont dit "Pour avoir sur l'écran Jane Birkin, il faut se taper le trio Jane, Serge Gainsbourg et sa musique" » (Serge Gainsbourg à Gérard Jourdain, *Pop Music-Superhebd*, 6 mai 1971, cité dans Merlet 2019, p. 248). Inversement, c'est parfois le compositeur qui précède l'acteur. Georges Lautner raconte ainsi pourquoi il a fait jouer le personnage d'un musicien à Gainsbourg dans *Le Pacha* (1968) : « Je me suis dit : "Gainsbourg compose la musique du film". Et justement, si c'était lui qui enregistrait ? Il serait plus que simple compositeur, on le verrait à l'écran... » (Gainsbourg 2015, p. 11). Gainsbourg le réalisateur écrit aussi la musique de ses propres films, tandis que ses musiques de film peuvent devenir des thèmes de chansons dans des logiques de réemploi foisonnantes. Le cas de « Je t'aime moi non plus » est emblématique à cet égard. Conçu comme un morceau instrumental pour le film *Les Cœurs verts* (Édouard Luntz, 1966), le titre, une fois doté de paroles, devient le tube « Je t'aime moi non plus », d'abord enregistré avec Brigitte Bardot, puis avec Jane Birkin. En retour, cette chanson inspire un film, réalisé par Gainsbourg lui-même, dans lequel la chanson est entendue sous sa forme instrumentale.

Du premier *Gainsbourg* de Gilles Verlant (1993) régulièrement réédité aux récents *Gainsbook* (Merlet 2019), *Histoire de Melody Nelson* (Gonin 2021) ou *Tout Gainsbourg* (Dicale 2021), le personnage n'en finit plus d'affoler les plumes de toutes sortes depuis sa mort en 1991. Un colloque international, organisé en Sorbonne du 9 au 11 avril 2019 par Olivier Julien et Olivier Bourderionnet⁵, montre que Gainsbourg s'est constitué en un objet digne des recherches universitaires. Une exploration approfondie de sa musique de film est donc devenue une nécessité, d'autant que la collection « Écoutez le cinéma » a réussi le tour de force de rassembler en un coffret une intégrale des musiques de Gainsbourg pour le cinéma (Gainsbourg 2015). Pour l'occasion, le directeur artistique de la collection, Stéphane Lerouge, a rassemblé des témoignages de trois réalisateurs s'exprimant sur leur relation avec Gainsbourg : Georges Lautner, Pierre Granier-Deferre et Bertrand Blier. Ce coffret met en valeur la permanence de la composition de musiques pour le cinéma durant toute la carrière de l'artiste tandis qu'il fait éclater une vérité trop longtemps cachée : si Gainsbourg signait seul les musiques aux côtés d'un arrangeur chargé de la « direction musicale », il s'agissait en réalité d'une véritable coopération, certains arrangeurs allant jusqu'à

4 Il apparaît aussi dans des films pour lesquels il ne compose pas, comme *Estouffade à la Caraïbe* (Jacques Besnard, 1966) ou *Sérieux comme le plaisir* (Robert Benayoun, 1975) dont les musiques sont respectivement confiées à Michel Magne et Michel Berger.

5 Ce colloque a donné naissance à l'ouvrage *Gainsbourg et caetera*, à paraître chez Bloomsbury.

composer des *cues* entiers. C'est d'ailleurs ce problème de reconnaissance qui a décidé Alain Goraguer à mettre fin à sa collaboration avec Gainsbourg à l'occasion de la musique de *Strip-Tease* (Jacques Poitrenaud, 1963)⁶.

Ce que l'on ne saurait mettre en doute en revanche, c'est l'implication de Gainsbourg dans les chansons de film, une constante par-delà la diversité des arrangeurs qui se sont succédé dans l'œuvre gainsbourienne. Afin d'en saisir l'importance, nous proposons de distinguer trois cas : la composition d'une bande originale sans aucune chanson, la composition d'une unique chanson pour un film, la composition d'une bande originale contenant une ou plusieurs chansons (figure 1). Les deux dernières catégories totalisent trente-et-une bandes originales contre vingt-deux pour la première. Encore faudrait-il rentrer dans les détails des musiques de cette première colonne, car l'on y trouve finalement nombre de « chansons sans paroles » (durée de trois minutes environ, structure en couplet/refrain, ligne mélodique marquée, texture de mélodie accompagnée) comme le « Cha cha cha du loup » (*Les Loups dans la bergerie*, Hervé Bromberger, 1960) ou le « Tapage nocturne » de Bijou (*Tapage nocturne*, Catherine Breillat, 1979). Nous avons précédemment évoqué le cas de « Je t'aime moi non plus » qui apparaît dans *Les Cœurs verts* et revient dans *Je t'aime moi non plus* ; dans ce dernier film, le *cue* instrumental « Ballade de Johnny Jane » sera pourvu par la suite de paroles (s'inspirant du film) par Gainsbourg et deviendra un *single* chanté par Jane Birkin. C'était également le cas, quelques années auparavant, de « Judith » dans *L'Eau à la bouche* (Jaques Doniol-Valcroze, 1960) : avant de sortir « Judith » qu'il chante sur le super 45 tours *Romantique 60*, le titre fut d'abord un *slow* instrumental entendu à trois reprises via un tourne-disque dans le film (ainsi qu'une quatrième fois en mode extradiégétique). Quant à la musique du documentaire *Mode in France* (1985) de William Klein – qui le photographiera bien plus tard sur la pochette de l'album *Love on the Beat* (1984) –, il s'agit de versions instrumentales des chansons « Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve » (« Dorothée » dans le documentaire), « Dépression au-dessus du jardin » (« Accélééré » dans le documentaire) et « Exercice en forme de Z » (« En souvenir de Fred A. » dans le documentaire). Le travail de composition musicale pour le cinéma faiblit dans les années 1980, de même que la présence de la chanson : il n'y en a plus qu'une, composée pour le film *Charlotte for Ever*, également présente sur l'album homonyme que Gainsbourg écrit pour sa fille⁷.

6 Lorsque, le soir de l'avant-première de *Strip-Tease*, Gainsbourg présente « son » travail devant des professionnels sans même faire mention de son nom, Goraguer est vexé. « Je l'ai appelé le lendemain. Il s'est excusé : "Ne m'en veux pas. Tu sais comment je suis..." ». Il n'avait pas agi par malveillance ou calcul, non, il avait simplement peur de se dévaloriser, par manque de confiance en lui. Je lui ai dit : "Je t'adore, Serge, mais on va arrêter de travailler ensemble". Long silence à l'autre bout du fil. Il ne me croyait pas... Je lui ai conseillé un jeune type très doué, à l'aise dans la chanson comme dans la musique de films [sic], un certain Michel Colombier. » ([Jarno 2008](#))

7 L'album recycle deux mélodies précédemment écrites pour le cinéma : « Ouvertures éclair » reprend « Travelling » (*Tenue de soirée*) et « Oh Daddy oh », « Quand le sexe te chope » (*Sex-Shop*).

	Bande originale instrumentale	Seulement une chanson	Musique instrumentale et chanson(s)
1960	<i>Les Loups dans la bergerie</i> (Hervé Bromberger) arr. Alain Goraguer		<i>L'Eau à la bouche</i> (Jacques Doniol-Valcroze) « L'Eau à la bouche » (arr. Goraguer)
1962		<i>Week-end en mer</i> (François Reichenbach) « La Valse d'au-revoir »	
		<i>La Lettre dans un taxi</i> [TF] (Louise de Vilmorin) « La Femme des uns sous le corps des autres » (arr. Goraguer)	
1963	<i>Dix Grammes d'arc-en-ciel</i> [CM] (Robert Ménégoz) arr. Goraguer	<i>L'Inconnue de Hong-Kong</i> , (Jacques Poitrenaud) « Rues de mon Paris »	<i>Strip-Tease</i> (Jacques Poitrenaud) « Strip-Tease » (arr. Goraguer)
1964		<i>Les plus belles escroqueries du monde</i> (divers réal.) « L'Escroc »	<i>Comment trouvez-vous ma sœur ?</i> (Michel Boisrond) « Comment trouvez-vous ma sœur ? » (arr. Michel Colombier)
1966	<i>Les Cœurs verts</i> (Édouard Luntz) arr. Colombier		
	<i>Le Jardinier d'Argenteuil</i> (Jean-Paul Le Chanois) arr. Colombier		
	<i>L'Espion</i> (Raoul Lévy) arr. Colombier		
	<i>Carré de dames pour un as</i> (Jacques Poitrenaud) arr. Colombier		
1967	<i>L'Une et l'Autre</i> (René Allio) arr. Colombier	<i>L'Inconnu de Shandigor</i> (Jean-Louis Roy) « Bye-bye Mister Spy »	<i>Anna</i> [TF] (Pierre Korálnik) « Sous le soleil exactement », « Roller Girl » (arr. Colombier)
	<i>Si j'étais un espion</i> (Bertrand Blier) arr. Colombier		<i>L'Horizon</i> (Jacques Rouffio) « Elisa » (arr. Colombier)
	<i>Toutes folles de lui</i> (Norbert Carbonnaux) arr. Colombier		<i>Vidocq</i> [série] (Claude Loursais et Marcel Bluwal) « La Chanson du forçat » (arr. Colombier)
	<i>Anatomie d'un mouvement</i> [DOC] (François Moreuil)		

	Bande originale instrumentale	Seulement une chanson	Musique instrumentale et chanson(s)
1968			<i>Le Pacha</i> (Georges Lautner) « Requiem pour un con », « Harley Davidson » (arr. Colombier)
			<i>Manon 70</i> (Jean Aurel) « Manon » (arr. Colombier)
			<i>Ce sacré grand-père</i> (Jacques Poitrenaud) « L'Herbe tendre » (arr. Colombier)
1969	<i>Paris n'existe pas</i> (Robert Benayoun) arr. Jean-Claude Vannier	<i>Un petit garçon appelé Charlie Brown</i> (Bill Meléndez) « Charlie Brown » (paroles adaptées de la chanson originale de Rod McKuen)	<i>Mister Freedom</i> (William Klein) « Oh Beautiful America », « Freedom Baby, Freedom Rock », « Mister Freedom March », « No No Yes Yes » (arr. Colombier)
		<i>Une veuve en or</i> (Michel Audiard) « La Fille qui fait tchic-ti-tchic »	<i>Slogan</i> (Pierre Grimblat) « La Chanson de Slogan » (arr. Vannier)
			<i>Les Chemins de Katmandou</i> (André Cayatte) arr. Vannier
1970	<i>La Horse</i> (Pierre Granier-Deferre) arr. Vannier		<i>Cannabis</i> (Pierre Koralnik) « Cannabis » (arr. Vannier)
1971	<i>Le Traître</i> (Milutin Kosovac)	<i>Romance of a Horsethief</i> (Abraham Polonski) « La Noyée »	
1972	<i>Trop jolies pour être honnêtes</i> (Richard Balducci) arr. Vannier		<i>Sex-shop</i> (Claude Berri) « Sex-shop », « Quand le sexe te chope », « La Décadance » (arr. Vannier)
1973			<i>Projection privée</i> (François Leterrier) « L'Amour en privé » (arr. Vannier)
			<i>Vivre ensemble</i> (Anna Karina) « La Noyée », « Hier ou demain » (arr. Vannier)
1976	<i>Je t'aime moi non plus</i> (Serge Gainsbourg) arr. Jean-Pierre Sabar		

	Bande originale instrumentale	Seulement une chanson	Musique instrumentale et chanson(s)
1977		<i>Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine</i> (Coluche) « La Chanson du cavalier blanc » (paroles de Coluche, arr. Sabar)	<i>Madame Claude</i> (Just Jaeckin) « Yesterday, yes a day » (arr. Sabar)
			<i>Aurais dû faire gaffe, le choc est terrible</i> (Jean-Henri Meunier) « Zanzibar » (arr. Sabar)
1978		<i>Les Bronzés</i> (Patrice Leconte) « Sea, Sex and Sun » (arr. Alan Hawkshaw)	<i>Goodbye Emmanuelle</i> (François Leterrier) « Goodbye Emmanuelle » (arr. Sabar)
1979	<i>Melancholy Baby</i> (Clarisse Gabus, 1979) arr. Sabar		
	<i>Tapage nocturne</i> (Catherine Breillat)		
1980			<i>Je vous aime</i> (Claude Berri) « Dieu fumeurs de havanes », « Je pense queue », « La Fautive », « La P'tite Agathe », « Mermoz », « Je Vous salue Marie », « Papa Nono » (arr. Sabar)
1981	<i>Le Physique et le Figuré</i> [CM] (Serge Gainsbourg) arr. Sabar		
1983	<i>Équateur</i> (Serge Gainsbourg)		
1985	<i>Mode en France</i> [DOC] (William Klein)		
1986	<i>Tenue de soirée</i> (Bertrand Blier)		<i>Charlotte for Ever</i> (Serge Gainsbourg) « Charlotte for Ever »
1990	<i>Stan the Flasher</i> (Serge Gainsbourg)		

Figure 1 : Présence des chansons dans les musiques de film de Serge Gainsbourg. Lorsque le film n'est pas un long-métrage, un sigle spécifie de quel type de film il s'agit : CM (court métrage), DOC (documentaire) ou TF (téléfilm). Le titre des chansons est indiqué entre guillemets.

Les textes de ce recueil posent la question de l'unité de l'œuvre musicofilmique de Gainsbourg, tout en se demandant quels types de liens unissent cette œuvre aux albums qui paraissent au même moment. Si l'attachement de Gainsbourg à la forme chanson joue incontestablement un rôle dans cette unité, peut-on également essayer de caractériser une attitude de l'artiste qui serait singulière dans son rapport à la narration cinématographique, lui qui a confié s'être toujours refusé au pléonasm musical ? Dans quelle mesure son expérience de la musique de film a-t-elle pu influencer sa pratique de réalisateur ? Les articles rassemblés permettent d'avancer des réponses à ces questions, du *Pacha* (Georges Lautner, 1968) à *Stan the Flasher* (Serge Gainsbourg, 1990)⁸. Florian Guilloux interroge la façon dont Gainsbourg, dans son propre rôle, marque le premier de ces films de son empreinte tout en se fondant complètement dans le projet lautnerien. L'aura d'un Gainsbourg période Bardot n'empêche pas le réalisateur de s'approprier sa musique qui, co-composée avec Michel Colombier, s'inscrit dans la continuité stylistique des bandes originales des films de Lautner depuis *Les Tontons flingueurs* (1963). L'une des clés de la compréhension de la musique de Gainsbourg semble bien résider dans un positionnement narratif en décalage avec le récit. Jérôme Rossi approfondit cette question de décalage au prisme de la proposition gainsbourienne psychédélique dans le contexte rural de *La Horse* (Pierre Granier-Deferre, 1970) en étudiant les disjonctions entre récit, plastique de l'image et musique. Prolongeant les questions d'identité soulevées par Florian Guilloux, Emmanuelle Bobée observe qu'on trouve dans *Je vous aime* (Claude Berri, 1980) des échos avec la vie d'alors de l'artiste, donnant à l'intrigue une portée biographique inattendue. Film de commande, *Équateur* constitue une proposition singulière dans le paysage cinématographique français. Philippe Gonin montre comment Gainsbourg s'attache à peindre une Afrique oppressante en s'appuyant – ce qui est paradoxal pour un compositeur aussi prodigue en musiques de film – non pas sur la musique, réduite à une présence minimale, mais sur des voix et des bruits dans le cadre d'une bande-son elle-même pensée comme une musique. L'avant-dernière musique de film de Gainsbourg, juste avant celle de *Stan the Flasher*, consiste en une poignée de thèmes – dont certains sont repris d'œuvres antérieures – rapidement assemblés pour *Tenue de soirée* (Bertrand Blier, 1986). Gérard Dastugue met une nouvelle fois en évidence la mise en abyme de la création de Gainsbourg avec le sujet du film – alors qu'il n'en est, là non plus, pas le réalisateur –, l'homosexualité des voyous : deux ans auparavant, Gainsbourg avait sorti son album *Love on the Beat* où il s'affichait en femme sur la pochette. Un an plus tard, sur l'album *You're Under Arrest* (1987), il reprendra à son compte « Mon légionnaire », induisant une lecture homosexuelle de cette chanson créée en 1936 par Marguerite Dubas.

À l'issue de ces cinq études – qui sont, bien sûr, loin d'épuiser leur sujet –, un constat s'impose : ce n'est pas dans un style propre ou une collaboration suivie avec un réalisateur en particulier que réside la cohérence du corpus gainsbourien

8 Pour compléter chronologiquement ce numéro en remontant jusqu'à 1960, on pourra lire une étude consacrée à la musique de *L'Eau à la bouche*, représentative de la collaboration avec Alain Goraguer (Rossi [à paraître]). La collaboration avec Goraguer compte trois longs-métrages : *L'Eau à la bouche*, *Les Loups dans la bergerie* et *Strip-Tease*.

de musique de film. En ce sens, son travail de compositeur pour le cinéma n'a pas l'unité de celui d'un Francis Lai, d'un Georges Delerue... ou d'un John Barry⁹. Chez Gainsbourg, la musique de film est à l'image de son parcours d'ACI si singulier à l'invention protéiforme et à la carrière en perpétuel renouvellement. La *persona* de Gainsbourg domine les films auxquels il participe, soit par ce qu'il est lui-même à l'écran ou inspire le scénario du film, soit parce que l'on entend sa voix (dans le cas des chansons de film), soit enfin par la prégnance mnémonique de ses mélodies (dotées de paroles avant ou après la sortie du film) ; elle tend vers l'« hyperprésence » lorsqu'il s'agit de ses propres films – qu'il a tous mis en musique dans une logique proche du *Gesamtkunstwerk* wagnérien. D'un point de vue cinémusicologique, l'étude de la filmographie musicale de Gainsbourg amène à se poser des questions d'auctorialité – à travers, principalement, les collaborations successives avec Alain Goraguer, Michel Colombier, Jean-Claude Vannier et Jean-Pierre Sabar –, de sémantique musicale – le compositeur privilégie le « contrepoint » avec le récit –, de correspondances plastiques entre musique et images ou de rapports aux bruits et aux voix. À propos d'*Équateur*, film où il y a très peu de musique, Gainsbourg a pu déclarer : « En fait, la musique, c'est le film » (Merlet 2019, p. 381), une conception qui montre bien l'hypersensibilité de l'artiste et livre sans doute l'une des clés de sa poétique audiovisuelle.

BIBLIOGRAPHIE

- Dicale, Bertrand (2021), *Tout Gainsbourg*, Paris, Gründ.
- Gonin, Philippe (2021), *Serge Gainsbourg. Histoire de Melody Nelson*, Rouen, Densité.
- Jarno, Stéphane (2008), « Gainsbourg et les arrangeurs. Lumière sur son armée de l'ombre », dans *Gainsbourg, le dandy de grand chemin*, hors-série *Télérama*, octobre, <https://www.telerama.fr/musique/gainsbourg-et-les-arrangeurs-lumiere-sur-son-armee-de-lombre-6822326.php>.
- Gainsbourg, Serge (2015), *Le cinéma de Serge Gainsbourg*, réédition (1^{re} éd. 2002), 5 CD et livret, Universal Music France/Decca Records 535 997-2.
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Mikaïloff, Pierre (2017), *Gainsbourg confidentiel. Les 1001 vies de l'homme à tête de chou*, Paris, Points.
- Rossi, Jérôme (à paraître), « Gainsbourg and Goraguer. At the Forefront of the *Nouvelle vague* », dans Olivier Julien et Olivier Bourderionnet (dir.), *Gainsbourg et caetera*, Londres/New York, Bloomsbury.
- Verlant, Gilles (2000), *Gainsbourg*, édition augmentée (1^{re} éd. 1992) avec la collaboration de Jean-Dominique Brierre et Stéphane Deschamps, Paris, Albin Michel.

9 La comparaison avec l'œuvre du premier mari de Jane Birkin mettait Gainsbourg particulièrement mal à l'aise : « Un soir, Andrew Birkin, venu passer quelques jours sur le tournage, commet un impair en posant sur le pick-up un disque de John Barry. Gainsbourg se lève en silence et, après avoir lancé un “drôle de regard” au frère de Jane, passe “une partie de la nuit au sommet d'une colline à broyer du noir” (propos d'Andrew Birkin recueillis par Gilles Verlant et cités par Mikaïloff 2017, p. 186).

ARTICLES

- La musique du *Pacha* (1968) et la chanson « Requiem pour un con ».
Gainsbourg au service du projet lautnerien**
1 Florian Guilloux
- Psychedelic scoring* et déracinement du polar. Les décalages musique/image
de Serge Gainsbourg et Jean-Claude Vannier dans *La Horse* (1970)**
21 Jérôme Rossi
- Temps, fiction et réalité. Les chansons originales dans *Je vous aime* (1980)**
44 Emmanuelle Bobée
- La bande-son d'*Équateur* (1983). L'Afrique selon Serge Gainsbourg**
65 Philippe Gonin
- Serge Gainsbourg en *Tenue de soirée* (1986).
Transtextualité et travestissements mélodiques**
89 Gérard Dastugue

CONTRIBUTIONS LIBRES

- L'enseignement de la musique dans les programmes scolaires du Québec
de 1904 à nos jours**
108 Isabelle Héroux, Louis-Édouard Thouin-Poppe, Marie-Soleil Fortier

NOTES DE TERRAIN

- Design sonore et création (Réflexion)**
132 Frank Pecquet

COMPTES RENDUS

- American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*,
d'Elizabeth Clendinning**
143 Laurent Bellemare
- Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décroissement des genres*,
de Danick Trottier**
151 Jimmie LeBlanc
- Dialectique de la pop*,
d'Agnès Gayraud**
158 Alice Boccara-Lefèvre

Enacting Musical Time. The Bodily Experience of New Music,
de Mariusz Kozak

165 Vicky Tremblay

Couverture : Serge Gainsbourg dans *Le Pacha* (1968) © Gaumont. (Les démarches pour obtenir la permission d'utiliser cette image ont été effectuées auprès de la société Gaumont. En cas de questions, contacter la coordination de la revue.)

Graphisme : Federico Lazzaro.

La musique du *Pacha* (1968) et la chanson « Requiem pour un con ». Gainsbourg au service du projet lautnerien

Florian Guilloux

Résumé

Indissociable du « Requiem pour un con », la musique du *Pacha* (Georges Lautner, 1968), composée par Serge Gainsbourg et Michel Colombier, ne s'y limite pas. Le générique d'entrée et l'interprétation de Gainsbourg lui-même dans un face-à-face d'anthologie avec Jean Gabin a marqué les esprits, occultant non seulement les multiples reprises du riff de basse-batterie et les arrangements instrumentaux de la chanson, mais aussi une batucada, un jerk pour sitar ou encore « Harley Davidson ». En étudiant à la fois les qualités intrinsèques des différentes compositions et l'usage qu'en fait Georges Lautner, cet article entend donner la mesure d'une bande-son pleinement inscrite dans son temps et totalement alignée sur la démarche créatrice de tous ses auteurs, réalisateur inclus.

Mots clés : musique de film ; bande-son ; chanson ; arrangement ; Serge Gainsbourg.

Abstract

The music from *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968), composed by Serge Gainsbourg and Michel Colombier, is inextricably linked to the song “Requiem pour un con,” but not limited to it. The opening credits and the performance of Gainsbourg himself in a classic face-off with Jean Gabin was so memorable that it overshadowed the recurring bass and drums riff and the instrumental arrangements of the song, as well as a batucada, a jerk for sitar, and even “Harley Davidson.” By studying both the intrinsic qualities of the different compositions and the use made of them by Georges Lautner, this article aims to show the importance of a soundtrack fully anchored in its time and completely aligned with the artistic process of its creators, including the director.

Keywords: film music; soundtrack; song; arrangement; Serge Gainsbourg.

Avec *Le Pacha*, Georges Lautner laisse de côté la comédie pour aborder sérieusement le genre du polar. « C'est un film dramatique avant toute chose », déclare le réalisateur, dans lequel le commissaire Joss (Jean Gabin), qui souhaite venger la mort de son ami le lieutenant Albert Gouvion (Robert Dalban), se trouve « partagé entre ses devoirs de policier et sa liberté d'action d'homme » (Laik 1967). Aujourd'hui considéré comme un classique du cinéma français, le film se distingue par sa modernité, à laquelle participent notamment les dialogues et la bande originale :

Tous ceux qui ont vu *Le Pacha* en ont retenu cette sentence signée Michel Audiard : « [J] pense que quand] on mettra les cons sur orbite, t'[as] pas fini de tourner », mais se rappellent aussi la fameuse séance d'enregistrement de « Requiem pour un con » située au milieu du film : en veste de velours noir et col mao, Gainsbourg, le visage tendu, auréolé de fumée de cigarette, assène son texte venimeux, soutenu par les frappes implacables du batteur.

Lorsqu'il croise le Pacha à la sortie du studio, Gainsbourg affiche une morgue méprisante pour bien montrer qu'ils ne sont pas du même monde, tandis que le vieux policier jette sur les musiciens un regard transparent de lassitude. (Aknin, Crocq et Vincendet 2007, p. 60)

Ce célèbre duel Gabin/Gainsbourg, en tant que représentation d'un certain conflit générationnel, ne constitue pas une idée nouvelle dans le cinéma lautnerien : pensons aux *Tontons flingueurs* (1963) où les chansons yé-yé sur lesquelles se trémousse la jeunesse s'opposent au blues et au jazz associés aux « vieux » truands (voir Cathé 2020). Par ailleurs, en cristallisant cette improbable rencontre, le « Requiem pour un con » nous ferait presque oublier deux aspects musicaux essentiels : d'une part, la chanson irrigue tout le film, bien au-delà de cette séquence, et d'autre part, la bande originale du film, composée par Serge Gainsbourg et Michel Colombier¹, ne s'y limite pas.

Il faut également souligner, chose étonnante, que Lautner engage Gainsbourg sur recommandation de Gabin. Mieux, ce n'est que dans un second temps qu'il décide de le faire jouer dans la fameuse séquence au studio :

Ils étaient assez copains depuis *Le Jardinier d'Argenteuil* de Le Chanois, tourné deux ans plus tôt. Moi, Serge, je le connaissais à peine : on s'était vaguement croisé dans les fêtes d'Eddie Barclay... J'étais ravi qu'il accepte de collaborer au *Pacha*, en signant la partition avec son compère Michel Colombier. Dans le scénario, il était prévu une séquence où le personnage déboulait dans un studio d'enregistrement, en pleine séance, pour y cuisiner un musicien. Je me suis dit : « Gainsbourg compose la musique du film. Et justement, si c'est lui qui enregistrerait ? Il serait plus que simple compositeur, on le verrait à l'écran... ». Du coup, avec Colombier, il a écrit à toute berzingue la chanson qu'il allait interpréter en situation... et qui deviendrait la chanson du film, « Requiem pour un con », allusion au personnage joué par Robert Dalban, dégomme dès la deuxième bobine. (Georges Lautner cité dans Gainsbourg 2015, p. 11)

1 Non crédité au générique, Michel Colombier apparaît bien comme co-compositeur sur le bulletin de déclaration de la musique du film (Gainsbourg et Colombier 1968a). Il s'agit d'une pratique courante que Colombier, comme Alain Goraguer avant lui, accepte tout au long de sa collaboration avec Gainsbourg.

Dans ses conversations avec José-Louis Bocquet, Georges Lautner revient, le 24 février 2000, sur la manière dont il aborde la musique de ses films : « Tu sais, il n'y a pas de méthode. Tu es de bonne foi, tu te défonces, tu cherches. Il y a des hasards qu'il faut savoir attraper. Un son, c'est un climat. Tout est attention et recherche » (Bocquet 2017, p. 114). Alors que les réalisateurs choisissent généralement Gainsbourg pour ce qu'il représente, la présence de l'artiste est ici purement fortuite. Lautner déclare pourtant que le Gainsbourg filmé au studio Davout n'est pas un personnage ; c'est Gainsbourg lui-même, sous des traits que l'on verra ensuite maintes fois dans les médias (Lautner [1968]2003, commentaire audio, DVD 1, 00:50:05). Sans construire cette image, le film participe-t-il à la fixer dans l'esprit du public ? La période 1964-1971, de *Gainsbourg Percussions* à *Histoire de Mélody Nelson*, est en tout cas la plus féconde de la carrière de Gainsbourg, ce qui rend sa collaboration avec Lautner en 1968 d'autant plus importante. L'artiste prend un virage pop et laisse son image de chanteur intellectuel, de poète maudit, pour celui de *bad boy*. Ses déclarations (« J'ai retourné ma veste le jour où je me suis aperçu qu'elle était doublée de vison »)², sa collaboration avec France Gall – marquée par le succès de « Poupée de cire, poupée de son » qui remporte le Concours Eurovision de la chanson 1965, mais aussi par le scandale de la chanson à double sens « Les Sucettes », l'année suivante –, son idylle passionnée avec Brigitte Bardot, entre autres faits célèbres, ajoutent à sa popularité croissante. « Le milieu des années soixante, c'est l'époque où Gainsbourg, se posant la question de savoir "Qui est *in* qui est *out*", décide d'appartenir à tout prix à la première catégorie. Plus que jamais, les gadgets et symboles de la culture pop envahissent ses chansons » (Verlant 2001) ; coïncidence ou non, nous verrons qu'ils s'immiscent même dans le film de Lautner. Nous laisserons de côté les questions se rattachant au personnage public et à l'acteur pour nous intéresser à Gainsbourg compositeur et, plus qu'à ce statut – partagé avec Colombier et donc discutable –, à sa musique. Cet article propose donc d'étudier, dans un premier temps, comment Gainsbourg appose sa marque tout en s'inscrivant dans l'univers du réalisateur, amateur de décalage, sinon de provocation, et sensible aux musiques de son temps. Nous observerons ensuite comment Lautner s'approprie les compositions du binôme Gainsbourg-Colombier, les découpant et les remontant à des fins dramatiques ou pour imprimer à son film un rythme dynamique. Enfin, nous veillerons à ce que cette attention portée à la démarche du réalisateur n'occulte pas les qualités intrinsèques de ces compositions qui, dans leur structure ou leur instrumentation, sont déjà conçues pour être au service du film.

² Ces propos se retrouvent, formulés de façon légèrement différente, dans une entrevue de Gainsbourg (Le Hung 1965, 06:34) et ont été cités entre autres dans [Sarraute 1971](#).

DU PUR GAINSBOURG... DANS LE STYLE DE LAUTNER

Un ton provocateur

Lautner, qui tourne pour la première – et dernière – fois avec Jean Gabin, veut sortir l'acteur de son emploi habituel, l'éloigner de son image de commissaire Maigret. Il lui fait endosser le rôle d'un commissaire qui, à la veille de la retraite, est prêt à recourir à des méthodes discutables pour venger son ami. La commission de censure n'appréciera ni le passage à tabac du « Coréen » (Pierre Koulak) ni l'exécution de Marcel Lurat dit « Quinquin » (André Pousse), suivie – et non précédée – d'un tir de sommation. En raison de cette violence, le film sera interdit aux moins de 18 ans lors de sa sortie. Lautner dit de Gainsbourg : « Je crois que le côté moderne, un peu provocateur, du *Pacha* le branchait bien. [...] Mes démêlés avec le ministère de l'Intérieur faisaient marrer Gainsbourg » (propos rapportés dans Gainsbourg 2015, p. 11). Réciproquement, il ne fait aucun doute que le réalisateur appréciait le côté caustique de la chanson de Gainsbourg. Conscient des risques, il s'étonne « qu'Alain Poiré, de la Gaumont, qui est plutôt d'éducation bourgeoise, accepte le "Requiem pour un con" pour le générique. Et l'accepte avec enthousiasme, parce que ce n'était pas du tout l'esprit de la maison ! » (Verlant 2000, p. 335). C'était sans compter sur la censure : jugée trop vulgaire, la chanson est interdite sur les ondes radiophoniques et sort sous le titre « Requiem pour un c... » (figure 1).



Figure 1 : Pochette du 45 tours *Le Pacha* (Gainsbourg 1968a), recto.

Serge Gainsbourg avait-il eu connaissance du scénario avant d'écrire sa chanson ? Une chose est sûre : celle-ci entre en parfaite résonance avec les dialogues de Michel Audiard. Au studio, c'est peut-être le commissaire Joss qu'on insulte, mais le con du film, c'est d'abord Albert Gouvion, celui qu'on enterre dès les premiers plans, celui qui n'aurait pas fini de tourner une fois mis sur orbite (00:16:58) et que Joss surnomme affectueusement « l'empereur des cons » à l'extrême fin du film. Toutefois,

au gré des apparitions de la chanson et plus particulièrement de son riff de basse-batterie (voir plus loin la figure 14), bien d'autres personnages endossent le rôle du con, à commencer par les truands Émile « le Génois » et Quinquin, les chefs de deux bandes rivales, ou encore « le Coréen ».

Gainsbourg période Bardot

La bande originale de Gainsbourg et Colombier ne comporte que quatre morceaux : le « Requiem pour un con » – dont « Joss à la Calavados » et « Cadavres en série » sont des arrangements –, la « Batucada meurtrière », « Psychasténie » et un extrait d'« Un Noël 67 ». Ce dernier morceau, plus anecdotique, accompagne la séquence durant laquelle le commissaire Joss et deux de ses collègues se rendent en voiture chez le Coréen. La musique concourt au tableau de Noël avec les vitrines décorées et les illuminations de la ville, mais elle crée surtout, par son côté tendre et scintillant, un de ces décalages chers à Lautner avec les visages assombris et renfrognés des trois hommes qui, serrés comme des sardines dans leur Matra³, sont soucieux de venger leur collègue et ami (00:28:41).

Quand Gainsbourg travaille pour un film, la chanson n'est jamais loin. Avec *Le Pacha*, il n'est nullement question d'utiliser le cinéma comme un laboratoire expérimental ou de recycler certains thèmes⁴. En revanche, le « Requiem » et « Psychasténie » nous renvoient, chacun à sa manière, à une période créatrice bien particulière, celle de Brigitte Bardot, avec laquelle il vit une liaison passionnée. On notera ainsi que la mélodie du « Requiem » emprunte au thème du quatrième mouvement de la *Neuvième Symphonie* « *Du Nouveau Monde* » d'Antonín Dvořák (figure 2), quand « Initials B.B. », qui sort en juin 1968, s'inspire du premier mouvement. La parenté thématique est plus immédiate avec l'orgue de « Cadavres en série » (figure 3) qu'avec la ligne vocale, plus libre. De même, le sitar de « Psychasténie » renvoie à la chanson psychédélique « Contact », mais aussi et surtout à « Harley Davidson », qui figure sur la bande originale du film.



Figure 2 : Thème du finale de la Neuvième Symphonie d'Antonín Dvořák.



Figure 3 : Mélodie du « Requiem pour un con », telle que présentée dans « Cadavres en série ». Le relevé correspond à la musique n° 26 de la feuille de timbres déposée à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) (Gainsbourg 1968b), transcription de l'auteur.

3 Jean Gabin aurait même dit au réalisateur : « Lautner, vous n'allez pas me faire monter dans ce suppositoire ! » (Bocquet 2017, p. 117-118).

4 Ces phénomènes sont respectivement explorés, dans le présent numéro, par Jérôme Rossi et Gérard Dastugue.

Ces deux chansons sortent sur le même 45 tours (Gainsbourg 1967), « Contact » étant gravé en face B (figures 4 et 5). Lautner déclare à propos de « Harley Davidson » : « comme Gainsbourg était très copain avec Bardot, elle nous a autorisés à l'utiliser dans le film et c'était une plus-value assez importante » (Lautner [1968]2003, commentaire audio, DVD 1, 00:21:20). Modeste, le réalisateur signifie là que son statut de vedette, comme celui de Gainsbourg, profite au film, mais Lautner sait aussi mettre la chanson au service du film en lui donnant une fonction – certes classique au cinéma⁵ – de commentaire, voire de prémonition (voir plus loin).

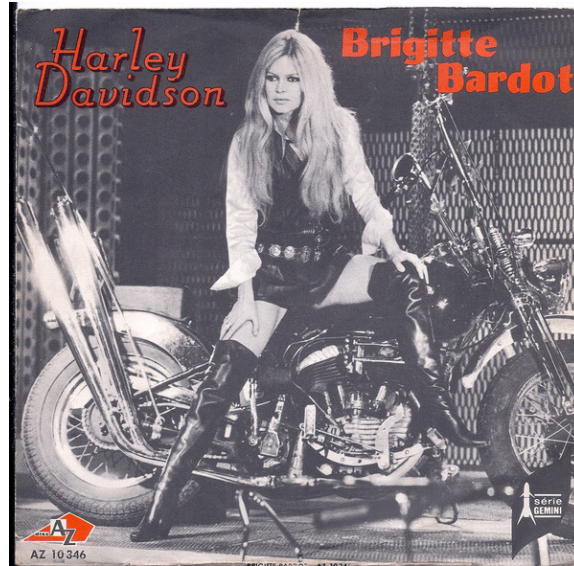


Figure 4 : Pochette du single 45 tours « Harley Davidson » / « Contact » (Gainsbourg 1967), recto.

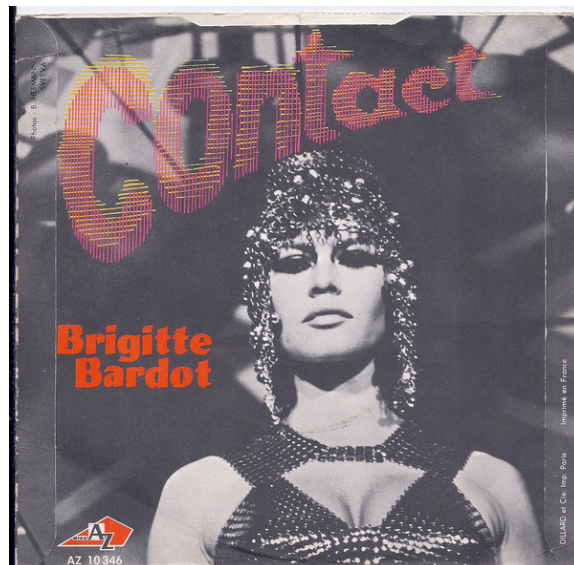


Figure 5 : Pochette du single 45 tours « Harley Davidson » / « Contact » (Gainsbourg 1967), verso.

⁵ On pourra notamment se reporter à Chion 2003, chap. 24, et plus particulièrement à la section « Un destin dans une radio » (p. 376-378).

Une musique lautnerienne

La musique occupe une place centrale chez Lautner. Lorsqu'on l'interroge sur la musique de *Road to Salina* (1970), il répond : « La musique était très importante, elle faisait partie de l'époque. On était bercé par les Beatles, Leonard Cohen... » (Bocquet 2017, p. 107). Ses films dressent, tout au moins dans les années 1960, un véritable panorama musical. Dans *Les Tontons flingueurs*, les yé-yé sont à l'honneur avec des séquences à la fois musicales et dansées. Les titres « So Far From Home » (rhythm 'n' blues) et « Tamouré hully-gully » sont en eux-mêmes évocateurs. *Ne nous fâchons pas* (1966, comp. Bernard Gérard) donne la vedette aux *mods* et à l'esprit du *Swinging London* qui n'a que très peu d'impact en France, preuve de la singularité de Lautner et de l'assurance de ses choix musicaux. Le morceau « Rosbif Attack » n'est ni plus ni moins qu'une parenthèse filmique tournée comme un clip et faisant la part belle aux musiciens. *La Grande Sauterelle* (1967, comp. Bernard Gérard) nous régale d'un jerk⁶ avec « Méchoui ».

Un an plus tard, *Le Pacha* marque un tournant stylistique. Avec « Psychasténie », Lautner capte beatniks et hippies – la boîte de nuit s'appelle d'ailleurs Les Hippies – au son d'un jerk psychédélique⁷. Un peu plus loin, dans la séquence où la bande d'Émile le Génois prépare un vol à main armée, il dissémine quelques images symboliques du *Summer of Love* et de la révolution sexuelle (figures 6-9), jusqu'à l'affiche de Brigitte Bardot, véritable icône de l'époque. Sensuelle en elle-même, la photographie du sex-symbol chevauchant une Harley-Davidson, issue de la même séance que celle utilisée pour la pochette du *single*, est en outre susceptible de convoquer les paroles les plus érotiques de la chanson : « Quand je sens en chemin / Les trépidations de ma machine / Il me monte des désirs / Dans le creux de mes reins ».

Le sitar est restreint à quelques ponctuations dans « Harley Davidson », comme dans la chanson « Contact ». Le fait de le retrouver dans « Psychasténie » permet d'unifier quelque peu la bande-musique. Toutefois, il est probable qu'il ait intéressé Lautner, au-delà de sa fonction coloriste, pour ce qu'il symbolise, pour la dimension pacifique et méditative qu'il revêt alors – pensons à George Harrison, que le public percevait comme le musicien spirituel par excellence après « Love You To » (1966). Le réalisateur profite en effet de « Psychasténie » pour tourner un numéro dansé engagé, comme il l'affirme lui-même : « Ça, c'étaient les danseurs de *Ne nous fâchons pas*. Pourquoi j'avais été chercher ça [des photos de soldats sont projetées] ? Parce que j'étais violemment antimilitariste » (Lautner 2003, commentaire audio, DVD 1, 00:36:23). L'époque l'a vraisemblablement marqué, aussi bien sur un plan politique que musical, et Gainsbourg n'y est pour rien : « *Love and Peace*, c'était un joli rêve... Il est resté l'humour, le sens critique et la musique » (Bocquet 2017, p. 106).

6 D'abord apparenté à un rhythm 'n' blues avant d'être associé à la musique psychédélique, le jerk désigne dans les années 1960 une danse consistant à imprimer à tout le corps des mouvements très rythmés, saccadés.

7 Une critique des *Cahiers du cinéma* signale d'ailleurs « l'assez beau numéro de danse sauvage mis en place par Rita Lenoir et psychédéliquement filmé par Lautner » (Narboni 1968, p. 134).



Figures 6-9 : *L'univers d'Émile et sa bande* (Le Pacha, 01:08:18-01:08:55) © Gaumont.

« BATUCADA MEURTRIÈRE »

Génétique musicale

Dans le commentaire audio du DVD, Georges Lautner indique à propos de la « Batucada meurtrière » : « la base de la musique, c'était une musique sud-américaine. J'avais entendu un disque qui m'avait beaucoup plu et je l'ai fait entendre à Gainsbourg et [...] ça l'a inspiré, ça lui a donné une idée des choses que je voulais » (Lautner 2003, commentaire audio, DVD 1, 00:04:35). Sébastien Merlet livre une version sensiblement différente de l'histoire : « [Georges Lautner] utilise provisoirement une batucada du percussionniste brésilien Luciano Perrone. Face à l'implacable efficacité de cette association image/son, le réalisateur demande à Gainsbourg et Colombier de reproduire le morceau à l'identique. » (Merlet 2019, p. 215).

Sans la référence précise de ce disque, nous ne saurons jamais ce que Gainsbourg et Colombier en ont gardé. En revanche, il nous semble intéressant de souligner la relative proximité de cette « Batucada meurtrière » avec la chanson « Marabout » de l'album *Gainsbourg Percussions* (1964), dernière collaboration avec l'arrangeur Alain Goraguer. Avec cet album qui marque le passage à une certaine maturité musicale, Gainsbourg se pose en pionnier du *crossover* musical, mais l'appropriation stylistique à laquelle il se livre, allant jusqu'au repiquage revendiqué de chansons comme celles parues sur les albums *Drums of Passion* (1959) de Babatunde Olatunji et *The Many*

Voices of Miriam Makeba (1960), manque de profondeur et d'innovation⁸. Gainsbourg semble avoir pris du recul pour la musique du *Pacha*. Le caractère de la « Batucada meurtrière » se veut plus sombre et plus militaire que celui de « Marabout », immédiatement dansant, festif, porté par un tempo plus allant. Le surdo, avec sa peau très détendue, évoque presque les timbales des galères. L'entrée des castagnettes accentue le côté binaire et l'impression sonore d'une marche sérieuse, sinon grave. Malgré la différence stylistique, Gainsbourg s'est-il souvenu de cette polyrythmie pour la musique du *Pacha* ? A-t-il décelé dans l'empilement progressif des couches instrumentales une ressource expressive, une source potentielle de tension musicale qui servirait la séquence du braquage ? Par ailleurs, quel rôle Michel Colombier a-t-il pu jouer dans la conception de cette batucada ? Co-compositeur, n'est-il intervenu ici qu'au niveau de l'instrumentation, de l'orchestration ? En tout cas, Colombier se révèle dans certaines archives télévisuelles beaucoup plus à l'aise que Gainsbourg avec une conga⁹. Au-delà de sa maîtrise de certains idiomes rythmiques, il semble avoir une meilleure connaissance des musiques extra-occidentales et de leurs récentes utilisations dans la pop, évoquant la tumba de Laudir de Oliveira sur « Feelin' Alright » de Joe Cocker et le tabla d'Alla Rakha qui a souvent accompagné Ravi Shankar. Si l'on en croit les propos de Colombier recueillis par Stéphane Lerouge, cela correspond à leurs habitudes de travail : « sur la toile, Serge ébauchait le dessin, traçait les lignes, dressait les perspectives ; puis j'arrivais pour y ajouter les couleurs. Nous nous stimulions l'un et l'autre pour donner naissance à une œuvre commune. C'était de l'amitié et de l'émulation, définitivement. » (Gainsbourg 2007, p. 6).

Lignes de fuite temporelle

L'enterrement d'Albert Gouvion suit immédiatement le générique d'entrée accompagné du « Requiem pour un con ». En voix *off*, le commissaire Joss exprime son amitié avant d'interpeller le spectateur : « Mais si j'veux raconter, faudrait p't-être mieux que j'raconte dans l'ordre. C'est comme ça que ça a commencé ». Le flashback s'ouvre avec la première occurrence de la « Batucada meurtrière », où le spectateur comprend progressivement qu'il assiste au chargement, sous surveillance policière, d'une importante collection de bijoux. Gouvion est chargé de sécuriser le convoi jusqu'à la frontière belge.

Le morceau, reposant sur le principe d'un double crescendo, orchestral et de dynamique pure, installe une tension que Lautner décide d'utiliser en découpant, sur le plan sonore, la séquence du braquage en trois phases : le chargement du transport de fonds (extrait vidéo 1), la préparation du guet-apens et l'approche du convoi sur le lieu du braquage (extrait vidéo 2).

8 À ce sujet, on pourra lire l'article de Danick Trottier dans le collectif qui, découlant du colloque international tenu du 9 au 11 avril 2018 à Sorbonne-Université, devrait paraître en 2022 (Bourderionnet et Julien).

9 Voir l'extrait de *Melody Variétés* publié sur YouTube sous le titre [Michel Colombier & Serge Gainsbourg \(1969\)](#).



Extrait vidéo 1 : Le Pacha, 0:03:41-0:04:41, © Gaumont.



Extrait vidéo 2 : Le Pacha, 0:06:16-0:08:59, © Gaumont.

Cette tension est soutenue par le rythme des images, avec plusieurs mouvements de caméra dramatiques se fixant tour à tour sur un insigne de police, les visages tendus de deux policiers motards, ceux des transporteurs de fonds dans leur fourgon – moteur en marche, prêt à partir –, ceux d’Albert Gouvion puis de son collègue Marc (Jean Gaven). Le montage se veut lui aussi très dynamique, avec des changements de plans souvent calés sur la mesure, conférant à la séquence un côté clip¹⁰, aspect renforcé par l’absence de dialogues et la rareté des bruits. On notera au passage, pendant la séquence musicale, la discrétion du moteur et surtout des essuie-glaces du fourgon, synchrones avec le tempo – coïncidence ? –, alors qu’ils sont parfaitement audibles ensuite, lorsque Gouvion échange avec le directeur de chez Boucheron (Louis Arbessier). On retrouvera lors des deux moments suivants cet effet de fausse détente, où le retour du son diégétique et plus particulièrement des bruits mécaniques, impassibles, suscite une nouvelle angoisse. Le relâchement de la dynamique sonore

10 Dans le commentaire audio du DVD, Georges Lautner hésite d’abord (« il me semble bien qu’on a monté le film sur la musique ») avant d’affirmer : « Tout le hold-up, toute la musique du hold-up, on a monté le film sur la musique, c’était pas possible autrement » (Lautner 2003, commentaire audio, DVD 1, 00:06:12).

n'est qu'illusion ; la cyclicité, la régularité imperturbable des bruits de moteur, qui s'inscrivent dans la musique, maintiennent le suspense.

Lors de la deuxième phase, pendant laquelle les truands préparent le lieu du braquage, certains bruits – en particulier le moteur de la voiture de Quinquin – sont là aussi atténués au profit de la musique, pour mieux reprendre leur place ensuite. L'espace d'un plan, le niveau sonore baisse soudainement sans que la tension ne retombe totalement. La musique se fond dans les bruits de façon similaire, mais le ronronnement du moteur se fait plus menaçant, aidé par l'image. Synchronisé au dernier impact percussif, le nouveau plan installe le spectateur au ras du sol, dans la fumée d'échappement de la Dodge, offrant essentiellement à son regard la dureté et la froideur de son pare-chocs arrière métallique.

La caméra revient ensuite sur Quinquin. La batucada reprend pour une troisième et dernière « ligne de fuite temporelle¹¹ », le crescendo étant soutenu par les éléments du langage filmique, notamment les entrées et mouvements dans le champ, mais aussi le rythme du montage ou les raccords jouant sur différentes échelles de plan (figures 10-13). Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la phrase musicale ne débouche pas sur le tir de bazooka, mais s'arrête brutalement lorsque le convoi est en vue des truands. À nouveau, un bruit de moteur, celui du camion cette fois, prend le relais.



Figures 10-13 : Variations d'échelles de plan au service de la ligne de fuite temporelle
 (Le Pacha, 00:07:41-00:07:55) © Gaumont.

11 « On peut parler de *ligne de fuite temporelle* lorsqu'un certain nombre d'éléments sonores et/ou visuels sont superposés et constitués d'une manière qui laisse anticiper leur croisement, leur rencontre ou leur collision dans un certain délai de temps plus ou moins prévisible. Cette anticipation est ensuite réalisée ou évitée et les croisements peuvent se produire plus tôt ou plus tard qu'on ne les a fait attendre. Bien entendu, il faut qu'un son ou une chaîne sonore durent un temps suffisant pour créer une ligne, une anticipation. Un son en *crescendo* ou en *decrescendo*, une mélodie avec une courbe, un rythme qui s'accélère, une phrase prononcée dont on attend la fin créent des lignes de fuite temporelle. » (Chion 2003, p. 426).

Participant activement à la tension dramatique du braquage, la « Batucada meurtrière » s'insère parfaitement dans la bande-son du film. Composée uniquement pour des percussions, elle permet au réalisateur de créer un subtil continuum musique-bruits qui ajoute à la tension précédemment évoquée. Elle entretient aussi un lien timbrique avec le « Requiem pour un con » (voir la figure 14) qui permet d'éviter tout hiatus et d'unifier la bande-musique. On remarquera par ailleurs que la batucada se veut aussi incisive et réverbérée que la chanson de Gainsbourg¹². À la fin du générique, le [k] de « con », doublé d'une percussion, claqué et résonne. De façon similaire, les trois occurrences de la batucada finissent toujours par une dernière frappe franche, synchronisée avec un changement de plan, rendant la coupe franche (*cut*) d'autant plus percutante.



Figure 14 : Serge Gainsbourg et Michel Colombier, « Requiem pour un con », boucle implacable (Le Pacha).
Transcription de l'auteur.

« REQUIEM POUR UN CON »

Commentaire ironique ou prémonitoire

Dès le générique d'entrée, le « Requiem pour un con » donne le ton. Précédant l'enterrement d'Albert Gouvion, la chanson ne peut qu'être prise au premier degré : le con dont il est question, doublé d'un scélérat, est d'abord un policier corrompu, un ripou. En revanche, Lautner s'en sert maintes fois de façon décalée et retourne la balle à l'envoyeur. « Je détestais les films qui mettaient en avant les voyous, le code de l'honneur, et où ils étaient respectables. [...] Alors chaque fois que j'ai montré des gangsters, c'était avec une certaine dérision » (Lautner 2003, commentaire audio,

12 Gainsbourg concocte le « Requiem pour un con » à partir d'une rythmique de caisse claire que Lautner avait préalablement demandé au batteur Jacky Rault. Ce dernier « insiste sur le rôle primordial de Francis Miannay au studio Barclay : "La prise de son est phénoménale, c'est 30 à 40 % du morceau. L'ingénieur a utilisé une chambre d'écho qui sonne d'enfer" » (Merlet 2019, p. 214). Percussions et traitements de studio permettent à Lautner de jouir d'une bande-son particulièrement audacieuse et inventive, mais le réalisateur s'empare de cette modernité sonore au-delà de la musique : dans la séquence finale, peu avant que Quinquin soit abattu par Joss, il use merveilleusement de la réverbération en la rendant réaliste dans l'espace diégétique de la sucrerie.

DVD 1, 00:46:50). Les dialogues de Michel Audiard œuvrent déjà en ce sens : dès qu'on parle de mettre les cons sur orbite, l'insulte sonne beaucoup plus amicale. Lorsqu'Albert est retrouvé mort, l'accompagnement instrumental fait entendre cette amitié, et la souffrance de Joss. La musique s'arrête sur une coupure nette, juste avant que Joss ne pose la main sur le corps de son ami (00:24:47). Lautner prend bien soin de ne pas offrir de requiem aux trois complices de Quinquin éliminés après le braquage. En revanche, quand l'enquête commence à porter ses fruits et que Joss se rend chez le Coréen (00:30:24), les rôles sont inversés et le « Requiem pour un con » sonne le début de la « Saint-Barthélemy du mitan » (01:06:50). Nul besoin de paroles pour que la chanson joue son rôle de commentaire ironique, dont la saveur est parfois rehaussée par les dialogues de Michel Audiard. Ainsi, dans le commissariat en effervescence, lorsque la musique se fait entendre sur le portrait d'Émile le Génois, bassiste de Gainsbourg, Joss annonce son interrogatoire imminent : « on va aller battre un peu la mesure ». Tout en suggérant une intervention musclée, le commissaire exprime littéralement le désir de reprendre le pouvoir sur Gainsbourg et sa chanson maudite, désir qui se concrétise – dans l'espace diégétique – momentanément. Joss raille Émile : « Qu'est-ce que tu veux, dans ton truc, t'es une star ! ». Et la musique que Gainsbourg réécoute en salle de contrôle de retentir, comme pour dire « pauvre con », soutenant le sarcasme de Joss¹³. Le plaisir est de courte durée, Émile apprenant ensuite au commissaire que son ami Gouvion flirtait avec la sœur du truand Léon Villar (Henri Déus)... Les paroles « Tu n'apprécies pas [...]. J'te l'rejoue quand même, pauvre con », jusqu'alors inouïes – Lautner a pris soin de les supprimer du générique d'entrée et de remonter la chanson (voir la figure 15) –, surgissent alors comme un violent revers, la musique poursuivant même Joss dans le raccord sonore (en *fade-out*) avec la scène suivante, chez Nathalie Villar (Dany Carrel) (extrait vidéo 3).



Extrait vidéo 3 : Le Pacha, 00:48:51-00:52:42, © Gaumont.

13 C'est une lecture possible. La musique surprenant Joss et venant perturber l'interrogatoire, elle peut également être perçue comme une nouvelle provocation à son égard.

Écoute les orgues
Elles jouent pour toi
Il est terrible cet air là
J'espère que tu aimes
C'est assez beau non
C'est le requiem pour un con

Je l'ai composé spécialement pour toi
À ta mémoire de scélérat
C'est un joli thème
Tu ne trouves pas
Semblable à toi même
Pauvre con

Voici les orgues
Qui remettent ça
Faut qu't'apprennes par cœur cet air là
Que tu n'aies pas même
Une hésitation
Sur le requiem pour un con

Quoi tu me regardes
Tu n'apprécies pas
Mais qu'est-ce qu'y a là-dedans
Qui t'plaît pas
Pour moi c'est idem
Que ça t'plaise ou non
J'te l'rejoue quand même
Pauvre con

Écoute les orgues
Elles jouent pour toi
Il est terrible cet air là
J'espère que tu aimes
C'est assez beau non
C'est le requiem pour un con

Je l'ai composé spécialement pour toi
À ta mémoire de scélérat
Sur ta figure blême
Aux murs des prisons
J'inscrirai moi-même : « Pauvre con »

Légende

En gras, paroles du générique d'entrée.

Encadrées, paroles entendues au cours de la séance d'enregistrement en studio (48:55-50:22).

Surignées, paroles entendues quand Gainsbourg est en salle de contrôle et que Joss interroge Émile le Génois (52:18-52:40).

Figure 15 : Paroles du « Requiem pour un con » dans Le Pacha.

Joss ne se décourage pas et tend un piège à Quinquin, avec l'aide de Nathalie qui souhaite venger son frère. Il la rassure sur la validité de son plan (« Oh, tu sais, quand on parle pognon, à partir d'un certain chiffre, tout le monde écoute ») (00:56:15) et la boucle instrumentale du « Requiem » se lance sur le changement de plan, accompagnant Quinquin jusqu'à ce qu'il retrouve Nathalie. Au-delà du commentaire ironique porté par les paroles en creux, Lautner utilise le riff de guitare (00:57:35) et la cellule initiale de bongos (voir figure 14 ci-dessus) pour souligner malicieusement la présence de policiers, quitte à relancer la boucle au départ après l'avoir arrêtée sur le premier temps de la quatrième mesure (00:58:01).

La boucle résonne encore, avec le souci supplémentaire de dynamiser la séquence, lorsque Émile prépare le braquage avec sa bande (01:08:18), lorsqu'on le retrouve déguisé en postier en gare de Chaumont (01:10:59), sur les images de son complice qui l'attend à Troyes (01:12:13), et enfin lorsqu'il est abattu par Quinquin (01:17:35).

Entre-temps, on entend la mélodie du « Requiem » dans une version lente pour orgue (01:14:54) intitulée « Cadavres en série » dans la bande originale (voir figure 3 ci-dessus). Le morceau se marie parfaitement avec le paysage enneigé, embrumé, désolé, quelque part près de la route N 77. D'abord plutôt mystérieuse, cette mélodie aiguë au timbre flûté, proche d'un jeu de tierce, calmement déroulée sur un panoramique circulaire tout aussi fluide, devient grave et inquiétante lorsque s'y ajoute un coup de surdo et que la caméra dévoile des épaves d'engins agricoles, entassées tels des cadavres. Quelques frappes de conga nous renvoient aux sonorités de la « Batucada meurtrière », associées à Quinquin et sa bande qui apparaissent dans le champ. Gainsbourg et Colombier renouvellent ici le pouvoir expressif du « Requiem », tout en unifiant davantage la bande originale au niveau timbrique.

Une fois tous les truands abattus par la police, Quinquin compris, la phrase d'orgue revêt un caractère plus sérieux, solennel, plus conclusif aussi, celui d'une vengeance accomplie. Précédées d'un ralenti, les trois dernières notes, convoquant les paroles « pauvre con », sont particulièrement appuyées. Doubles par le surdo, elles sont relayées par Joss qui s'adresse à Quinquin agonisant : « Tu vois, Marcel, les bastos, c'est plus facile à donner qu'à recevoir. Je suis sûr que t'avais jamais pensé à ça » (extrait vidéo 4). « C'était de la part d'Albert Gouvion », ajoute Joss avant que sa voix *off* précise : « Albert les Galoches, la terreur des Ardennes, le bonheur des dames, mon pote... l'empereur des cons... ». La même phrase d'orgue, suite à ces mots, semble boucler le film, comme un retour au sens initial du requiem, où Joss souhaite à son ami un repos éternel : « Il va enfin pouvoir se reposer de toutes ses singeries, de toutes ces fatigues » (00:02:57).



Extrait vidéo 4 : Le Pacha, 01:20:15-01:20:54, © Gaumont.

Monothématisme

Le « Requiem pour un con » apparaît dans le film sous divers arrangements. Michel Colombier a-t-il cédé au monothématisme, pratique courante dans les années 1960¹⁴, par convention, par facilité, ou encore pour répondre à une demande de Lautner ? Le compositeur propose en tout cas des arrangements subtils de la chanson.

Nous avons déjà évoqué « Cadavres en série », utilisé à la fin du film. « Joss à La Calavados », morceau écrit dans un style piano-bar – comme indiqué sur la musique n° 13 de la feuille de timbres de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) (Gainsbourg et Colombier 1968b) – et servant de fond sonore au restaurant La Calavados, reprend beaucoup plus discrètement la mélodie du « Requiem pour un con » pour mieux convoquer l’ami (00:41:29). « On lui beurrerait aussi ses tartines à Albert ? », s’interroge Joss, observant une femme séduire un de ses voisins de table. Sans forcément y chercher une parenté avec *Les Tontons flingueurs* où le célèbre thème de Michel Magne connaît plusieurs intégrations diégétiques (« So Far From Home », « Gloria Sanctus »), on peut constater que ni le langage ni les stratégies musicales employées dans *Le Pacha* n’opèrent de rupture avec les précédents films de Lautner.

Michel Colombier a signé un autre arrangement majeur qui n’apparaît pas dans le film, mais que l’on peut entendre dans le morceau « Un Noël 67 », extrait de la bande originale rééditée par Stéphane Lerouge (Gainsbourg 2015). La plage musicale se découpe en trois *cues* ; seul le deuxième est utilisé dans le film. Le premier *cue* figure bien sur la feuille de timbres Sacem (Gainsbourg et Colombier 1968b), mais les musiques n° 4 et 12 qui lui correspondent sont biffées d’une croix rouge, alors que les musiques présentes semblent validées par un trait bleu – cas du deuxième *cue*, la musique n° 8 servant l’atmosphère de Noël (00:28:43). Le troisième *cue*, qui nous intéresse ici, manifeste avec évidence la place cruciale que tient Colombier en tant que compositeur, s’il était encore nécessaire de le prouver. En effet, cet arrangement de la mélodie du « Requiem pour un con » n’est pas sans évoquer les jerks électroniques de la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry et Michel Colombier – notamment « Teen Tonic » pour le style, et « Psyché rock » pour les cloches – créée le 3 août 1967 au festival d’Avignon, quelques mois avant le début du tournage du *Pacha* (extrait audio 1).

Extrait audio 1 : Serge Gainsbourg et Michel Colombier, « Un Noël 67 » (Gainsbourg 2015, CD 3),
© Universal Music France.

La mélodie du « Requiem » n’est pas la seule à jouer un rôle de contrepoint signifiant, de commentaire. On retrouve ainsi de brefs extraits de la « Batucada meurtrière » peu avant que Quinquin n’exécute ses premiers complices. Léon Villar,

14 On désigne par monothématisme les variations stylistiques autour d’un seul thème musical. Alain Lacombe et François Porcile (1995) indiquent s’être livrés à une analyse de quatre cents films français de série courante et produits entre 1955 et 1963 et relèvent que « 263 de ces films présentent une trame qui n’est qu’une série d’arrangements autour d’un thème unitaire » (p. 116).

lui, bénéficie d'un commentaire particulier. Attendant dans sa voiture que Quinquin lui remette sa part du butin, il écoute « Harley Davidson » à la radio (00:21:21). Sur les images d'un étang gelé, en forêt, la musique semble d'abord extradiégétique et Lautner joue manifestement de cette beauté glaciale et de la menace sonore que constitue l'introduction de la chanson, avec son trémolo saturé de basse électrique évoquant le vrombissement d'un moteur... Les paroles sont immédiatement prémonitoires : « Et voici que je quitte la terre / J'irai peut-être au Paradis / Mais dans un train d'enfer ». Léon est à peine abattu que Brigitte Bardot poursuit « Et si je meurs demain » puis le volume soudainement haussé à la faveur d'un plan à l'intérieur de la voiture, « C'est que tel était mon destin / Je tiens bien moins à la vie / Qu'à mon terrible engin ». Au volant de sa Dodge, Quinquin pousse la voiture de Léon au fond de l'étang. Une fois submergée, l'autoradio s'éteint ; Quinquin allume alors le sien. La fin de la chanson se veut à la fois commentaire pour Léon, prémonition pour Quinquin : « Que m'importe de mourir / Les cheveux dans le vent ».

CONCLUSION

« Une chanson, ça fait du minutage, il faut que tu la cases, il faut vraiment une séquence qui se prête à ça », affirmera Lautner (Bocquet 2017, p. 114). Dans *Le Pacha*, le réalisateur met en scène le « Requiem pour un con » bien au-delà du célèbre face-à-face Gabin/Gainsbourg en studio. Du générique d'entrée au carton de fin, la chanson irrigue tout le film. En-dehors du générique d'entrée et de la scène précitée, sa boucle rythmique incisive ou sa mélodie, toutes deux porteuses des paroles en creux, offrent toujours aux séquences qu'elles accompagnent un commentaire ironique ou prémonitoire. Dans la version lente pour orgue, les trois dernières notes ont même quelque chose du court motif de banjo et piano accompagnant les « bourre-pifs » (coups de poing sur le nez) des *Tontons flingueurs*, avec un esprit certes plus acerbe que cartoonesque. Sans être aussi monothématique que la partition de Michel Magne, celle de Serge Gainsbourg et Michel Colombier, éminemment personnelle, s'inscrit tout de même dans la lignée des bandes originales des films de Lautner des années 1960¹⁵. Au-delà d'une première lecture évidente, le contrepoint musical offre parfois un sens plus complexe, témoignant plus largement de conflits générationnels ou sociétaux. Au risque d'extrapoler, on peut ainsi se demander pour qui sonne le « Requiem » dans la scène où la bande d'Émile, entourée de représentations hippies, se prépare pour le braquage. La bande originale joue-t-elle la fin des malfrats ou celle d'utopistes croyant à des « *make love (not war)* » dans un monde de mercenaires violents ? À moins que ceux-ci ne se confondent et qu'il n'y ait aucune contradiction dans ce décor audiovisuel qui fait étrangement écho à « Bonnie and Clyde »¹⁶ – dont l'arrangement, signé Michel Colombier, est fondé sur un autre riff obsédant –, jusqu'à la pochette du

15 Rappelons au passage que Michel Colombier est alors l'un des arrangeurs réguliers de Michel Magne.

16 Très présent dans l'album *Initials B.B.* (1968), cet apparent paradoxe, où pulsions de vie – l'érotisme précédemment évoqué – et de mort se côtoient, se retrouve également dans les paroles de la chanson « Harley Davidson ».

single (Gainsbourg 1968b) où le couple Bardot-Gainsbourg, incarnant le gang Barrow, est entouré d'arabesques art nouveau façon « *Flower Power* » (figure 16).



Figure 16 : Pochette de l'album 33 tours *Bonnie and Clyde* (Gainsbourg 1968b), recto.

Lautner utilise également les compositions de Gainsbourg et Colombier à des fins poétiques. Le continuum musique/bruits examiné plus haut, qui trouve un prolongement dans l'introduction de « Harley Davidson », révèle tout le talent d'un réalisateur qui a su recevoir la musique de Gainsbourg – comme il a su profiter des illuminations de Noël et de décors naturels magnifiés par la météo – tout en gardant la maîtrise de son film. *Le Pacha* porte indéniablement la marque de Gainsbourg, mais sa double présence d'acteur-interprète et de compositeur ne dépossède pas Lautner de sa bande-son. Le réalisateur s'approprie totalement le travail de Gainsbourg et Colombier, ce qui ne l'empêche pas de conserver parfois, comme dans certains de ses précédents films, l'aspect parenthétique du clip ou du numéro musical (« Psychasténie »). Sensible aux musiques de son temps, Lautner a saisi l'occasion gainsbourienne sur *Le Pacha* comme il a su engager les Swingle Singers sur *Galia* (1966), Graeme Allwright sur *Ne nous fâchons pas*, ou encore Christophe et le groupe Clinic sur *Road to Salina*. *Le Pacha* apparaît ainsi comme le fruit d'un travail d'équipe où réalisateur et compositeurs œuvrent ensemble au service d'un film sans sacrifier leur personnalité ni remettre en cause leur intégrité artistique. L'usage audacieux des percussions en constitue un excellent exemple. Tout comme Gainsbourg depuis l'album *Gainsbourg Percussions*, Lautner est manifestement réceptif aux possibilités expressives de cette famille instrumentale et c'est avant leur collaboration qu'il sollicite le batteur Jacky Rault pour la rythmique de caisse claire à l'origine de la boucle du « Requiem pour un con » : « je voudrais un leitmotiv qui revienne à chaque coup de *pan-pan* » (Merlet 2019, p. 214). Si la formule prête à sourire, elle semble aussi porter en germe l'idée de continuum musique-bruits, idée d'autant plus intéressante que les percussions pivotent encore entre sons et bruits dans les perceptions

de l'époque. En soumettant à Gainsbourg l'enregistrement de Jacky Rault – puis la batucada de Luciano Perrone –, Lautner lui commande donc explicitement une musique percussive. Tous deux s'éloignent ainsi des canons traditionnels de la chanson fondée sur une mélodie au profit des percussions, instruments dont le rôle audiovisuel capital renforce la modernité d'une bande-son déjà pleinement inscrite dans son temps.

BIBLIOGRAPHIE

- Aknin, Alain-Guy, Philippe Crocq, et Serge Vincendet (2007), *Le cinéma de Gainsbourg, affirmatif !*, Monaco, Éditions du Rocher.
- Bocquet, José-Louis (2017), *Conversations avec Georges Lautner*, Paris, La Table ronde.
- Bourderionnet, Olivier, et Olivier Julien (dir.) [à paraître], *Serge Gainsbourg. An International Perspective*, London, Bloomsbury.
- Cathé, Philippe (2020), « De l'entrepreneur montalbanais au créatif parisien. Le monothématisme et l'athématisme comiques de la musique des *Tontons flingueurs* au service d'une sociologie du goût musical », *Temps noir*, n° 22 : *Les Tontons flingueurs*, p. 126-139.
- Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Gainsbourg, Serge et Michel Colombier (1968a), *Bulletin de déclaration de la musique du film « Le Pacha »*, Paris, Fonds Sacem, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/77131>, consulté le 31 octobre 2021.
- Gainsbourg, Serge et Michel Colombier (1968b), *Feuille de timbres « Le Pacha »*, Paris, Fonds Sacem, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/77151>, consulté le 31 octobre 2021.
- Lacombe, Alain, et François Porcile (1995), *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas.
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Narboni, Jean (1968), « Le Pacha », *Cahiers du cinéma*, n° 200-201, p. 134.
- Sarraute, Claude (1971), « J'aime la chanson... moi non plus », *Le Monde*, 1^{er} juillet, https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/07/01/j-aime-la-chanson-moi-non-plus_2453760_1819218.html.
- Verlant, Gilles (2000), *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel.
- Verlant, Gilles (2001), « De Docteur Jekyll à Melody Nelson. Gainsbourg visionnaire pop, 1965-1971 », <http://www.meletout.net/gillesverlant2/a13.html>, consulté le 31 octobre 2021.

MÉDIAGRAPHIE

- Gainsbourg, Serge (1967), *Harley Davidson / Contact*, Brigitte Bardot, Michel Colombier, disque 45 tours, Disc'Az 10346.
- Gainsbourg, Serge (1968a), *Le Pacha*, Serge Gainsbourg, Michel Colombier, disque 45 tours, Philips 370 617 F.
- Gainsbourg, Serge (1968b), *Bonnie and Clyde*, Brigitte Bardot, Michel Colombier et son orchestre, disque 33 tours, Fontana 885.529 MY.
- Gainsbourg, Serge (2007), *Manon 70*, CD et livret, Universal Music France/Emarcy 530 394-6.
- Gainsbourg, Serge (2015), *Le cinéma de Serge Gainsbourg*, 5 CD et livret, Universal Music France/Decca Records 535 997-2.

Laik, Philippe (1967), *Tournage du film « Le Pacha »*, Office national de la radiodiffusion télévision française, <https://www.ina.fr/video/I00010204>, consulté le 31 octobre 2021.

Lautner, Georges ([1968]2003) *Le Pacha*, 2 DVD, Gaumont vidéo 787098.

Le Hung, Éric (1965), « Interview de Serge Gainsbourg par Denise Glaser », *Discorama* / Office national de radiodiffusion télévision française, 3 janvier 1965, <https://www.ina.fr/video/i05063703>, consulté le 31 octobre 2021.

Michel Colombier & Serge Gainsbourg (1969), extrait de *Melody Varétés*, mis en ligne par Curtis Hayden le 13 décembre 2013, <https://youtu.be/cDcEUi6br-8>, consulté le 31 octobre 2021.

Psychedelic scoring et déracinement du polar. Les décalages musique/image de Serge Gainsbourg et Jean-Claude Vannier dans *La Horse* (1970)

Jérôme Rossi

Résumé

La Horse (Pierre Granier-Deferre, 1970) est le quatrième long-métrage mis en musique par le tandem formé par Serge Gainsbourg et Jean-Claude Vannier. Ce film est l'occasion de mettre en œuvre leur conception « contrapuntique » de la musique de film : sonorités psychédéliques alors que nous sommes dans la campagne française, rythmique extravertie quand le personnage principal est bourru et impénétrable, caractère musical vif et entraînant alors que l'angoisse, le danger et le crime sont omniprésents. Le réalisateur, d'abord surpris, s'est finalement résolu à incorporer cette musique à son film et s'en est même montré satisfait. En nous appuyant sur deux outils – le continuum musique/image de décalage dramatique et le continuum musique/image de décalage cinétique –, nous montrons en quoi la proposition de Gainsbourg et Vannier sert remarquablement son propos, en proposant une signification globale qui rejoint précisément le but du réalisateur : « déraciner le polar ».

Mots clés : Serge Gainsbourg ; Jean-Claude Vannier ; analyse filmique ; musique de film ; musique psychédélique.

Abstract

La Horse (Pierre Granier-Deferre, 1970) is the fourth feature film with music by the duo of Serge Gainsbourg and Jean-Claude Vannier. This film was an opportunity to test their “contrapuntal” conception of film music: psychedelic sounds when we are in the French countryside, extroverted rhythms when the main character is gruff and impenetrable, a lively and driving musical character when anguish, danger, and crime are omnipresent. The director was initially surprised, but ended up deciding to incorporate this music into his film and was even pleased with it. Using two tools – the continuum of dramatic music/image shift and the continuum of kinetic music/image shift – we show how this music ultimately serves its purpose remarkably well, offering an overall meaning that is precisely in line with the director's aim to “uproot the detective story.”

Keywords: Serge Gainsbourg; Jean-Claude Vannier; film analysis; film music; psychedelic music.

Serge Gainsbourg compose la musique de *La Horse* (réal. Pierre Granier-Deferre) en 1969 avec l'aide de son complice de l'époque, le compositeur et arrangeur Jean-Claude Vannier, tandis que l'album *Histoire de Melody Nelson* est en gestation. Les deux hommes ont signé l'année précédente pas moins de trois musiques de film – *Paris n'existe pas* (Robert Benayoun), *Slogan* (Pierre Grimblat) et *Les Chemins de Katmandou* (André Cayatte) – et travailleront encore ensemble sur cinq films dont *Cannabis* (Pierre Koralnik) et *Sex-shop* (Claude Berri). C'est sur le conseil de Jean Gabin que Pierre Granier-Deferre, après avoir travaillé avec Antoine Duhamel pour *Le Grand Dadais* (1967), se tourne vers Gainsbourg – ce dernier et Gabin se sont retrouvés face à face à l'écran dans *Le Pacha* de Georges Lautner en 1968.

La « horse » désigne en argot l'héroïne¹. Le film est inspiré de l'affaire Dominici, du nom de ce patriarche accusé et condamné pour le meurtre sur ses terres de trois touristes anglais sans que sa culpabilité n'ait jamais pu être clairement établie. Dans le film, un vieux paysan, Auguste Maroilleur (Jean Gabin), découvre un paquet de « horse » dans sa cabane de chasse ; ce paquet était en fait destiné à son petit-fils, Henri (Marc Porel), qui s'était récemment lancé dans le trafic de stupéfiants. Après l'avoir cordialement rossé, Auguste installe le jeune homme dans une cave. Ayant dissout toute la drogue dans l'eau, il ne peut la restituer, et c'est désormais tout le milieu de la drogue qui s'invite à la ferme de Maroilleur et de sa famille pour tenter de récupérer la marchandise (les truands ignorent qu'elle a disparu). La survie du clan Maroilleur s'organise et tous restent soudés face aux intimidations et crimes de plus en plus brutaux : incendie de la grange, assassinat d'une vingtaine de vaches, mort du chien, viol de la sœur d'Henri. La famille finira par se débarrasser des trafiquants tout en déjouant l'enquête de la police par leur mutisme obstiné.

La Horse est l'occasion pour le binôme Gainsbourg/Vannier de poursuivre leur exploration des sonorités psychédéliques – présentes, comme nous le montrerons en première partie, dès les débuts de leurs collaborations –, tout en mettant en œuvre une conception « contrapuntique » de la musique de film selon les souhaits de Gainsbourg (voir *infra*) : le psychédélisme musical détonne ainsi avec les images de la campagne française, le caractère bourru et impénétrable du personnage principal, l'omniprésence de l'angoisse, du danger et du crime. Le réalisateur, d'abord surpris (Lerouge 2015, p. 15), s'est finalement résolu à incorporer cette musique à son film et s'en est montré satisfait. En nous appuyant sur deux outils méthodologiques – le continuum musique/image de décalage dramatique et le continuum musique/image de décalage cinétique – présentés dans notre seconde partie, nous montrerons en quoi cette musique sert finalement remarquablement son propos, en proposant une signification globale qui rejoint précisément le but du réalisateur : « déraciner le polar ».

1 Le renvoi au cheval vient de ce que l'héroïne provoque, chez cet animal, une réponse analogue à celle induite par la morsure d'un carnivore, agitant son système nerveux et déclenchant une réponse de survie : l'équidé se met alors à courir à toute vitesse pour échapper au danger.

PSYCHEDELIC SCORING : DE *PARIS N'EXISTE PAS* À *SEX-SHOP*

Après être passé sous la férule de Michel Magne pendant deux ans (1964-1965), Jean-Claude Vannier devient, dans la seconde moitié des années soixante, un arrangeur très demandé pour la chanson française. Au moment où il rencontre Serge Gainsbourg, à la fin de 1968, il vient d'arranger « Tous les bateaux, tous les oiseaux » de Michel Polnareff et l'album *La Maritza* de Sylvie Vartan. De son côté, Gainsbourg, qui sort de deux collaborations très riches avec Alain Goraguer (mélange de chanson rive gauche et de jazz raffiné², de *L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze aux *Loups dans la bergerie* d'Hervé Bromberger ; voir Rossi [à paraître]) et Michel Colombier, va, dans le sillage des travaux avec ce dernier, définitivement importer le rock psychédélique dans la musique française de film³. David Rasset résume les éléments principaux de ce style musical : « l'usage de LSD par les artistes, la densité croissante des timbres de guitares électriques, et enfin le mélange, notamment par les musiciens californiens, du folk, du rock, du blues, du jazz et des éléments exogènes issus de la musique orientale ou de l'avant-garde » (Rasset 2015, p. 14). À cette mixture se rajoutent les longs solos tortueux d'instruments qui accompagnent les séances de consommation de drogue et les procédés de manipulation du son qui tendent à exagérer le réel⁴. Point commun entre *Paris n'existe pas*, *Slogan*, *Les Chemins de Katmandou*, *Cannabis* et *Sex-shop*, les séquences de fêtes chez des particuliers ou dans des bars⁵ sont des occasions diégétiques, généralement acousmatiques, de déchaînements musicaux psychédéliques, avec solos extatiques de guitare électrique, de clavier ou d'orgue Hammond (voire de bombarde sur *Slogan*) sur une rythmique lourde, « sale⁶ ».

Paris n'existe pas, dont la séance d'enregistrement a lieu le 26 décembre 1968 au studio Davout, est la première collaboration de Vannier avec Gainsbourg. Même si le genre du film, mélange de science-fiction et de cinéma expérimental, le situe à la marge du corpus formé par les autres films mis en musique par le tandem⁷, on y trouve déjà les timbres prédominants du clavecin⁸ et des cordes dans le médium grave.

2 On trouve des allusions à ce type de *scoring* dans *Les Chemins de Katmandou* lors des séquences en voiture de la bourgeoise anglaise (par exemple à 30:51 ou 34:55).

3 Le virage psychédélique de Gainsbourg avait déjà été amorcé avec Michel Colombier dans *Anna* (1967). Sur l'apport de Gainsbourg au mouvement psychédélique, voir Guichard Delannaz 2016.

4 Selon David Rasset : « Cette exagération du réel est un élément essentiel dans la fondation du psychédélisme, justifiant d'avoir recours aux avant-gardes artistiques, aux nouvelles sonorités et à la déformation du familier dans le rock psychédélique. » (Rasset 2015, p. 15)

5 Voir les séquences à 03:52 et 39:13 dans *Paris n'existe pas* ; 51:30 dans *Slogan* ; 08:37 et 01:32:17 dans *Les Chemins de Katmandou* ; 45:59 dans *Cannabis* ; 59:52 dans *Sex-shop*.

6 Selon le batteur André Ceccarelli : « Vannier nous disait : "Surtout, ne jouez pas bien". Il voulait que ce soit un peu sale. Les cordes étaient magnifiques, mais il voulait que les rythmiques soient plus "anglaises". » (Merlet 2019, p. 251)

7 *Paris n'existe pas* fut sélectionné à la Semaine de la critique au Festival de Cannes 1969. Le réalisateur, Robert Benayoun, a collaboré pendant plusieurs années à diverses publications associées au mouvement surréaliste (*Medium*, *Le Surréalisme*, *L'Archibras*, etc.) avant de créer, en 1951, la revue *L'Âge du cinéma*, consacrée entre autres au cinéma expérimental ou avant-gardiste.

8 Sur l'emploi du clavecin pour la bande originale du film, Jean-Claude Vannier évoque le pur instinct moderniste : « Pourquoi un clavecin ? Je sais pas. Parce que je voulais faire un truc moderne et je me suis

Le marimba reste en revanche particulier à ce film⁹. Suite à la consommation d'un joint, un peintre (Simon, joué par Richard Leduc) en manque d'inspiration a des hallucinations qui lui permettent de voir des fragments du passé et de l'avenir. Deux thèmes principaux y apparaissent de manière récurrente : un premier, qui ouvre et ferme le film, s'y trouve décliné sous forme de brèves virgules tout au long du film, exprimant l'inquiétude que provoquent ses hallucinations au personnage principal (d'abord dans son esprit puis dans celui de son entourage) ; le second, qui apparaît pour la première fois au milieu du film (42:25) est une délicate valse romantique¹⁰ dont la mélodie principale, jouée au hautbois ou au clavecin, illustre le voyage du personnage dans le passé. Si la partition reste, dans l'ensemble, relativement conventionnelle – disons « attendue » : un fort chromatisme connote l'étrangeté, une valse le passé (non exempte d'un certain érotisme, puisque c'est une jolie jeune femme qui habitait l'appartement trente ans auparavant) –, trois scènes d'hallucinations détonnent particulièrement d'un point de vue musical : une musique concrète à base de bruits d'eau et de couverts sert d'accompagnement à des aliments se déplaçant tout seuls (technique du *stop-motion*) dans un réfrigérateur (30:14) ; des stridences de violons – proches de ceux de Bernard Herrmann dans la fameuse scène de la douche de *Psycho* – sur lesquelles se greffent des sonorités électroniques disjointes puis une musique foraine de fanfare soutiennent la venue d'un personnage emperruqué venu s'encanailler (01:24:12) chez la demoiselle du passé ; enfin, sur une séquence stroboscopique enchaînant un millier de photogrammes pendant cinquante secondes (01:26:02), un clavecin exploite différents modes de jeux et de courts motifs atonaux mêlés entre eux par un énorme effet de réverbération¹¹. Cet esprit expérimental, tout à fait dans le style psychédélique, préfigure les bandes originales à venir.

À partir de *Slogan*, Gainsbourg et Vannier délaissent une approche écrite (que l'on peut encore assez nettement percevoir dans *Paris n'existe pas*, par exemple dans les variations de la valse), pour privilégier – à l'exception d'arrangements de cordes et de cuivres – une conception plus chansonnière (structure des morceaux en couplets/refrain) couplée avec un travail des musiciens en studio. *Slogan* narre la passion entre

dit pourquoi pas un clavecin ? C'est tellement vieux ! Ça date du xviii^e, on ne l'emploie pas dans la musique d'aujourd'hui. Je me suis dit ça va surprendre ! » Entretien avec Jean-Claude Vannier dans [Viva cinema \[2013\]](#). En réalité, le clavecin a refait irruption dans la musique écrite de la première moitié du xx^e siècle sous l'influence de Wanda Landowska (Francis Poulenc, Manuel de Falla), puis dans la musique pop avec les Beach Boys (« When I Grow Up to Be a Man », 1965), Simon et Garfunkel (« Leaves That Are Green », 1966) ou les Beatles (« Piggies », 1968). On trouve également le clavecin dans les musiques de films de science-fiction de l'époque, comme dans la valse des *Yeux sans visage* (Georges Franju, 1960).

9 Ce type de sonorités tintinnabulantes sont souvent conviées dans des films de science-fiction : voir par exemple *Les Mains d'Orlac* (Edmond T. Gréville, 1960), *Le Retour du docteur Mabuse* (Harald Reinl, 1961) ou *La Poupée* (Jacques Baratier, 1962).

10 À la fin du film, au peintre qui interroge son ami Laurent (Serge Gainsbourg) : « Pour vous, c'est la fin d'une maladie ? », ce dernier réplique, malicieusement, « Disons d'une valse » (01:27:34).

11 Jean-Claude Vannier décrit cette musique comme un « accident de fanfare » : « J'aime beaucoup ces trucs-là parce que ce sont comme des accidents ; imaginez qu'on est sur une place, et puis y'a des fanfares qu'arrivent par toutes les rues, chantent chacune leurs petites chansons avec leurs petites trompettes tout ça, et puis ils arrivent au milieu de la place et puis ils chantent tous leurs chansons en même temps. Voyez ? C'est ça que j'aime, moi, des accidents de fanfare. » Entretien avec Jean-Claude Vannier dans [Viva cinema \[2013\]](#).

un publicitaire reconnu, Serge Faberger (Serge Gainsbourg), et une femme de vingt ans sa cadette, Evelyne (Jane Birkin) ; le film est connu pour avoir « lancé » médiatiquement le couple formé par Birkin et Gainsbourg qui se sont rencontrés à l'occasion du tournage. Deux thèmes principaux illustrent les deux facettes de leur passion : « La Chanson de *Slogan* », entendue et déconstruite dans sa version instrumentale tout au long du film (le générique de fin la fera finalement entendre dans sa version chantée), en représente la face douloureuse et dépressive avec le cri de bombarde en incipit¹², tandis que le titre « Evelyne » illustre la face solaire de cette passion (à l'exception de sa dernière occurrence dans une version en augmentation rythmique à 59:27). Plusieurs éléments situent cette bande originale dans la lignée gainsbourienne : de longues plages jouées uniquement à la batterie (accompagnement de « Requiem pour un con »), le timbre reconnaissable du clavecin (*Paris n'existe pas*), le lyrisme des violons, les moments de fanfare (séquence stroboscopique dans *Paris n'existe pas*) et le mélange de chanté et de *talk-over* sur « La chanson de *Slogan*¹³ ». Un nouvel instrument fait son apparition : le sitar¹⁴, utilisé de manière totalement incongrue – nous y reviendrons – sur une séquence vénitienne¹⁵.

La musique des *Chemins de Katmandou* est enregistrée en même temps que celle de *Slogan*, en juin 1969, et en partage nombre d'éléments au premier rang desquels le sitar, cette fois convié fort à propos, la musique népalaise étant profondément liée à la musique indienne (on y trouve les mêmes ragas et les mêmes instruments, dont sitar et tablâs). *Les Chemins de Katmandou* est un *road-movie* racontant l'épopée d'Olivier (Renaud Verlet), jeune homme qui part en Himalaya pour y retrouver son père, un homme censé avoir réussi dans sa vie en proposant à des touristes des chasses au tigre en Himalaya. Olivier va rencontrer des hippies en chemin, parmi lesquels Jane (Jane Birkin) dont il va tomber amoureux et qu'il va tenter d'éloigner de la drogue. Reprenant les thèmes de mai 1968 – l'amour libre, la drogue comme libération des consciences, la perte des illusions –, le film est en fin de compte assez conservateur (les drogués meurent et le fils trouve sa voie dans les missions humanitaires), un aspect que l'on peut retrouver dans l'inspiration musicale néo-baroque, entre Pergolèse et Georges Delerue, du « Thème 5 » (Gainsbourg [1969]2017 ; 47:58, 01:33:37)¹⁶. Ailleurs, la musique de Gainsbourg et Vannier épouse son sujet : guitare folk pour accompagner les chansons hippies (« To Day », « Yellow is the Day », « When I Woke Up This Morning » qui sert de générique de fin), réhaussée de guimbarde et de sitar pour une longue séance de shoot (53:40), musiques que nous qualifierions de « rituelles » (bols tibétains, flûte bansuri, tambours, trompe, cymbales tibétaines :

12 Vanier précise : « Il s'agit d'une bombarde bretonne. C'est moi qui souffle : personne n'en jouait, c'est trop fatigant. C'était un instrument difficile à dénicher à Paris. Pour trouver des anches, c'était coton... Je m'en suis aussi servi dans *L'Enfant assassin des mouches*. » (cité dans Merlet 2019, p. 249)

13 Gainsbourg a mis au point ce procédé de chant dans « Initials B.B. » (1968).

14 C'est le guitariste Jean-Claude Oliver qui s'est chargé de la partie de sitar que Vannier présente ainsi : « Oliver est arrivé avec un sitar qui n'avait plus qu'une seule corde en état. En écoutant attentivement la bande, vous vous rendrez compte qu'il répète toujours la même note ! » (cité dans Merlet 2019, p. 250).

15 Fin du *cue* intitulé « Paris-Bombay » dans Gainsbourg 2015.

16 On trouve un très court extrait de ce *cue* au début du titre « Jane et Olivier » dans Gainsbourg 2015.

49:16, 01:03:09, 01:06:43, 01:11:43) et musiques à base de tablâs et sitar servant à ancrer géographiquement les scènes¹⁷ (14:39, 18:47, 44:53, 47:32). Deux moments musicofilmiques sont particulièrement notables. Le générique, résumé en accéléré des luttes de mai 1968 (diversement coloré par des filtres rouge, vert, rose et bleu), débute sur un battement obsédant de timbale à pédale ; après quatre accords de cuivres et la mise en place de la rythmique, c'est au clavinet¹⁸ – instrument que l'on va retrouver à de nombreuses reprises dans les collaborations ultérieures de Gainsbourg et Vannier – qu'est joué un thème de profil mélodique descendant¹⁹. Le morceau prend une teinte apocalyptique avec les stridences de cuivres pendant les charges policières. On ne retrouve un tel degré de dissonance que pendant un autre « morceau de bravoure » de la bande originale, celui qui décrit les hallucinations d'Olivier conséquentes au joint que lui a proposé Jane (57:24, 58:21) : en caméra subjective, l'image se déforme en son centre à chaque coup de tambour tandis que s'affirme une texture stridente – proche du *gagaku* japonais – à base d'orgue à bouche, de trompe et de flûte bansuri.

Enregistrée peu après la musique de *La Horse*, celle de *Cannabis* constitue à nos yeux l'aboutissement du travail en tandem de Gainsbourg et Vannier – c'est aussi un réservoir d'idées pour l'album *Histoire de Melody Nelson*²⁰. On retrouve dans le film à la fois l'érotisme du couple Birkin/Gainsbourg (*Slogan*) et les séquences d'hallucinations²¹ (*Paris n'existe pas*, *Les Chemins de Katmandou*) : Gainsbourg y campe Serge Morgan, un trafiquant de drogue qui cherche à s'éloigner du milieu par amour pour une jeune femme, Jane (Jane Birkin). La chanson « Cannabis » qui ouvre le film (et le clôt dans une version instrumentale) est l'occasion pour Vannier d'aller encore plus loin dans l'expérimentation en poussant très loin le procédé de *re-recording*²², construisant un « mur sonore » de 12 guitares électriques que Gainsbourg ne concurrence vocalement en *talk-over* que par la vertu du mixage. Cette chanson, sorte d'ode à la mort sous l'effet du cannabis, est très largement exploitée dans le film sous une forme instrumentale. Elle revient une première fois lors d'une scène d'action musclée où Serge et Paul s'attaquent à deux trafiquants (« Cannabis bis ») ; on notera dans cette séquence un intermède au seul clavinet (54:31) dont les phrases décousues rappellent celles du thème de « L'Alouette » de *La Horse* (voir *infra*). Dans la version plus adoucie du titre « Dernière blessure », le morceau revient sur le couple de Jane et Serge quand

17 Voir le début du *cue* « Carte postale du Népal » dans Gainsbourg 2015.

18 Commercialisé par la société Hohner à partir de 1964, le clavinet combine une mécanique de clavicorde avec une amplification électrique. Vannier utilise un « modèle 2 », qui se distingue du premier par la présence de filtres.

19 Sylvain Merlet a noté une mélodie proche de ce thème dans le bulletin de déclaration du 12 novembre 1963 à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) correspondant à la chanson « Amour sans amour » (de l'album *Confidentiel*) – mélodie qui s'avère finalement absente de la chanson déposée (Merlet 2019, p. 273).

20 L'introduction de « I Want to Feel Crazy » est reprise dans celle de la « Valse de Melody », tout comme la mélodie des cordes de « Avant de mourir » (13:36 et 01:26:37 dans le film) dans « L'Hôtel particulier » (à partir de 02:47).

21 L'avertissement donné par le premier carton résume bien les ingrédients du film : « Cannabis n'est pas un film sur la drogue. Cannabis est le prétexte d'un film d'amour et d'action. »

22 Technique (aussi appelée *overdub*) consistant à enregistrer des strates sonores distinctes à partir d'un enregistrement initial pour l'enrichir, l'ensemble des strates étant destiné à être superposé lors du mixage final.

ce dernier lui annonce son envie de raccrocher²³ (58 :10, 01:10:37). Enfin, le *riff* guitaristique initial de la chanson débute aussi le titre « Pièges », dans lequel les cordes désaccordées de Vannier annoncent les problèmes à venir²⁴. Paul (Paul Nicholas), l'associé de Serge, possède également son thème, « Le Deuxième Homme » (entendu pour la première fois à 21:53), joué au clavier sur une basse affairée. À côté du long *cue* « Chanvre indien²⁵ » qui accompagne une séance de shoot, la tendance principale est plutôt à des virgules musicales brèves, avec un début et une fin très marqués. Non présentes sur la bande originale officielle, deux courtes suites d'accords, jouées moelleusement aux cordes médium/graves, reviennent de manière récurrente, accompagnant de manière privilégiée la relation entre Serge et Jane²⁶. Également absent de la bande originale, le *cue* « Avant de mourir » est constitué de quatre fragments (le dernier est une variation de « Cannabis »), marquant l'action tout au long du film (la première citation dans le film est le troisième fragment à 13:27).

Nous nous arrêterons moins sur les dernières musiques de film du tandem : *Le Traître ?* (Milutin Kosovac, 1971), *Sex-shop* (Claude Berri, 1972), *Trop jolies pour être honnêtes* (Richard Balducci, 1972), et *Projection privée* (François Leterrier, 1973). Si les deux premiers possèdent une quantité de musique relativement importante comparée aux deux derniers, les morceaux sont dans l'ensemble assez conventionnels et les aspects psychédéliques en sont absents (à l'exception d'une musique de fête dans *Sex-shop*). Diversement nommés *Le Traître ?*, *Dix-neuf filles et un marin* et *Ballade à Sarajevo*, le premier film raconte l'histoire de dix-neuf infirmières qui doivent convoier des soldats vers une zone libre en 1943, alors que des nazis sont à leurs trousses. Le thème principal est une ballade romantique pour cordes et piano (occasionnellement doublé ou remplacé par un clavecin), constamment réitérée sur les scènes de marche sans esprit de variation. Ce morceau sera recyclé dans *Projection privée* aux côtés de la chanson « L'Amour en privé » chantée par Françoise Hardy qui sert de générique. Dans *Trop jolies pour être honnêtes*, les deux thèmes « Moogy-woogy » et « Close combat », joués au synthétiseur (empilement de couches jouées au Minimoog), sont également réitérés tout au long du film sans variation. Seule trace de l'ancienne créativité du tandem, ou tout au moins de Vannier : l'étrange musique électroacoustique, dans un esprit proche des œuvres de Pierre Henry, qui accompagne le réveil nocturne du quatuor féminin (12:27). La musique de *Sex-shop* se résume enfin à une demi-douzaine de slows, parmi lesquels le titre de générique

23 Une courte version au clavecin est aussi entendue quand Serge annonce à Paul qu'il souhaite faire la mission sans lui (01:04:58).

24 On trouve déjà le procédé des cordes désaccordées dans le *cue* « Overdose » des *Chemins de Katmandou* (Gainsbourg [1970]2021).

25 Rarement Gainsbourg et Vannier n'ont été aussi hypnotiques, convoquant pour ce morceau un orgue à la basse immobile (bourdon) sur laquelle viennent se poser des touches de clavecin, de tambour, de cymbales tibétaines et de sitar.

26 La progression *ré* bémol majeur/*la* bémol majeur/*la* majeur/*fa* majeur revient à 18:55, 25 :35 et 45:36 ; la progression *mi* bémol majeur/*ré* majeur/*ré* bémol majeur – pause – *do* mineur/*si* majeur/*si* bémol mineur 7/*la* majeur 7/*sol* majeur 7 revient à 09:21, 30:17, 38:14 et 01:16:34. La citation à 09:21 est la seule à n'avoir aucun rapport avec la relation Serge/Jane, puisqu'elle introduit l'enlèvement de Serge au début du film.

(« Sex-shop »), « La décadanse » (titre sorti en *single* avant le film et que Claude Berri a souhaité intégrer) ou le *cue* « Quand le sexe te chope²⁷ » ; on y notera une survivance du son Gainsbourg/Vannier dans l'utilisation du clavinet et des interventions orientalisantes des cordes à l'occasion du premier *slow* entendu (33:45).

PRÉSENTATION DE LA MÉTHODE D'ANALYSE : LES CONTINUUMS DE DÉCALAGES

C'est à propos de *Slogan* que Gainsbourg formule sa conception de la musique de film : « Pour *Slogan*, Pierre Grimblat m'avait commandé une musique romantique "à l'américaine". Je lui ai dit : "Tu me laisses tranquille, je fais ce que je veux ou tu vas te faire voir". Il voulait absolument que j'ajoute quelque chose de romantique à son film : une musique ne peut rien rajouter à un film ! Si un film n'est pas romantique, ce n'est pas en collant des petites mélodies qu'il va le devenir [...]. La musique de film doit : primo être en contrepoint ; secundo ne jamais faire de pléonasme » (Simsolo 1969). Sous ses dehors lapidaires, cette formulation s'ancre fermement dans une tradition théorique (Alexandrov, Eisenstein et Pudovkin [1928]1985 ; Pudovkin [1929]1985 ; Adorno et Eisler [1947]1972 ; Balázs 1949 ; Chion 1990 ; Cook 1998 ; Villani 2008 ; Audissino 2017) qu'il serait trop long de détailler ici²⁸. La notion de contrepoint – outre son approximation terminologique dénoncée par Michel Chion (1990, p. 34) – est souvent apparue comme manquant de subtilité pour décrire la manière dont la musique se positionne par rapport à l'image, raison pour laquelle Chion a par exemple conçu les catégories de « musique empathique » (1985, p. 122-123), « musique anempathique » (p. 123) « contrepoint didactique » (p. 123-124). Il est intéressant de remarquer que Chion a pu repérer des interactions qui ne correspondent ni à des effets empathiques ou anempathiques, ni à du contrepoint didactique ; sans donner de nom à ce concept – ou, plutôt, à cette absence de concept –, il se contente de remarquer, en prenant un extrait de *L'Enfer* (Claude Chabrol, 1993), que la musique y « ponctue le temps en accentuant l'idée d'obsession, sans pour autant ni narguer le désarroi du personnage, ni épouser ce dernier : elle marque juste que ce moment est particulier, souligne un trouble » (Chion 2003, p. 385).

Partant du principe qu'il n'existe pas de musique foncièrement neutre, que son intégration ressort toujours d'une intention, il paraît toujours possible d'interroger le positionnement de la musique par rapport à une action dramatique représentée à l'écran (ce qui inclut les protagonistes – et leurs sentiments –, les lieux, l'époque). Cette interprétation est fondée sur la perception plus ou moins nette d'un décalage dramatique qui s'échelonne sur un continuum partant d'un « alignement dramatique » de la musique avec ce qui est raconté jusqu'à une « contradiction dramatique » de la musique avec ce qui est raconté. Les deux états d'« alignement dramatique » – que Cook nomme « *conformance* » (Cook 1998, p. 99) – et de « contradiction dramatique » (« *divergence* » selon Cook, *ibid.*) sont essentiellement théoriques afin de contenir l'éventail des situations rencontrées (figure 1).

27 Ce titre sera transformé ensuite par Gainsbourg en chanson (« Oh Daddy Oh » dans l'album *Charlotte for Ever*).

28 Voir les chapitres 5 et 6 de Rossi 2021.

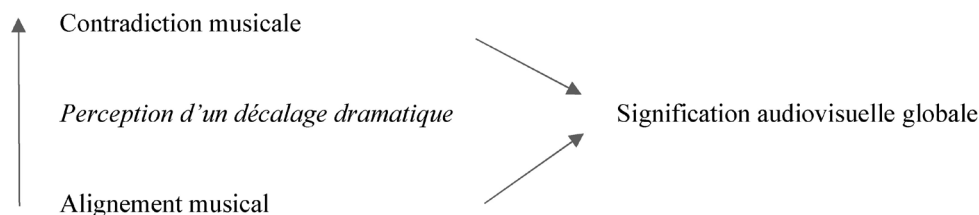


Figure 1 : Continuum musique/image de décalage dramatique.

La « musique empathique » de Chion est proche de l'« alignement dramatique », tandis que sa « musique anempathique » ressort de la « contradiction » ; la place du « contrepoint didactique » est plus subtile à déterminer – plutôt au milieu sur le continuum – car il dépend plus directement de la compréhension intellectuelle du spectateur.

Dans *Slogan*, l'ambiance joyeuse et solaire du *cue* « Evelyne » accompagne avec empathie (à l'exception de sa version ralentie, voir *supra*) les moments de bonheur de Serge et Evelyne. En revanche, la musique indienne jouée au sitar et aux tablas entendue au début de ce même film (07:07) ne correspond pas du tout à ce que l'on peut attendre à la vue de palais vénitiens (Vivaldi y serait plus légitime) : le décalage ainsi provoqué n'est pas de nature émotionnelle mais plutôt culturelle, faisant signe vers le mode de vie hippie contemporain de l'époque du film. Ce décalage, toutefois, ne va pas jusqu'à la contradiction, il s'agit plutôt d'une couleur particulière apportée par la musique. Ces mêmes musiques à base de sitar sont en revanche tout à fait en situation dans *Les Chemins de Katmandou*. Signalons encore le cas très particulier de la fin de *Slogan* où « La Chanson de Slogan » et son thème à la bombarde (01:25:31) sont superposés à un orchestre à cordes (rappelons que Grimblat souhaitait de la musique romantique) ; la contradiction n'est alors ni émotionnelle – le « cri » de la bombarde préfigure une nouvelle passion à venir –, ni vraiment culturelle – la musique pop est susceptible d'être entendue diégétiquement à Venise – mais spécifiquement audiovisuelle : ce que nous entendons ne correspond tout simplement pas à ce que nous voyons. Dans notre continuum, cette « dissonance audio-visuelle » (Chion 1995, p. 206-207) est finalement plus proche de l'alignement que de la contradiction, car il est fort possible qu'elle passe inaperçue pour un spectateur investi dans le rebondissement final de l'intrigue.

Ce continuum de décalage dramatique, concernant l'image en tant que porteuse des éléments du récit, n'épuise cependant pas les possibilités d'équivocités apportées par la musique. La polysémie du langage audiovisuel tient à ce que l'image possède aussi sa rhétorique propre²⁹ : cinétique, couleurs, éclairages, texture, grain de l'image,

29 Ce que Cristina Cano, s'appuyant sur les écrits de Guglielmo Pescatore (1993), définit comme un « second régime de l'image » : « L'image se présente comme un objet biface, doté de plusieurs régimes sémiotiques : d'une part, elle permet la représentation se fondant sur l'image et peut être verbalisée en tant que telle, en étant partie intégrante de la narration cinématographique. Dans ce premier cas, l'image s'organise donc en grandes unités narratives, le sens se forme en grandes unités signifiantes selon les modes de la langue, et se propose dès lors comme sens narratif. D'autre part, il existe un deuxième état de l'image – tout aussi important bien que moins pris en considération, car il est difficile de trouver des catégories

cadrage, etc. Chacun de ces éléments est susceptible d'entrer dans une relation de correspondance ou de contraste avec la musique. Afin de limiter le champ de notre étude, nous nous contenterons de distinguer les décalages musique/image du point de vue cinétique en proposant un second « continuum de décalage », cette fois de type « cinétique », dans lequel la qualité cinétique de la musique³⁰ peut se trouver en situation de correspondance ou de contraste avec la vitesse des mouvements à l'image (comprenant mouvements dans l'image, mouvements de caméra, rythme de montage ; figure 2).

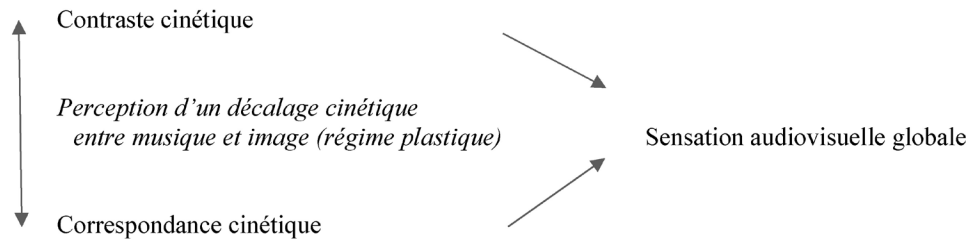


Figure 2 : Continuum musique/image de décalage cinétique.

Quatre situations émergent alors du fonctionnement des deux types de régimes dramatique et cinétique présentés ci-dessus : alignement dramatique et correspondance cinétique, alignement dramatique et contraste cinétique, contradiction dramatique et correspondance cinétique, contradiction dramatique et contraste cinétique. Le premier correspond à la concordance des régimes dramatico-cinétiques, les deuxième et troisième à la disjonction partielle, le dernier à la disjonction complète.

	Concordance	Disjonction partielle		Disjonction complète
Alignement dramatique	X	X		
Contradiction dramatique			X	X
Correspondance cinétique	X		X	
Contraste cinétique		X		X

Figure 3 : Situations de concordance et de disjonctions musique/image dramatico-cinétiques.

fortes et structurées pour le définir – : dans ce cas, l'image vit par elle-même, de sa présence et est donc dotée d'un sens immédiat non catégoriel, immédiatement perceptif et irréductible. Dans ce deuxième cas, le sens prend donc une signification immédiate dans l'image et en dehors de la langue, c'est-à-dire sans l'intermédiaire du langage et devient alors visuel et perceptif. Ce deuxième état de l'image forme un autre champ de contact entre la musique et le film et il s'agit dans ce cas d'une zone de contact plus profonde, dans laquelle images et musique se retrouvent unies grâce à un élan analogue. » (Cano 2010, p. 12)

30 Comme l'a montré Christina Cano (mais d'autres également, voir Nattiez 2004 ou Tagg 2012), le geste musical peut être pensé et interprété comme une projection dans l'espace et le temps ; il est alors susceptible de revêtir de nombreuses significations d'ordre spatio-temporel et cinétique, parmi lesquelles les sensations de hâte, lenteur, accélération, décélération, agitation, etc. (voir Cano 2010).

Précisons enfin que ces états correspondent toujours à un moment en particulier et sont susceptibles d'évoluer au cours du film et des retours thématiques (même avec des thèmes identiques), comme nous allons le voir dans *La Horse*.

DÉCALAGES DRAMATIQUES ET CINÉTIQUES DANS *LA HORSE*

Composé entre *Les Chemins de Katmandou* et *Cannabis*, deux films qui placent les substances hallucinogènes au cœur de leur intrigue³¹, *La Horse* ne fait pas exception à ce sujet dans l'air du temps. Toutefois, la drogue n'est pas exploitée par Pierre Granier-Deferre pour ses effets hallucinogènes, mais comme un prétexte pour confronter deux mondes que tout oppose, celui du crime organisé et celui de la campagne. Dans ce projet, le « contrepoint » prôné par Gainsbourg, finalement peu pratiqué dans les autres films, va jouer un rôle prédominant.

Pour le générique du début du film, une contradiction dramatique importante (en rapport avec la localisation géographique du film) avait fait l'objet d'une première proposition au réalisateur, comme le relate Vannier : « Nous avons opté pour des percussions africaines [option déjà retenue pour *Slogan*], j'avais pris des peaux, des tas de machins, ce qui est plus simple quand il n'y a rien d'écrit » (Merlet 2019, p. 256). Le réalisateur en reste stupéfait (et passablement désappointé) : « D'un côté, j'avais l'image, de l'autre, l'orchestre. Sur Gabin dans un champ déboulaient des bruits de crissements, des tam-tams, comme en pleine brousse ! J'étais abasourdi, ahuri, je ne comprenais pas. En fait, Serge et Jean-Claude étaient partis d'une idée simple : la campagne est la même partout, en Normandie comme en Afrique » (Lerouge 2015, p. 15). Cette première approche a vite été abandonnée, au profit du son psychédélique que Gainsbourg et Vannier avaient élaboré depuis *Paris n'existe pas*. L'anecdote corrobore néanmoins la manière très instinctive – et un peu désinvolte, il faut le reconnaître³² – du tandem dans son approche de la musique de film. La nouvelle proposition pour le générique – qui sera finalement retenue – se situe dans la droite lignée du *psychedelic scoring* : nombre important de virgules courtes avec un début et une fin nets³³, énergie brute et « son sale » de la rythmique basse/batterie, thème joué au clavier sur des harmonies confiées au clavecin, riffs de cordes, tandis que deux instruments imposent une couleur western sur laquelle nous reviendrons : banjo et cymbalum. Le thème lui-même, de nature plus rythmique que mélodique, est particulièrement bref, fondé sur la répétition de quatre mesures. Son profil descendant et la suite de syncopes sur lequel il s'appuie illustrent bien l'idée d'un enchaînement

31 La drogue est également présente dans *Paris n'existe pas*, même si son rôle se limite à celui d'un élément déclencheur : c'est bien le joint fumé par le peintre qui est responsable de ses hallucinations. Le film est d'ailleurs défini comme un « voyage » par son acteur principal : « Ce film est un voyage. C'est le mot qui le définit le mieux. Mais un voyage au sens un *trip*, d'abord parce que c'était dans l'air du temps ». Extrait de l'interview « Richard Leduc raconte *Paris n'existe pas* », bonus du DVD Benayoun [1969]2013.

32 Vannier témoigne ainsi : « Les films, on s'en foutait. Ça permettait dès le départ d'avoir le champ libre. » (cité dans Merlet 2019, p. 249)

33 La feuille de timbres de la Sacem recense dix-sept fragments musicaux pour une durée totale de 25' 37" de musique. Le titre « Western » qui figure dans Gainsbourg 2015 est un bout à bout de six fragments musicaux distincts extraits d'un transfert audio réalisé depuis le film.

inéluctable, résumé musical saisissant des événements en chaîne qui perturbent la famille Maroilleur (figure 4).

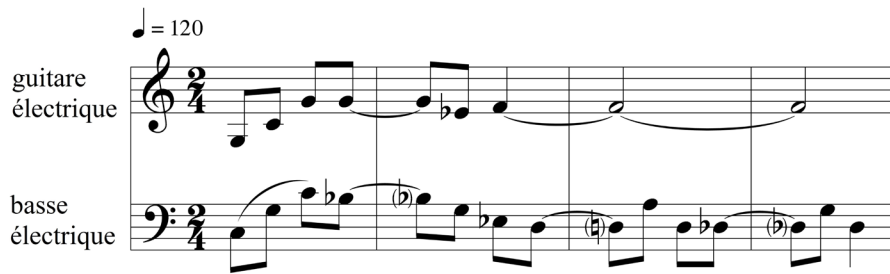


Figure 4 : Serge Gainsbourg et Jean-Claude Vannier, thème principal de *La Horse*, transcription de l'auteur d'après la bande originale (Gainsbourg 1969).

Une telle proposition se situe cependant dans une disjonction complète – contradiction dramatique importante et contraste cinétique modéré – car rien, au moment du générique, ne paraît justifier le psychédélisme du thème principal³⁴. Une approche dramatique alignée se serait appuyée sur des chants folkloriques normands (le tournage a lieu dans le Calvados) ou une forme de pastoralisme symphonique. De même, le regard impénétrable et concentré de Gabin aurait pu être souligné de manière empathique par une tension discrète. Les choses sont un peu plus nuancées du point de vue cinétique. Alors que la musique est rythmiquement alerte (tempo à 120 bpm), les mouvements à l'image sont dans l'ensemble plutôt lents : plans fixes de paysage, vaches qui broutent, vitesse modérée de la jeep, durée plutôt longue des plans en moyenne (7 à 8 secondes pour certains). Toutefois, un cheval au galop (allusion à *la horse*), le chien Rex qui court à côté de la jeep ou les plans serrés sur la jeep donnent tout de même ponctuellement une impression de vitesse ; les nombreux arrêts sur image sur les titres, comme les apparitions de ces derniers à différents endroits de l'image ou l'animation du titre du film, contribuent également à donner un certain dynamisme au montage. La musique s'interrompt totalement par deux fois (04:53 et 05:05) pour faire entendre deux éléments dramatiquement incongrus : un break de batterie funk débridé (Pierre-Alain Dahan à la batterie) suivi d'un solo de banjo *bluegrass* tout aussi déchaîné. À cette contradiction dramatique s'ajoute, comme précédemment, un contraste cinétique avec une image qui oppose à cet énergique déchaînement musical une suite de sept plans pour une vingtaine de secondes : 1) la jeep s'arrête, 2) Gabin passe la tête à travers la vitre pour regarder, 3) un plan de barrière renversé, 4) Gabin rentre la tête et appelle son chien, 5) le chien monte dans la voiture, 6) la voiture repart avec un arrêt sur image, 7) la voiture s'éloigne. Toutefois, là encore, le contraste cinétique est atténué par les alternances entre les arrêts sur image et les reprises : le point de synchronisation entre le démarrage de la voiture (avec la montée du chien dans la voiture) et l'arrivée du banjo donnent ponctuellement une sensation d'accélération.

34 Il est permis de voir dans la jeep manifestement récupérée de l'armée américaine une allusion à la culture populaire psychédélique pénétrant la ruralité.

Cette disjonction complète entre la musique et le décor d'un côté, la musique et les mouvements plastiques de l'image de l'autre (même si le contraste reste modéré), offre d'emblée au spectateur un libre jeu d'hypothèses pour concilier cette musique avec les images présentées. Nous nous référons ici à la théorie gestaltiste appliquée à la musique de film qui postule que le cerveau cherche nécessairement à trouver une cohérence entre les significations exprimées séparément par les images et la musique – même lorsque celles-ci divergent – afin de faire émerger une « macro-configuration » satisfaisante (Audissino 2017). Dans cette optique, le titrage de couleur rouge peut venir préfigurer des crimes, offrant une correspondance directe entre les couleurs et la brutalité de la musique³⁵ (extrait vidéo 1).



Extrait vidéo 1 : Générique de début de La Horse, 03:14-06:49 © M6 Vidéo.

La brève deuxième occurrence du thème (11:17-11:25) accompagne la capture des deux trafiquants qui ont caché la « horse » dans la cabane de pêcheur d'Auguste. Dès lors, on comprend que le thème est associé au monde de la drogue, à celui de la ville et de ses turpitudes, venant brutalement s'opposer au bon sens et à la tranquillité de la campagne. Les sonorités diverses de la musique sont à l'image du cosmopolitisme citadin et du milieu des dealers : un pêle-mêle d'individus hétéroclites et peu recommandables, rassemblés autour de la promesse d'un argent rapidement gagné. L'association avec le fracas urbain est bien mise en valeur lors de la troisième occurrence (extrait vidéo 2) qui naît du bruit d'un avion. Le rythme rapide du montage et les plans saccadés sont alors bien en accord avec celui de la musique (correspondance cinétique). Un peu plus loin, la musique s'interrompt sur un coup de caisse claire lorsque le personnage semble perdu dans ses pensées pendant un court instant et reprend de plus belle sur le match de tennis, s'interrompant une seconde fois lorsque l'homme qui joue au tennis est à terre.

³⁵ Dans notre ouvrage, nous appelons ce type de correspondances des « syntonismes de couleurs » (Rossi 2021, p. 347-348).



Extrait vidéo 2 : La Horse, 26:14-27:30 © M6 Vidéo.

Sans aller jusqu'à l'alignement dramatique, le décalage dramatique s'atténue (rapprochement progressif vers l'alignement dramatique) au fur et à mesure que le spectateur saisit le lien du thème principal avec le milieu urbain de la drogue. Les deuxième et troisième occurrences ont, quant à elles, rétabli la correspondance cinétique entre les mouvements à l'écran et l'énergie de la musique.

On peut considérer que la quatrième occurrence (extrait vidéo 3) relève, elle, de la concordance dramatico-cinétique, résolvant la disjonction complète du début. Le thème principal revient sur le même décor que celui du générique du début – le pré aux vaches de Maroilleur –, mais on y découvre cette fois les bandits à l'œuvre, se servant de leur voiture pour heurter et blesser les vaches³⁶. Il n'y plus de décalage dramatique entre le visuel et le sonore dans cette scène spectaculaire : l'excitation rageuse de la musique, renforcée par un jeu de cymbale débridé, est en phase, non seulement d'un point de vue cinétique (allure effrénée de la voiture, mouvements des bêtes en tous sens, montage extrêmement rapide de plans serrés – voire de gros plans –, certains étant en caméra subjective) et sonore (cris de terreur des vaches et impacts de la voiture sur leurs corps), mais également d'un point de vue dramatique avec les actes barbares qui nous sont crûment montrés. Tout concourt à faire penser au spectateur que la musique du générique de début anticipait cette séquence, dans un type de phénomène d'attente que l'on pourrait appeler un « décalage par anticipation ».

³⁶ Le frère du chef, Marc Grutti, avait auparavant déjà accéléré la vitesse de sa voiture pour tuer une poule (15:40) en faisant un grand sourire.



Extrait vidéo 3 : La Horse, 36:52-39:12 © M6 Vidéo.

Quatre déclinaisons du thème reviennent encore : le conciliabule des truands, préparant leur coup du lendemain depuis leur chambre (50:58-51:36), leur face-à-face avec Maroilleur (52:34-53:34), la traque des paparazzis qui accompagne l'enquête menée par les policiers (01:08:28-01:08:43) et le générique de fin. La première occurrence, lors du conciliabule, renforce l'association des trafiquants avec le thème principal ; la musique, toujours aussi énergique, est en contradiction avec l'apparente décontraction des brigands – occupés à laver leur linge ou à se doucher, le chef est allongé sur le lit – laissant supposer que leurs esprits sont préoccupés (« Avec le vieux j'ai pas confiance ! »).

La séquence du face-à-face (extrait vidéo 4) montre un intéressant exemple de disjonction partielle. Avant que le piano dans l'aigu ne fasse tourner les accords du thème en boucle, une longue pédale répétant le même accord fait monter la tension alors que les truands attendent Maroilleur au bout de son champ. Le réalisateur fait partager au spectateur leur point de vue, en voyant lentement émerger Gabin depuis la profondeur du champ – dans lequel il se confond presque avec la brume environnante – jusqu'à un plan moyen. Le plan d'après montre Gabin s'opposant aux truands dans un plan d'ensemble qui amorce la baisse du volume de la musique. Gainsbourg et Vannier jouent ici sur une disjonction partielle avec un alignement dramatique – c'est un des pics de tension du film, qui se termine par la mort des truands au fusil de chasse – et un contraste cinétique – déchaînement musical tandis que Maroilleur s'avance d'un pas lent et sûr. Il s'agit là d'un autre type de décalage que le « décalage par anticipation », c'est un « décalage par point de vue » : la musique exprime le bouillonnement mental de la part des truands décidés à se débarrasser du vieil homme.



Extrait vidéo 4 : La Horse, 52:35-53:36 © M6 Vidéo.

Lors de l'occurrence suivante (extrait vidéo 5), l'association du thème principal – symbole de la violence des trafiquants – avec les paparazzis assimile ces derniers aux premiers : comme les trafiquants, les paparazzis viennent en effet de la ville et cherchent à « envahir » la famille Maroilleur en prenant des photos volées³⁷. En se servant seulement de la musique pour dénoncer les excès de ce type de photographie, Granier-Deferre démontre la force de l'association musicale au cinéma en l'absence de tout commentaire parlé.



Extrait vidéo 5 : La Horse, 01:08:27-01:08:42 © M6 Vidéo.

³⁷ Leur violence est encore mise en musique plus loin, cette fois avec le second thème, lorsqu'un photographe prend une photo de Louise (Danièle Ajoret), la seconde fille d'Auguste (01:10:40).

Le thème revient enfin au générique de fin dans une version très légèrement modifiée avec les cordes jouant la partie mélodique du clavier. Ce retour du thème en fin de film, quasi à l'identique, confirme que rien ne changera dans la vie de la famille Maroilleur, voire même que rien ne s'est passé. À l'issue de la visite et du meurtre de Marc Grutti (Félix Marten), Auguste avait déjà conclu, définitif : « Il est venu personne, autrement je l'aurais vu ! » (22:58). Il en sera vraisemblablement de même pour toute l'affaire.

En ce qui concerne le timbre du banjo entendu dans le générique de début, on ne le retrouve que dans une courte scène du film (extrait vidéo 6), quand le truand Marc Grutti vient tenter de récupérer la « horse » chez Maroilleur. À ce moment, un morceau de banjo passe dans la radio de sa voiture. Le timbre et le jeu *bluegrass* (*three fingers index lead picking style*) du banjo, joué par Michel Gésina, est trop connoté pour ne pas être remarqué : on peut raisonnablement penser à une allusion au genre du western³⁸ – la jeep d'Auguste, comme les voitures des truands (Chevrolet puis Pontiac) constituent d'autres renvois à l'Amérique –, ce qui est conforme avec le concept défendu par Gainsbourg et Vannier pour le film : « La Normandie, c'était le far-west avec des cow-boys, sauf que dans le film, ils trafiquent de la drogue. On a eu la flemme de chercher plus loin, et Serge a vendu l'idée comme il a pu au réalisateur. Tout s'est construit au fil de la séance » (Vannier cité dans Merlet 2019, p. 256). Le banjo entendu à la radio par le truand fait songer à la justice personnelle que vient chercher le personnage, conception que l'on trouve souvent dans les westerns (Fluck 2003). Le court passage au banjo que l'on entendait dans le générique de début devient ainsi, à la lumière de cette scène, une anticipation de cette visite qui sera fatale pour les truands, tout comme le thème de générique annonçait leurs futurs crimes.



Extrait vidéo 6 : *La Horse*, 14:34-15:07 © M6 Vidéo.

38 Nous faisons référence ici au western classique. Voir par exemple *Man Without a Star* (King Vidor, 1955) où le héros, joué par Kirk Douglas, interprète « And the Moon Grew Brighter and Brighter » en s'accompagnant au banjo.

La visite de Grutti se termine par un duel : alors qu'il met son revolver à portée de main et commence à provoquer Maroilleur (doigt appuyé sur le front), ce dernier dégaine plus vite que son ombre, plombant le truand de deux coups de chevrotine. Le plan sur le cadavre et la chemise maculée de sang ne sont pas sans évoquer les codes du western spaghetti et du *giallo*, qui connaissent leurs heures de gloire à la même époque dans le cinéma italien (figure 5). La référence au western sous-tend également les quelques notes de cymbalum dans le thème principal, un instrument que l'on peut entendre par exemple dans le thème de Cheyenne composé par Ennio Morricone pour *C'era una volta il West* (Sergio Leone, 1968).



Figure 5 : La Horse, duel entre Maroilleur et Grutti (17:29-18:05) © M6 Vidéo.

Le thème secondaire, titré « L'Alouette » sur le disque original³⁹, paraît de prime abord encore plus incongru que le thème principal. Le relevé des occurrences thématiques montre que ce thème est systématiquement associé à la ferme de Maroilleur, alors qu'il n'a aucun caractère rural (on aurait pu s'attendre à un hautbois pour évoquer le pastoralisme de la campagne française ou à une guitare pour insister sur l'aspect *folk*) ; de plus, le caractère virevoltant, glissant et discontinu de sa première partie semble en totale contradiction avec les agressions violentes dont la famille est victime. Cette contradiction dramatique, allant souvent de pair

39 Le titre fait référence au nom de l'hélicoptère Sud-Aviation qui apparaît dans le film lors des recherches aériennes dans le cadre de l'enquête contre les Maroilleur.

avec un contraste cinétique – les gestes des personnages sont lents et posés, alors que les phrases musicales sont rapides, même si des silences les séparent –, exprime un point de vue distancié qui serait celui d'un narrateur cinématographique filmant ses personnages à la manière d'un documentaire dans une posture anempathique. Seule la seconde partie du thème, mélopée aux accents tristes confiée au clavecin, avec des notes régulières décalées, qui accompagne les vues aériennes de la fouille des alentours de la propriété des Maroilleux (01:03:30-01:04:08 puis 01:04:41-01:05:10), semble plus alignée d'un point de vue dramatique.

La première partie du thème, la plus utilisée, consiste en des traits de piano revenant sans cesse à la dominante ou à la tonique (tonalité de *fa* dièse majeur), entrecoupés par des silences plus ou moins longs qui laissent à chaque fois résonner le dernier accord ; ces traits sont variés par l'ajout d'instruments (clavecin ou clavinet) qui viennent ponctuellement doubler le piano. Jean-Pierre Sabar se souvient de l'enregistrement du morceau : « Sur un piano limite bastringue, je jouais des phrases indiquées par Vannier. Avec Gainsbourg, il les a ensuite trafiquées au mixage en appliquant un son très métallique et un écho spécial » (Merlet 2019, p. 256).

La première occurrence du thème (extrait vidéo 7) intervient lorsque Maroilleux demande à Henri de « préparer ses affaires » afin de se cacher. Le thème y est alors joué par le piano bastringue, en une vraisemblable allusion à l'atmosphère de western faisant écho au banjo. La présence intermittente du clavecin au sein du thème est un lien sonore avec le thème principal dont l'instrument constitue l'une des sonorités caractéristiques : c'est l'indice que la situation actuelle, quoique niée officiellement par Auguste, est bien le résultat de la visite de Marc Grutti. La disjonction dramatico-cinétique est totale.



Extrait vidéo 7 : *La Horse*, 22:52-24:18 © M6 Vidéo.

La seconde occurrence (36:17-36:49) suit l'incendie de la ferme et précède les meurtres des vaches. L'aspect virevoltant des phrases du thème est toujours en disjonction à la fois avec le drame qui a lieu et l'impassibilité visuelle de l'ensemble. Quant à la présence du clavecin, elle annonce le nouveau drame qui se prépare.

Une variante lente de ce thème, consistant à en extraire les harmonies jouées en augmentation rythmique, est entendue à l'occasion d'une nouvelle attaque des truands au domicile même des Maroilleur (49:17-49:52, extrait vidéo 8). Ces harmonies sont d'abord jouées à l'orgue à la manière d'un éloge funèbre dédié au chien qui vient d'être tué. Afin d'accentuer le réalisme de la scène, le réalisateur interrompt momentanément la musique sur les cris de la sœur d'Henri en train de se faire violer, puis la réintroduit alors que l'on découvre les jambes de la jeune femme. Sur les accords tenus de l'orgue, le clavecin ébauche doucement les contours mélodiques du thème. La musique s'interrompt encore lorsque nous découvrons par un lent travelling les seins puis le visage éprouvé de la jeune femme. Cette présence musicale, à laquelle l'augmentation rythmique confère une douceur presque enfantine, est choquante à cet endroit, lorsque l'on sait que l'orgue est souvent associé à une forme de sensualité chez Gainsbourg (« Je t'aime moi non plus », « La décadanse », « Sex-shop »). Les intentions du réalisateur jouent d'ailleurs avec cette ambiguïté, car le corps de cette femme est assurément filmé avec une certaine sensualité, posant la question du point de vue : même si Auguste finit par apparaître dans l'embrasement de la porte, provoquant le réflexe de la jeune femme pour cacher ses seins, il semble invraisemblable de lui attribuer ce plan. Cet érotisme déplacé, révélant un *male gaze* de la part du réalisateur, ne peut être attribué à rebours qu'aux truands, suivant la déclaration de l'un d'entre eux⁴⁰. Si la douceur de la musique est bien en situation de correspondance avec l'image (éclairage doux, couleurs pastel, travelling lent), il y a contradiction dramatique maximale avec l'horreur de la scène qui vient de se dérouler (dont on n'a eu connaissance que de manière acousmatique). Ce procédé est bien conforme au principe de la musique anempathique dont le but est d'augmenter la cruauté du moment.



Extrait vidéo 8 : La Horse, 49:17-49:52 © M6 Vidéo.

40 Les charmes de la jeune femme ont été préalablement loués par Marc Grutti, le premier truand : « La p'tite sœur, elle est ronde, jolie, sûrement pure, c'est bien, à plusieurs... » (18:00).

Les entrées musicales suivantes du thème continuent de souligner de manière répétitive le caractère mutique et soudé de la famille derrière le patriarche : on trouve le thème sur un plan d'Auguste taiseux (01:01:13), sur une réplique du même Auguste « J'ai rien à dire » (01:03:29), puis sur une question de son aide Bien-Phu « Quelle grenade ? » (01:04:41) et enfin sur un laconique « À qui le dites-vous ! » (01:10:19) d'Auguste, décidément peu désireux de collaborer avec la police. La dernière occurrence (extrait vidéo 9) tombe à la fin de la remarque du commissaire « Ils sont coriaces ; il y a dix ans, j'ai eu une affaire comme celle-là... des gens de la terre, on a jamais su la vérité » (01:14:06) : le thème accompagne alors le plan des hommes de la famille Maroilleur – Auguste, Henri et le père de celui-ci – qui, tous trois, reviennent du palais de justice dans leur voiture, se regardant sans échanger un mot. L'aspect très distancié du thème met en valeur le côté impersonnel de l'enquête judiciaire, tandis que ses pauses traduisent bien le mutisme des personnages.



Extrait vidéo 9 : *La Horse*, 01:14:12-01:16:19 © M6 Vidéo.

C'est finalement dans son opposition au thème principal que ce thème secondaire révèle sa force symbolique. Sa sonorité épurée le distingue de l'opulence timbrale du thème principal, auquel le rattachent toutefois la présence du clavecin et la sonorité western du piano. Son écriture principalement homorythmique, tout comme les silences qui le ponctuent, lui donne un aspect simple et concentré qui, là encore, s'oppose à l'agogique explosive du premier. Ce thème donne de la famille Maroilleur une image à la fois impénétrable et distanciée tant du point de vue des trafiquants que de celui des policiers, se révélant finalement, à l'exception de la scène du viol où sa version ralentie génère un vif malaise, très adapté à son propos.

Pour *La Horse*, Gainsbourg et Vannier proposent deux thèmes singuliers – l'un dans une veine *funky* débridée et l'autre dans un style de piano bastringue accusant un caractère discontinu – qui se situent dans la continuité du son psychédélique développé dès *Paris n'existe pas*. Plongés dans un polar dont l'environnement rural tranche avec les films sur lesquels ils avaient précédemment travaillé, Gainsbourg et

Vannier restent fidèles à leur son qui devient ici l'occasion de mettre en pratique, plus ou moins consciemment, la conception « contrapuntique » de Gainsbourg, dans un style musical bien différent de celui auquel pensaient Adorno et Eisler ([1947]1972, p. 22-23). Le polar se trouve alors « déraciné » :

Revoyez le film : la partition enlève du réalisme à *La Horse*. Gabin en patriarche normand patrouillant ses terres en jeep, sur une musique pop, ça tire le film vers le cinéma, pas vers le vraisemblable. Et c'est exactement ce que je recherchais : déraciner le polar, lâcher des truands volontairement caricaturaux en milieu rural. Là-dessus, le son Gainsbourg-Vannier est encore en décalage supplémentaire. (Lerouge 2015, p. 15)

Ces jeux de décalages musicaux avec la narration et la cinétique de l'image autorisent une certaine liberté interprétative de la part du spectateur, conférant au film et aux valeurs réactionnaires qu'il semble défendre – autorité patriarcale incontestée, liens exclusifs du sang, incompetence de la justice officielle en regard de la justice personnelle, condamnation sans appel de la drogue – un statut plus incertain qu'il n'y paraît. Car ces valeurs sont précisément celles que combat la jeunesse de mai 1968 dont le psychédélisme constitue l'étendard. La musique de Gainsbourg et Vannier vient ainsi apporter tout au long du film un sous-texte invitant à une lecture plus nuancée de ce qui y est montré, traduisant bien les tiraillements de la société de l'époque.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor, et Hanns Eisler ([1947]1972), *Musique de cinéma*, traduit de l'allemand (1947) par Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche.
- Alexandrov, Grigori, Sergei Eisenstein, et Vsevolod Pudovkin ([1928]1985), « A Statement of Sound », traduit du russe (1928) par Jay Leda, dans Elisabeth Weiss et John Belton (dir.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, p. 83-85.
- Audissino, Emilio (2017), « A Gestalt Approach to the Analysis of Music in Film », *Musicology Research*, vol. 2, n° 1, p. 69-88, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-101843>, consulté le 10 novembre 2021.
- Balázs, Belà (1949), *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot.
- Cano, Cristina (2010), *La musique au cinéma. Musique, image, récit*, traduit de l'italien (2002) par Blanche Bauchau, Rome, Gremese.
- Chion, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Chion, Michel (1990), *L'audio-vision*, Paris, Nathan.
- Chion, Michel (1995), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.
- Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press.
- Fluck, Winfried (2003), « Fiction and Justice », *New Literary History*, vol. 34, n° 1, p. 19-42, <https://www.jstor.org/stable/20057763>.
- Guicherd Delannaz, Xavier (2016), *Entre reliance et syncrétisme. Le cas de l'imaginaire psychédélique*, thèse de doctorat, Université Grenoble Alpes, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01690101>, consulté le 10 novembre 2021.

- Lerouge, Stéphane (2015), livret du coffret Gainsbourg 2015 (voir médiagraphie).
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Nattiez, Jean-Jacques (2004), « La signification comme paramètre musical », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 2, *Les savoirs musicaux*, 2004, p. 256-289.
- Pescatore, Guglielmo (1993), « Narrazione/visione. Alcuni problemi di semiotica del cinema », *Cinema e Cinema*, n° 68, p. 47-62.
- Pudovkin, Vsevolod ([1929]1985), « Asynchronism as a Principle of Sound Film », traduit du russe (1929) par Jay Leda, dans Elisabeth Weiss et John Belton (dir.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, p. 86-91.
- Rassent, David, *Rock psychédélique. Un voyage en 150 albums*, Paris, Le mot et le reste.
- Rossi, Jérôme (2021), *L'Analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*, Lyon, Symétrie.
- Rossi, Jérôme (à paraître), « Gainsbourg and Goraguer. At the Forefront of the *Nouvelle vague* », dans Olivier Julien et Olivier Bourderionnet (dir.), *Gainsbourg et caetera*, Londres/New York, Bloomsbury.
- Simsolo, Noël (1969), « Rencontre avec Serge Gainsbourg », *Le Cinéma pratique*, n° 94, septembre-octobre.
- Tagg, Philip (2012), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Mass Media Music Scholars' Press.
- Villani, Vivien (2008), *Guide pratique de la musique de film*, Paris, Éditions Scope/Maison du film court.

MÉDIAGRAPHIE

- Benayoun, Robert ([1969]2013), *Paris n'existe pas*, DVD, XIII Bis Records B00ESVLAIS.
- Berri, Claude ([1972]2004), *Sex-shop*, DVD, Pathé 3388334901208.
- Cayatte, André ([1969]2018), *Les Chemins de Katmandu*, DVD, LCJ Éditions 9631231.
- Gainsbourg, Serge (1969), *La Horse. Bande originale du film de Pierre Granier-Deferre*, Serge Gainsbourg, Jean-Claude Vannier, 1 disque 45 tours, Sido Music/Hortensia.
- Gainsbourg, Serge (2015), *Le cinéma de Serge Gainsbourg*, 5 cd et livret, Universal Music France/Decca Records 535 997-2.
- Gainsbourg, Serge ([1969]2017), *Les Chemins de Katmandou. Épaves de la bande originale du film*, Serge Gainsbourg, Jean-Claude Vannier, 1 CD, Finders Keepers Records FKR100.
- Gainsbourg, Serge ([1970]2021), *Les Chemins de Katmandu/Paris n'existe pas/La Bête noire*, Serge Gainsbourg, Jean-Claude Vannier, 1 CD, Musicbox, MBR 192.
- Granier-Deferre, Pierre ([1970]2017), *La Horse*, DVD, M6 Vidéo 3475001053350.
- Grimblat, Pierre ([1969]2008), *Slogan*, DVD, Pierrot le Fou (Alive) 6402509.
- Koralnik, Pierre ([1970]2005), *Cannabis*, DVD, PVB Éditions 3760066105305.
- Viva cinema [s. d.], « Les ballades de Jean-Claude Vannier », mis en ligne par Caïmans Productions en [2013], <https://vimeo.com/83693561>, consulté le 10 novembre 2021.

Temps, fiction et réalité. Les chansons originales dans *Je vous aime* (1980)

Emmanuelle Bobée

Résumé

Après *Sex-shop* (1972) et *Je t'aime moi non plus* (1976), la collaboration entre Serge Gainsbourg et le réalisateur-producteur Claude Berri trouve une forme d'aboutissement dans *Je vous aime*, sorti en salles à l'orée des années 1980. Le film raconte l'histoire d'Alice (Catherine Deneuve), une jeune femme séduisante qui ne parvient pas à s'épanouir dans ses relations amoureuses successives, minées par le quotidien et l'usure du temps. Construit sous la forme d'une succession de *flashbacks*, le récit s'articule autour de cinq chansons originales écrites et composées par Gainsbourg, qui incarne également le personnage de Simon, figure centrale de l'amant destructeur. Principalement diégétiques – à l'exception d'une version pour piano de « La Fautive », thème central associé au personnage d'Alice –, ces chansons que le spectateur découvre à différents stades d'avancement mettent en évidence la relation au temps, par un jeu de miroir entre la création artistique et les aléas de l'existence. Elles instaurent également une troublante confusion entre fiction et réalité, due notamment au fait que le chanteur, remis en selle un an plus tôt par l'album *Aux armes et cætera* (1979), apparaît conforme à l'image qu'il véhicule auprès du public, celle d'un créateur génial et provocateur, doté d'un humour cinglant au service d'une misogynie solidement ancrée dans l'air du temps.

Mots clés : Serge Gainsbourg ; Claude Berri ; *Je vous aime* ; bande-son ; chanson.

Abstract

After *Sex-shop* (1972) and *Je t'aime moi non plus* (1976), the collaboration between Serge Gainsbourg and the director-producer Claude Berri reached its culmination in *Je vous aime*, released at the beginning of the 1980s. This movie tells the story of Alice (Catherine Deneuve), a seductive young woman who fails to thrive in her successive romantic relationships, undermined by daily life and the wear and tear of time. Constructed as a succession of flashbacks, the narrative revolves around five original songs with music and lyrics by Gainsbourg, who also took on the role of Simon, the central figure of the destructive lover. With the exception of a piano version of 'La Fautive', a central theme associated with the character of Alice, these songs, which the viewer discovers at different stages of progress, are mainly diegetic and highlight the relationship to time, through a mirror game between artistic creation and the vagaries of existence. They also create an unsettling confusion between fiction and reality, due especially to the fact that the singer, who had gotten back on track a

year earlier with the album *Aux armes et cætera* (1979), appeared true to the image he was conveying to the public, that of a brilliant and provocative creator, endowed with a scathing sense of humour serving a misogyny in tune with the times.

Keywords: Serge Gainsbourg; Claude Berri; *Je vous aime*; soundtrack; song.

Sorti en salles en décembre 1980, *Je vous aime* marque l'apogée de la collaboration artistique entre Serge Gainsbourg et Claude Berri, après *Sex-shop* (1972), mis en musique par le premier, et *Je t'aime moi non plus* (Gainsbourg, 1976), coproduit par le second¹. Le neuvième long métrage de Berri en tant que réalisateur bénéficie d'une distribution prestigieuse où se côtoient trois des plus grandes stars de l'époque, Catherine Deneuve, Jean-Louis Trintignant et Gérard Depardieu, ainsi qu'un jeune chanteur en vogue, Alain Souchon, qui apparaît pour la première fois au cinéma. Gainsbourg, dont la carrière de chanteur vient d'être relancée par la sortie de son album *Aux armes et cætera* (1979), se voit confier le rôle d'un musicien cynique et séducteur ayant vécu une relation passionnée et orageuse avec l'héroïne, incarnée par Deneuve, qui constitue l'élément central du récit. Assisté de Jean-Pierre Sabar aux arrangements et à la direction d'orchestre², il est également chargé de composer la bande originale, qui comporte cinq chansons (« Je pense queue » et « La Fautive » interprétées par Gainsbourg, « Dieu fumeur de havanes » en duo avec Deneuve, « La p'tite Agathe » et « Papa Nono » interprétées par Depardieu et le groupe Bijou), ainsi qu'une version instrumentale de « La Fautive » ; quelques-uns de ces titres ont connu un certain succès après la sortie du film et figurent désormais en bonne place dans ses compilations.

Dans l'introduction de leur ouvrage collectif consacré à *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*, Renaud Lagabrielle et Timo Obergöker évoquent « la forte présence de la chanson dans le cinéma » et rappellent que depuis le premier film français « cent pour cent parlant et chantant », *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930), jusqu'à l'arrivée de la Nouvelle Vague, « ces étroites relations entre chanson et cinéma ne vont cesser de se développer », avec d'abord un engouement du public pour les films d'opérette mettant en scène des vedettes de l'époque telles que Tino Rossi, Luis Mariano ou Georges Guétary, puis au début des années 1960, pour les films musicaux de Jacques Demy et l'insertion de chansons interprétées par Anna Karina dans les films de Jean-Luc Godard (*Une femme est une femme*, 1961 ;

1 Dix ans plus tard, Berri acceptera par amitié d'incarner le protagoniste de *Stan the Flasher* (1990), le dernier film réalisé par Gainsbourg.

2 Après avoir participé, en tant que musicien, à plusieurs sessions d'enregistrement sous la direction de Jean-Claude Vannier (*Slogan*, Pierre Grimblat, 1969 ; *La Horse*, Pierre Granier-Deferre, 1969 ; *Cannabis*, Pierre Koralnik, 1970 ; et *Sex-shop*), Jean-Pierre Sabar a collaboré plus étroitement avec Serge Gainsbourg à partir de 1975, participant à de nombreuses musiques de film en tant qu'arrangeur, directeur musical et parfois co-compositeur – on lui doit notamment la « Ballade de Johnny Jane » dans *Je t'aime moi non plus*. Outre le premier long métrage de Gainsbourg et *Je vous aime*, ils ont conçu ensemble tout ou partie des bandes originales de quatre films : *Aurais dû faire gaffe, le choc est terrible* (Jean-Henri Meunier, 1977), *Madame Claude* (Just Jaeckin, 1977), *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* (Coluche/Marc Monnet, 1977) et *Good-bye, Emmanuelle* (François Leterrier, 1978). Sujet à des tensions récurrentes, ce partenariat s'est achevé brutalement en mars 1986, au cours de la session d'enregistrement des musiques de *Tenue de soirée* (Bertrand Blier, 1986).

Pierrot le fou, 1965), par Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962) ou par Corinne Marchand dans *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) (Lagabrielle et Obergöker 2016, p. 8-9).

Ensuite la figure de l'acteur-interprète disparaît des écrans de cinéma, comme le souligne Jérôme Rossi, qui note une « raréfaction progressive de la présence chantée dans les films » depuis les années 1970 (Rossi 2010, p. 64). Phil Powrie pointe également la disparition des films musicaux en France durant la période des Trente glorieuses, qu'il explique par une américanisation croissante de la société, entraînant la désintégration de la notion de communauté culturelle – dont la chanson est emblématique – au sein des représentations filmiques (Powrie 2005, p. 216-217). La chanson française connaîtra ensuite un regain d'intérêt à la fin des années 1990 avec *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997) et *Jeanne et le garçon formidable* (Olivier Ducastel et Jacques Martineau, 1998), qui ouvrent la voie à ce que Renaud Lagabrielle appelle le « film en chanté³ » (Lagabrielle 2016, p. 489-501), porté notamment par les cinéastes Christophe Honoré et François Ozon, ainsi qu'à une vague de biopics tels que *La Môme* (Olivier Dahan, 2007), *Gainsbourg, vie héroïque* (Joann Sfar, 2010) ou *Cloclo* (Florent Emilio Siri, 2012).

Au moment de sa sortie, en 1980, *Je vous aime* fait donc figure d'exception dans le paysage cinématographique français, qui a progressivement délaissé le film musical au profit des comédies populaires, des aventures policières et des drames sociaux ou historiques. Néanmoins, ce film apparaît profondément ancré dans son époque et porte un regard dénué de complaisance sur l'émancipation de la femme dans la période post-1968. Le choix d'une forme non linéaire, dans laquelle les différentes temporalités du récit filmique ne cessent de s'emmêler et de se télescoper au gré des souvenirs de l'héroïne, l'intégration de chansons originales aux allures de *work-in-progress* qui scandent l'écoulement du temps, ainsi que l'effacement de la frontière entre fiction et réalité, savamment entretenu par Berri en s'appuyant sur l'image véhiculée par Gainsbourg auprès du public, aboutissent à un traitement original et innovant de ce qui aurait pu n'être qu'une fable psychologique de plus sur la difficulté d'aimer.

FLASHBACKS ET JALONS TEMPORELS

Le scénario de *Je vous aime* est construit autour de l'histoire d'une jeune femme, Alice, qui ne parvient pas à s'épanouir durablement dans ses relations sentimentales, progressivement minées par la vie commune, la banalité du quotidien et l'usure du temps. Au cours du récit, les évocations de moments partagés avec Simon (Serge Gainsbourg), Patrick (Gérard Depardieu), Julien (Jean-Louis Trintignant) et Claude (Alain Souchon) ne cessent de s'entrecroiser à travers une série de *flashbacks* initiés, pour la plupart, par le personnage féminin. Chacune de ces histoires d'amour successives s'inscrit dans une durée relativement courte – quelques années tout au plus – et s'achève lorsqu'une nouvelle rencontre vient réenchanter le quotidien

3 Cette expression a été employée pour la première fois par Jacques Demy pour souligner l'originalité de la mise en scène de son troisième film, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964).

de l'héroïne, qui apparaît dans l'incapacité de mener une relation à long terme et considère le désamour comme une fatalité.

La question de l'écoulement du temps, qui érode lentement le couple jusqu'à sa désagrégation, se trouve au cœur de ce récit partiellement autobiographique, conçu par Claude Berri comme une forme de thérapie pour surmonter le traumatisme de son récent divorce⁴. Le choix d'une construction non linéaire, bâtie sur des *flashbacks* qui s'enchaînent au gré des réminiscences d'Alice, témoigne d'une volonté de brouiller les repères chronologiques pour donner une représentation globale, impressionniste et subjective de sa vie amoureuse. Au cours d'une soirée de Noël qui réunit Julien, Patrick et sa nouvelle compagne, Simon et les enfants d'Alice, celle-ci se remémore des instants partagés, des situations agréables ou pénibles, les moments charnières de chaque relation, ainsi que sa rencontre avec Claude, son nouvel amant, pour lequel elle est sur le point de quitter Julien. Précisons que cette réunion familiale s'inscrit elle-même dans le passé, plusieurs mois (ou années ?) avant la séquence d'ouverture du film, qui met en scène la séparation d'Alice et Claude. La seconde partie du récit, également ponctuée par de nombreux *flashbacks*, dépeint l'évolution de la relation entre ces deux personnages, depuis la période enchantée des débuts jusqu'au constat d'échec qui ramène le spectateur au point initial, la rupture. Au final, la construction même de ce récit en boucle parsemé de multiples incursions dans le passé qui surviennent dans un ordre aléatoire aboutit, d'une certaine façon, à neutraliser le passage du temps.

Au sein de cette narration chaotique, les trois chansons interprétées par Gainsbourg représentent des jalons temporels qui symbolisent les différentes étapes de la relation entre Alice et Simon : « Je pense queue » est associée à leur rencontre, lorsqu'Alice assiste au tournage d'un clip avant d'interviewer le chanteur, qui la provoque ouvertement ; le duo « Dieu fumeur de havanes » correspond à la période de l'épanouissement et de la lune de miel ; enfin, « La Fautive » marque le temps de la rupture et de l'amertume – notons qu'elle est aussi associée à la rencontre avec Patrick, ainsi qu'à la rupture avec Claude, résumant ainsi le destin de la jeune femme qui semble être de virevolter sur un coup de tête d'une histoire d'amour à une autre⁵. Chacune des chansons apparaît à plusieurs reprises au cours du film, à différents stades d'avancement, de sorte que le processus créatif contribue à scander le temps de l'histoire.

Ce procédé narratif est relativement inhabituel au cinéma, où généralement les chansons « symbolisent dans le tissu continu du film quelque chose de fini, de refermé sur soi-même, de passager dans le temps » (Chion 1995, p. 232). Un tel

4 Dans son autobiographie, le réalisateur confie : « À travers les amours de Catherine, j'ai cherché à comprendre comment on pouvait refaire sa vie en plusieurs fois, moi qui avais toujours cru faire la mienne avec une seule femme. J'ai montré le bonheur de la rencontre et la souffrance de la séparation. Au départ tout cela était inconscient dans ma tête, c'est seulement le film terminé que j'ai compris qu'en le faisant, c'était indirectement une sorte d'analyse de ma vie. [...] Ce que je vivais douloureusement avec Anne-Marie [son ex-épouse] était implicitement la matière profonde du film. » (Berri 2003, p. 271)

5 À première vue, « La Fautive » pourrait donc s'apparenter à une « chanson-leitmotiv », selon la terminologie employée par Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein, « dont le motif mélodique [...] accompagne le héros ou scande les temps forts du récit » (Calvet et Klein 1987, p. 105). Nous verrons plus loin que son emploi dépasse le cadre du simple leitmotiv.

phénomène s'explique par la nature intrinsèque de la chanson, que Stéphane Hirschi définit comme « un art du temps compté », arguant que celle-ci se constitue en tant qu'œuvre grâce à l'interprétation et à la fixation de cette interprétation par l'enregistrement ; la chanson est donc étroitement liée à la notion de temps, qui s'écoule à la manière d'un compte à rebours :

Si le corps, la voix, le temps – durée et débit – sont désormais incorporés au genre chanson, à ses productions, on a alors affaire à une forme d'expression liée à la durée, et plus précisément à une durée limitée. [...] [L]es chansons françaises, à partir du ^{xx}e siècle, sous leur forme enregistrée, doivent s'entendre, quels qu'en soient les thèmes, *structurellement*, comme des *métaphores de l'agonie*, c'est-à-dire comme le compte à rebours vers la fin qui s'amorce dès le début d'une chanson : elle est en train de finir dès qu'elle commence. (Hirschi 2008, p. 33, c'est l'auteur qui souligne)

Dans *Je vous aime*, le processus de création qui est donné à voir/entendre au spectateur opère comme une déstructuration de la chanson, qui se définit moins par le temps de l'interprétation que par celui de l'élaboration, éclaté et discontinu. Les interventions musicales et/ou chantées qui émaillent le récit apparaissent ainsi comme autant de repères dans une temporalité indistincte et floue, tantôt dilatée, tantôt contractée au gré des remémorations de l'héroïne.

ALICE OU « LA FAUTIVE »

Par ailleurs, il est généralement admis que l'une des propriétés inhérentes à la chanson est sa capacité à synthétiser de manière concise et percutante une humeur, un sentiment, une situation, etc. Son aptitude à marquer les esprits et à s'ancrer dans la mémoire lui confère un caractère volatile, aisément transportable d'un point à l'autre de la narration en se prêtant aux utilisations les plus variées :

La chanson est cet élément simple et caractéristique, symbole d'un destin enfermé en quelques notes et en quelques mots, qui peut se promener dans tout un film, siffloté, chantonné, entonné avec ou sans paroles, dans l'écran ou depuis la fosse. Elle incarne, au cinéma, le principe même de circulation. (Chion 1995, p. 282)

À cet égard, l'exemple le plus intéressant est celui de « La Fautive », dont les trois occurrences diégétiques interviennent dans un ordre strictement chronologique. Après avoir assisté aux prémices de la création – une mélodie rageusement improvisée au piano lors d'une violente scène de dispute entre Alice et Simon (00:27:14-00:27:36) –, on découvre la version instrumentale accompagnée de chœurs qui scandent « la fautive... la fautive... », lors d'une séance d'enregistrement en studio (00:33:15-00:33:50) ; c'est à cette occasion qu'Alice fait la connaissance de Patrick, qui participe à la session en tant que saxophoniste. Puis, quelques minutes avant la fin du film (01:22:06-01:22:51), les paroles accusatrices et revanchardes entonnées par Simon à l'adresse d'Alice sonnent définitivement le glas de leur liaison :

La fautive, c'est toi
Si t'es dans c'merdier, c'est de ta faute à toi
La fautive, c'est toi
Le mal qu'tu m'as fait, tu vas payer pour ça

La fautive, c'est toi
 Aujourd'hui tu chiales, mais ne t'en prends qu'à toi
 La fautive, c'est toi
 Tu m'as possédé, tu m'auras pas deux fois
 La fautive, c'est toi
 J'te promets, ma p'tite, qu'tu t'en mordras les doigts
 La fautive, c'est toi
 Fallait pas parler d'amour et cætera

A priori, le texte de cette chanson ne reflète que l'opinion subjective de Simon sur son ex-compagne, mais un autre élément important doit être pris en compte pour en mesurer la véritable portée. Il s'agit de l'utilisation, à plusieurs reprises au cours du récit, d'une version instrumentale de « La Fautive » sur le mode extradiégétique ou métadiégétique. Dans cet arrangement pour piano seul (figure 1), on reconnaît parfaitement la mélodie – à peine modifiée par rapport à la version chantée –, sous-tendue par une basse en croches régulières à la main gauche qui imprime un mouvement ascendant, puis descendant. Une atmosphère mélancolique émane de cette version déclinée sur un tempo plus lent, dont le schéma harmonique diffère légèrement de celui de la version chantée : tandis que celle-ci est bâtie sur une alternance tonique-dominante, dont la banalité est compensée par une orchestration efficace et incisive (figure 2), la version pour piano est enrichie par l'utilisation d'accords du deuxième et du quatrième degré et comporte quelques raffinements d'écriture, tels que l'emploi de chromatismes, d'une pédale de tonique, d'emprunts et de renversements.



Figure 1 : Serge Gainsbourg, « La Fautive » (arrangement pour piano). Transcription personnelle à partir du DVD (00:02:10-00:02:54).

♩ = 130 **F** **C7**

Voix lead

1. La fau - ti - ve c'est toi, si t'es
 2. ti - ve c'est toi, au - jour -
 3. ti - ve c'est toi, j'te pro -

Choeurs

La fau - ti - ve

Trompettes

Sax. Baryton

Piano

Basse

3 **F**

dans c'mer - dier c'est de ta faute à toi, la fau -
 d'hui tu chiales mais ne t'en prends qu'à toi, la fau -
 mets ma p'tite qu'tu t'en mor - dras les doigts, la fau -

la fau -

5 C7

ti - ve c'est toi, le mal
ti - ve c'est toi, tu m'as
ti - ve c'est toi, fal - lait

ti - ve

7 F

qu'tu m'as fait, tu vas pa - yer pour ça. La fau
pos - sé - dé, tu m'au - ras pas deux fois. La fau
pas par - ler d'a - mour et - cae - te - ra. La fau

Figure 2 : Serge Gainsbourg, « La Fautive » (version chantée). Transcription personnelle à partir du DVD (01:22:06-01:22:51).

Première occurrence musicale du film, cette version intervient dès la fin de la séquence d'ouverture, lorsque la caméra effectue un arrêt sur image sur le visage d'Alice après le départ de Claude. La musique se poursuit pendant le générique, tandis que l'on suit la jeune femme au volant de sa voiture, puis durant un long plan fixe sur une route de campagne menant à une vaste demeure en pierres, devant laquelle elle range son véhicule. Associé d'emblée au personnage d'Alice, ce thème musical réapparaît à l'issue de la scène finale, dans un effet de répétition cyclique qui conforte l'idée d'un leitmotiv caractérisant l'héroïne. Entre ces deux occurrences situées au début et à la fin du récit, le thème instrumental de « La Fautive » resurgit lors de deux courtes séquences presque consécutives dans lesquelles Alice apparaît pensive, rêveuse, tandis que la musique résonne de façon lointaine et réverbérée, sous-mixée par rapport aux sons ambiants (01:17:49-01:18:11 et 01:20:24-01:20:52, extrait vidéo 1). Cette combinaison audiovisuelle suggère que la musique, à ce moment précis, acquiert un statut métadiégétique, c'est-à-dire qu'elle n'a pas d'existence réelle mais qu'elle est imaginée, énoncée par la jeune femme – impression confirmée par le fait que chacune de ces scènes introduit un *flashback*. « La Fautive » n'est donc pas seulement l'expression du ressentiment et de l'amertume de Simon après la rupture ; ces observations tendent à accréditer l'idée d'une caractérisation objective du personnage d'Alice en tant que « fautive » ou, à tout le moins, d'une intériorisation par ce personnage d'un sentiment de culpabilité qui s'exprime par le biais de réminiscences musicales.



Extrait vidéo 1 : Je vous aime, occurrences métadiégétiques de la version pour piano de « La Fautive », 01:17:49-01:18:11 et 01:20:24-01:20:52 © Pathé.

Cette représentation de la femme moderne et émancipée en tant que responsable de tous les maux – les siens et ceux de son(ses) partenaire(s) –, est loin d'être anecdotique dans le cinéma populaire des années 1970-1980. Au terme d'une décennie (1965-1975) marquée par des avancées considérables dans le domaine de

l'égalité entre hommes et femmes⁶, on assiste à « une dévalorisation de la représentation de l'émancipation des femmes maintenant ressentie comme inconciliable avec la hantise grandissante de la perte de contrôle des hommes sur la gent féminine » (Le Gras 2005, p. 266). Le choix de Catherine Deneuve pour incarner cette héroïne à la fois amoureuse et indépendante, qui fixe les limites de la relation de couple et refuse de se soumettre au désir des hommes dès lors que la passion s'étirole, s'avère particulièrement judicieux compte tenu de l'image ambivalente véhiculée par l'actrice, aussi bien à travers ses rôles que dans sa vie publique. En effet, si elle représente une forme d'idéal féminin, alliant la beauté plastique, l'élégance, le charme et la vivacité, elle s'est également affirmée comme une figure de l'émancipation et de la libération sexuelle en étant cosignataire du « manifeste des 343⁷ ». Aussi crédible dans le rôle d'une bourgeoise perverse et masochiste (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967) que dans celui d'une aventurière sans scrupules (*La Sirène du Mississippi*, François Truffaut, 1969) ou d'une emmerdeuse volubile (*Le Sauvage*, Jean-Paul Rappeneau, 1975), elle symbolise – à l'écran comme à la ville – la femme moderne qui, sous l'effet du mouvement féministe, s'est affranchie de l'autorité patriarcale et a su conquérir son autonomie ; cependant, sous ses traits – et ceux des personnages qu'elle incarne –, l'évolution de cette femme moderne apparaît comme « de plus en plus incontrôlable et responsable du “mal” qui ronge la société » (Le Gras 2010, p. 168). Reflet de la misogynie ambiante, le cinéma populaire des années 1970-80

s'emploie à rendre les femmes responsables de leur crise d'identité et de leurs insatisfactions personnelles attribuées de façon implicite à leur émancipation. Par son image d'indépendance, sa réussite sociale, Deneuve, femme active, moderne, à la féminité épanouie et star influente, devient la cible/interprète idéale de la résurgence de cette figure misogyne. (Le Gras 2010, p. 175)

Dans *Je vous aime*, Berri place son personnage au centre d'un quatuor masculin qu'elle semble, à première vue, dominer, et sur lequel elle continue de régner par son pouvoir de séduction, même après la séparation (voir notamment la soirée du réveillon ou les scènes de retrouvailles dans sa maison de campagne) ; toutefois, le réalisateur prend soin de la rendre implicitement responsable de ses échecs successifs et de présenter les hommes comme des victimes de son tempérament instable :

En mettant Deneuve au centre d'une romance populaire aux accents de mélodrame, [...] Berri insiste sur les conséquences destructrices, autant pour les femmes que

6 Parmi les grandes avancées sociales dans ce domaine, on peut notamment citer : la loi du 13 juillet 1965, qui proclame l'égalité civile des époux dans le mariage et permet à la femme mariée d'ouvrir un compte en banque ou d'exercer une profession sans l'autorisation de son mari ; la loi du 4 juin 1970, qui supprime le statut de « chef de famille » et instaure la notion d'autorité parentale commune ; la loi du 11 juillet 1975, qui instaure le divorce par consentement mutuel ; la loi du 28 décembre 1967, qui pose le principe du droit à la contraception et régit l'accès à la pilule contraceptive ; et bien sûr, la loi Veil du 17 janvier 1975, relative à l'interruption volontaire de la grossesse, qui dépénalise l'avortement.

7 Publié le 5 avril 1971 dans le magazine *Le Nouvel Observateur*, ce manifeste rédigé par Simone de Beauvoir visait à obtenir la légalisation de l'avortement en France. Il a été signé par 343 Françaises – dont un certain nombre de personnalités du monde littéraire et artistique – qui, au risque de s'exposer à des poursuites pénales, ont déclaré s'être fait avorter clandestinement.

pour les hommes, de l'émancipation des femmes. Sans être mauvaise, juste inconsistante donc irresponsable, Alice s'apparente à une Salomé des temps modernes qui fait tomber les têtes sur le coup d'un caprice. Elle est d'autant plus énigmatique et menaçante pour les hommes, qu'elle privilégie son identité de femme plus que son rôle de mère. Tour à tour méprisée, adulée et redoutée par ses compagnons, Deneuve endosse de nouveau la malédiction du mythe d'Ève. La femme émancipée, présentée par Berri [...], rompt en apparence avec les stéréotypes féminins. Mais elle contribue à légitimer l'ordre masculin qu'elle a mis en péril. (Le Gras 2010, p. 182-183)

Dès lors, il apparaît clairement que le rôle de « La Fautive » ne se limite pas à celui d'une simple « chanson d'écran » destinée à camper la misogynie et l'amertume du personnage incarné par Gainsbourg à la suite de sa rupture avec Alice. Les occurrences extra- et métadiégétiques lui confèrent une portée bien supérieure, cristallisant sous une forme subliminale le message central du film, qui s'inscrit pleinement dans le contexte socioculturel de son époque. Cette création originale, déclinée sous plusieurs formes selon le statut et le stade d'avancement, revêt donc un rôle crucial au sein du récit fictionnel ; dans la mesure où elle fait également dialoguer plusieurs temporalités par l'intermédiaire des *flashbacks*, elle peut s'apparenter à ce que Phil Powrie appelle une « chanson-cristal⁸ », définie comme suit :

La chanson-cristal nous propose un croisement critique dans la narration. Ce croisement se fonde dans le temps autant que la psychologie des personnages ; il s'agit d'une cristallisation de ce qui s'est passé et ce qui se passera narrativement et psychologiquement. La chanson-cristal est une plaque tournante, mais qui ne dépend pas de la structure formelle d'un film : elle peut arriver à n'importe quel moment, un film peut en avoir plusieurs, et en outre qu'elles soient seules ou plusieurs, elles peuvent être répétées. (Powrie 2016, p. 76)

Lorsqu'elle intervient à plusieurs reprises au cours du récit – comme c'est le cas ici –, la chanson-cristal se distingue du leitmotiv par le fait qu'elle crée une chaîne temporelle autonome, qui participe au rayonnement et à la diffusion des affects :

The leitmotiv attempts to provide continuity as part of the narrative weave, or to use a term common in linguistics, it is diachronic. The crystal-song, on the other hand, is not concerned with continuity but with critical moments of change, whether the song is singular or repeated, moments in which strands of time coalesce; it is synchronic. It creates a warp within the narrative weft, picking moments of time together with affect. [...] I contend that the crystal-song is not so much a pause, then, as refracted affect, a knotting together, or warping, whose principle is not the pause but the confluence of centrifugal and centripetal movement. The crystal-song is centrifugal because it brings together moments of time. It is centripetal for the same reason: those moments of time work together as does a crystal to create the intense light of affect; but in the same moment, they refract each other becoming centrifugal as affect is released. (Powrie 2017, p. 238-239)

8 Ce terme fait référence à la notion d'« image-cristal », développée par Gilles Deleuze dans *L'image-temps* (Deleuze 1985, p. 92-128).

Véritable pivot de la narration, au carrefour du temps et de l'affect, « La Fautive » cristallise non seulement la mécanique du souvenir, en mettant en relation les différentes temporalités du récit et en lui imprimant une dimension nostalgique *via* la version pour piano, mais également la complexité des relations amoureuses, et plus spécifiquement des rapports entre les hommes et les femmes, à travers le prisme socioculturel des *eighties*.

FICTION RÉALISTE OU RÉALITÉ FICTIVE ?

Avant de culminer au box-office dans les années 1980-1990, grâce à ses adaptations d'œuvres littéraires de Marcel Pagnol, Marcel Aymé ou Émile Zola⁹, Claude Berri a longtemps été un fervent adepte du récit autobiographique, ou comportant une part d'autofiction, plus ou moins importante selon les films. Dès son premier long métrage, *Le Vieil homme et l'enfant* (1967), il s'inspire d'un souvenir de jeunesse pour retracer l'histoire d'un jeune garçon juif nommé Claude Langmann – le véritable nom de Berri –, hébergé sous une fausse identité par un couple de paysans antisémites durant l'Occupation. Les six opus qu'il réalise ensuite, entre 1969 et 1976¹⁰, s'inscrivent également dans une veine autobiographique, mêlant fiction et souvenirs personnels, clairement revendiquée par le fait que le protagoniste s'appelle toujours Claude (parfois Langmann) et qu'il est la plupart du temps incarné par Berri lui-même¹¹ ; ce sera également le cas dans *La Débandade* (1999), film crépusculaire et peu apprécié par la critique, dans lequel le réalisateur met en scène les difficultés de la vie de couple après quinze ans de mariage. En outre, Claude Berri a fréquemment recours aux membres de sa famille pour jouer leur propre rôle. Ainsi, dans *Le Mâle du siècle*, la mère de Claude est interprétée par la propre mère du réalisateur, Betty Langmann, et c'est son fils Julien Rassam qui endosse le rôle de Julien, le fils de Claude ; dans *Sex-shop*, le protagoniste a deux enfants prénommés Thomas et Julien, ce dernier étant également incarné par Julien Rassam.

Je vous aime s'inscrit à l'évidence dans cette filiation, puisque le personnage du libraire, interprété par Alain Souchon, s'appelle également Claude et qu'il a un enfant prénommé Thomas, interprété par Thomas Langmann. Toutefois, la part d'autofiction ne constitue que l'un des nombreux aspects du récit et les sources d'inspiration s'avèrent multiples. En effet, si le réalisateur a puisé dans sa propre histoire conjugale (voir *supra*, note 4), il s'est également inspiré de la vie amoureuse de Deneuve, notamment lors de sa liaison avec François Truffaut : « J'ai demandé à Catherine Deneuve si je pouvais m'inspirer de sa vie, de ses débuts en amour et des ruptures successives qu'elle avait connues. Et elle a accepté... On était très liés, surtout quand elle vivait avec Truffaut » (Klifa 2002, p. 135-136). Pour donner la réplique à l'actrice

9 *Jean de Florette* (1986), *Manon des sources* (1986), *Uranus* (1990) et *Germinal* (1993).

10 *Mazel Tov ou le Mariage* (1968), *Le Pistonné* (1969), *Le Cinéma de papa* (1971), *Sex-shop* (1972), *Le Mâle du siècle* (1975) et *La Première fois* (1976).

11 Dans *Le Pistonné*, présenté comme une suite du *Vieil homme et l'enfant*, le personnage de Claude est interprété par Guy Bedos. Dans *La Première fois*, il est incarné par Alain Cohen, qui avait joué le rôle du petit garçon dans *Le Vieil homme et l'enfant*, avant d'endosser celui du jeune Claude dans *Le Cinéma de papa*.

et incarner l'autre moitié de ce couple dévoré par la passion, Berri a décidé de faire appel à Serge Gainsbourg, avec lequel s'était noué au fil des années une grande complicité amicale et professionnelle, et de le faire apparaître à l'écran en tant que musicien, plutôt que cinéaste :

Il ne s'agissait pas de trouver quelqu'un pour incarner Truffaut mais de donner à Catherine un partenaire qui rendrait leur relation très personnelle, déchirante et agressive. C'est alors que j'ai pensé à Gainsbourg, lui seul pouvait m'inspirer l'écriture des scènes. Je n'ai pas essayé de lui faire jouer un cinéaste, je l'ai gardé dans son personnage de chanteur, le contraire eût été trop bête. (Verlant 2000, p. 530)

De fait, le rôle de Simon a été taillé sur mesure, au point que l'acteur et le personnage semblent souvent se confondre, instaurant une troublante sensation d'ambiguïté entre fiction et réalité. À titre d'exemple, dans la violente scène de dispute au cours de laquelle le thème de « La Fautive » jaillit sous les doigts de Simon/Gainsbourg, le dialogue est manifestement improvisé et les mots assassins qui sortent de la bouche du personnage masculin sentent, comme on dit, le vécu. Dans la mesure où la scène se déroule dans un décor qui reconstitue fidèlement l'appartement de la rue de Verneuil, le spectateur se sent un peu comme un voyeur en train d'assister à une reconstitution des fameuses engueulades entre Jane Birkin et son mentor, qui viennent tout juste de se séparer après dix ans de vie commune.

Au-delà de cet épisode chaotique, une multitude de références externes au film se greffent sur le personnage et l'enrichissent de connotations liées au parcours, à la vie personnelle et à la notoriété du chanteur. Ainsi, dans la scène du tournage du clip de « Je pense queue », puis dans l'interview menée par Alice, alors jeune journaliste, l'image de Gainsbourg et de ses frasques artistico-médiatiques se superpose instantanément au personnage de provocateur caustique, obscène et désabusé qui surgit à l'écran (00:38:05-00:41:05). La thématique de cette chanson, aux paroles décalées, humoristiques et néanmoins très explicites, n'est pas sans rappeler l'univers scatosexuel d'un précédent album sorti en 1973, *Vu de l'extérieur*, et d'une mini-chanson intitulée « Eau et gaz à tous les étages » (1979). En outre, le chanteur a revêtu pour l'occasion une veste militaire et une chemise kaki, en tous points semblables à la tenue qu'il portait lors de son fameux concert annulé à Strasbourg, le 4 janvier 1980, lorsqu'il a entonné la Marseillaise *a cappella* en signe de protestation contre la censure exercée par une association d'anciens parachutistes hostiles à sa version reggae de l'hymne national (figures 3 et 4). Ce moment de bravoure constitue un véritable tournant dans la carrière de Gainsbourg, qui parvient alors à troquer son image de chanteur sulfureux et passablement *has been* contre celle d'un authentique révolutionnaire, zélateur d'un courant musical importé de la Jamaïque dont la jeunesse de l'époque deviendra friande :

De ce fait, il réussit le tour de force de s'affirmer en éclaireur pour un nouveau public, jeune et épris de liberté qui se reconnaît dans sa démarche, et en même temps en patriote, capable de retourner, par sa sincérité et malgré sa démarche apparemment subversive, les parachutistes venus le défier lors de son tour de chant [...]. (Hirschi 2016, p. 39-40)



Figure 3 : Je vous aime, capture d'écran de la séquence du tournage du clip de « Je pense queue » (00:38:36) © Pathé.



Figure 4 : Capture d'écran à partir de la [vidéo](#) de l'intervention de Serge Gainsbourg lors de son concert annulé à Strasbourg, le 4 janvier 1980 © INA / France Régions 3 Strasbourg.

Au moment de la sortie du film, le personnage de Gainsbarre est encore en gestation et, bien que l'on distingue des signes avant-coureurs dès la fin des années 1960¹², Serge n'a pas encore accouché officiellement de son double maléfique et autodestructeur. Il faudra attendre la parution de son album *Mauvaises nouvelles des étoiles*¹³, en 1981, pour découvrir sa nouvelle profession de foi dans la chanson « Ecce Homo » :

12 Voir notamment « Docteur Jekyll et Monsieur Hyde » (1968), « Des laids des laids » (1979) et, dans une certaine mesure, l'album *L'Homme à tête de chou* (1976).

13 Le titre est une traduction littérale de celui d'un dessin de Paul Klee, intitulé *Schlimme Botschaft von den Sternen*, acquis par le chanteur en 1967. Selon Gainsbourg, sa signification est double : « Il faut le prendre dans le sens mystique et dans le sens mythique. Par rapport aux dieux et par rapport aux stars... de cinéma, par exemple » (Merlet 2019, p. 367). Sébastien Merlet avance que cet « album égo-centré et testamentaire » est « sans doute le plus noir de sa discographie » (*ibid.*, p. 368).

Et ouais, c'est moi Gainsbarre,
On me trouve au hasard
Des night-clubs, des bars
Américains, c'est bonnard.

Cette vie de noctambule, qui déambule de bar en bar et s'enivre avec des inconnus que le hasard met sur sa route, est précisément ce qui, dans *Je vous aime*, compromet au-delà du tolérable la relation entre Alice et Simon : « J'en ai marre de vivre avec un hibou », s'exclame-t-elle lorsque son compagnon la rabroue parce qu'elle le réveille à six heures du soir. Provocateur, acrimonieux ou désinvolte, le personnage campé dans le film de Berri préfigure certaines apparitions médiatiques de Gainsbourg au cours des années 1980, qui ont contribué à forger l'image décadente de son *alter ego*¹⁴. Au demeurant, selon Sébastien Merlet,

Gainbarre ne remplace pas Gainsbourg. Les deux cohabitent et chacun s'exprime au gré des circonstances, l'un rigoureux, l'autre, sans filtre, porté sur la dérision. En somme, Gainsbarre est la personnification du regard nihiliste que Gainsbourg a toujours porté sur le monde qui l'entoure : Gainsbarre ne voit que laideur là où Gainsbourg reste attentif aux manifestations du beau. (Merlet 2019, p. 360)

Par ailleurs, comme évoqué plus haut, la relation houleuse entre Alice et Simon n'est pas sans évoquer le couple très médiatique formé par Gainsbourg et Jane Birkin dans les années 1970. Le duo sensuel qui réunit les deux protagonistes et symbolise les temps heureux de leur union, « Dieu fumeur de havanes », fait écho à ceux que le chanteur a enregistrés avec sa jeune fiancée anglaise entre 1968 et 1971, de « 69 année érotique » à « La Décadanse », en passant par « Je t'aime... moi non plus » et « La Chanson de Slogan ». À l'instar de Jane, qui n'avait jamais chanté avant de rencontrer Serge, Alice donne la réplique à Simon avec une forme d'ingénuité, la voix tendre et suave compensant le manque de technique. En matière d'interprétation vocale, Catherine Deneuve est alors presque aussi novice que son personnage – en effet, bien que sa carrière d'actrice ait été marquée par plusieurs rôles de premier plan dans les films chantants de Jacques Demy, elle y était doublée par Danielle Licari (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) et Anne Germain (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967 ; *Peau d'âne*, 1970)¹⁵. On la voit ici se prêter au jeu de l'enregistrement, d'abord avec timidité et retenue (00:45:42-00:47:14), puis avec conviction et sincérité, dans une longue scène en *play-back* qui intervient exactement au milieu du film (00:48:12-00:50:49, extrait vidéo 2).

14 Sur le personnage nihiliste et dandy composé par Gainsbourg, on peut consulter Grenaudier-Klijn 2012.

15 En revanche, c'est bien Deneuve qui interprète la chanson-titre de *Zig-Zig* (László Szabó, 1975), en duo avec Bernadette Lafont.



Extrait vidéo 2 : Je vous aime, scène de l'enregistrement de « Dieu fumeur de havanes », 00:48:12-00:50:49 © Pathé.

Outre cette scène qui semble s'énoncer comme le « clou » du spectacle cinématographique, « Dieu fumeur de havanes » est également repris dans le générique de fin, sur ce que Jérôme Rossi nomme le « mode parenthétique » :

À l'opposé de [l']usage scénique se situe l'équivalent chanté de la « parole-texte » qui n'appartient pas à la diégèse du film ; toujours intelligible, ce mode s'accompagne très souvent d'une suppression plus ou moins totale des bruits et des dialogues diégétiques ; la chanson devient alors un espace privilégié, un temps « entre parenthèses » qui échappe au temps du quotidien marqué, lui, par les bruits réels et la prédominance des dialogues. (Rossi 2010, p. 70)

La place qui lui est réservée en clôture du récit, juste avant (ou pendant) que les spectateurs quittent la salle de projection, confère à ce duo de « stars » un rôle de premier plan, renforcé par le fait qu'il a été abondamment utilisé durant la promotion du film. Comme le souligne Joël July, le cinéma, dès les années 1930, a toujours su mettre à profit l'image publique des chanteurs populaires et tirer avantage de leur statut de vedette autant que de leur voix :

Outre le bénéfice tiré de la célébrité préalable d'une personnalité médiatique, c'est l'idée qu'une chanson, elle-même, pourra servir facilement la promotion d'un film. Leurs succès mutuels se fortifient et pas de meilleure bannière publicitaire d'un film que sa chanson-thème. (July 2015, p. 241)

De surcroît, Gainsbourg, récemment séparé de Birkin, a malicieusement alimenté la rumeur d'une relation sentimentale entre Deneuve et lui, adoptant des attitudes équivoques en présence de l'actrice ou tenant des propos pleins de sous-entendus tels que « Bardot était un Ingres, Jane un Gainsborough, Catherine est un Van Dongen¹⁶ » (Verlant 2000, p. 546). Ces insinuations, démenties plus tard par l'inté-

¹⁶ Outre ces propos dont il ne cite pas la source, l'auteur rapporte également deux anecdotes contemporaines de la sortie du film. Le 4 octobre 1980, Gainsbourg est invité au Palais des Congrès pour la soirée d'anniversaire de Julien Clerc ; le même jour, *France-Soir* a annoncé la sortie prochaine de *Je vous aime* en publiant une photo de Deneuve et lui : « comme un môme, comme un vantard, ce dernier la découpe et

ressée, n'avaient d'autre objectif que de susciter l'intérêt du public à l'égard du film – et de sa propre personne – en aiguisant sa curiosité naturelle vis-à-vis des relations qu'entretiennent les célébrités. En effet, chacun sait que « le phénomène de la star est fondé, entre autres, sur une synthèse entre vie privée et image publique. Les spectateurs sont fascinés par les mariages, déboires sentimentaux, enfants, frasques, maladies et résidences des stars » (Vincendeau 2008, p. 33).

La frontière entre fiction et réalité est devenue encore plus ténue lorsque Gainsbourg a proposé à Deneuve, quelques mois plus tard, de lui écrire un album entier, intitulé *Souviens-toi de m'oublier* (1981). Si deux chansons en duo¹⁷ tentent vainement de réitérer le miracle de leur première collaboration musicale, cet opus comporte une remarquable ballade pop intitulée « Dépression au-dessus du jardin » – reprise par Gainsbourg dans son spectacle au Casino de Paris en 1985 –, dont les paroles font écho à la problématique du temps qui sous-tend le film de Claude Berri, comme un ultime *flashback* sur les amours tourmentées d'Alice¹⁸ :

Dépression au-dessus du jardin
Ton expression est au chagrin
Tu as lâché ma main
Comme si de rien
N'était de l'été c'est la fin
Les fleurs ont perdu leur parfum
Qu'emporte un à un
Le temps assassin

Le disque a été un échec commercial et critique, en partie du fait de son inconsistance sur le plan de l'écriture et de la composition (hormis la chanson sus-citée), en partie à cause de l'interprétation approximative de l'actrice qui, contrairement à Brigitte Bardot, Jane Birkin ou Isabelle Adjani – pour laquelle Gainsbourg écrira « Pull marine » deux ans plus tard –, n'était selon ses propres dires « pas assez ambitieuse pour prouver quoi que ce soit dans ce domaine » (cité dans Verlant 2000, p. 555).

UN HOMMAGE AU PUNK-ROCK

Sur le plan de la technique vocale, la performance de Gérard Depardieu, qui incarne un musicien de studio devenu chanteur à succès, n'a rien à envier à celle de sa partenaire. Les deux chansons qu'il interprète, « Papa Nono » et « La P'tite Agathe », sont le fruit d'une collaboration avec le groupe Bijou, un trio de punk-rock qui s'est constitué

ne cesse, dans les coulisses du Palais, de la sortir de sa poche pour la montrer à tout le monde, laissant entendre à ses interlocuteurs qu'il y a quelque chose entre eux... » (p. 542). Le 27 décembre 1980, Deneuve et Gainsbourg sont invités à l'émission *Stars*, présentée par Michel Drucker, pour la première de « Dieu fumeur de havanes » sur un plateau de télévision : « au cours du play-back, Serge fait mine d'être bourré et tente de peloter Catherine, question d'alimenter les ragots... » (p. 548).

17 « Ces petits riens », une reprise tirée de l'album *Gainsbourg Percussions* (1964) et la chanson-titre.

18 Détail intéressant, qui confirme notre propos : la dernière chanson de l'album est intitulée « Alice hélas ».

au milieu des années 1970 et a été repéré au festival de Mont-de-Marsan, avant de signer chez Philips un album intitulé *Danse avec moi*, en 1977. Durant la préparation de leur deuxième album, les membres du groupe sont allés voir Gainsbourg pour lui demander l'autorisation de reprendre « Les Papillons noirs », une chanson qu'il avait interprétée en duo avec Michèle Arnaud en 1966. Le résultat de cette entrevue a dépassé leurs espérances, puisque ce dernier a non seulement donné son accord, mais a également accepté de venir en studio pour l'enregistrer avec le chanteur Philippe Dauga. Après la sortie du disque (*OK Carole*, 1978), Gainsbourg a été invité à se produire avec eux lors d'une série de concerts, une véritable renaissance pour cet artiste qui n'était pas monté sur scène depuis treize ans¹⁹. En guise de remerciement, il leur a écrit une chanson intitulée « Betty Jane Rose » – dont le 45 tours est paru en novembre 1978 –, avant de leur proposer d'accompagner les deux chansons destinées à Depardieu.

Diffusée en tant que musique d'ambiance, lors d'une scène située dans un bar où Patrick a ses habitudes, « Papa Nono » occupe une place relativement modeste dans le récit. Elle joue cependant un rôle dans l'intrigue, dans la mesure où elle est à l'origine de la première véritable brouille entre Alice, l'auteure des paroles, et Julien. En effet, lorsque ce dernier lui demande sur un ton badin « comment [elle] arriv[e] à écrire des conneries pareilles », elle rétorque sèchement que Patrick vendra peut-être trois cent mille disques avec cette chanson de Noël et que ces « conneries » lui assurent une indépendance financière qui préserve leur relation de couple (01:08:25-01:09:03)²⁰. Au cours du récit, il n'est guère fait mention de l'activité d'Alice en tant que parolière, à l'exception de cette scène de dispute ; à la faveur d'un *flashback*, on comprend toutefois qu'elle a commencé à écrire des chansons à la demande de Patrick, alors qu'il remplissait déjà les salles en interprétant des chansons écrites par d'autres (00:53:00-00:54:00).

Plus conforme à la veine gainsbourienne, « La P'tite Agathe » constitue l'indispensable socle musical d'une séquence au cours de laquelle Depardieu apparaît en chanteur punk, véritable bête de scène hallucinée, vociférant aux côtés des musiciens de Bijou dans une salle de concert pleine à craquer. L'acteur livre une prestation qui frôle la parodie, beuglant des paroles aux accents surréalistes dans lesquelles on reconnaît l'humour parfois décalé de Gainsbourg, ainsi que son inclination désuète pour les rimes uniques (extrait vidéo 3)²¹ :

J'suis pour la p'tite Agathe
C'est la dernière en date

19 Sa dernière prestation publique en tant que chanteur datait de 1965, lors d'une tournée avec Barbara dont il assurait la première partie.

20 On peut voir dans cet échange une forme de justification ou d'argumentaire voilé de la part de Claude Berri, par rapport à son activité de producteur, dans la mesure où il lui est arrivé de céder à la facilité pour faire rentrer de l'argent dans les caisses. Citons, par exemple : *Pleure pas la bouche pleine* (Pascal Thomas, 1973), *Je sais tout mais je dirai rien* (Pierre Richard, 1973), *La moutarde me monte au nez* (Claude Zidi, 1974), ou encore *Vas-y maman* (Nicole de Buron, 1978).

21 Voir notamment : « Pamela Popo » (1973), « Sensuelle et sans suite » (1973), « Daisy Temple » (1979) et « Ecce Homo » (1981).

S'il y a d'autres candidates
J'suis un vrai démocrate
J'accepte les prognathes
Je suis pour les primates
Pour les filles qui se grattent
Pour le permanganate



Extrait vidéo 3 : Je vous aime, interprétation de « La P'tite Agathe » par Patrick (Gérard Depardieu) dans une salle de concert, 00:51:21-00:52:43 © Pathé.

D'après les informations rapportées par Gilles Verlant, c'est sur la demande expresse de Gainsbourg que le groupe Bijou a participé à cette séquence en *live*, qui dépeint la consécration de Patrick en tant que chanteur populaire, après des années de galère. Plus qu'une recommandation ou un simple souhait, c'est un véritable hommage rendu à ces « p'tits gars » (Verlant 2000, p. 495), comme il les appelait, qui lui ont remis le pied à l'étrier et ont « provoqué [s]on envie de remonter sur scène » à l'orée des années 1980 (*ibid.*, p. 510).

CONCLUSION

Il apparaît clairement que les chansons originales composées par Serge Gainsbourg occupent une place centrale dans la narration, tant par leur valeur informative et référentielle, via les textes qui permettent de caractériser les personnages, que par leur dimension symbolique, en tant que jalon temporel de la relation entre Alice et Simon, mais également à travers l'ensemble des éléments extratextuels véhiculés au sein du récit. Si *Je vous aime* se présente, de prime abord, comme une fiction sur la difficulté d'aimer, l'enjeu du film est aussi d'amener une réflexion sur la création artistique et sur les répercussions au quotidien de ce que l'on appelle communément la « vie de bohème ». L'évocation de la figure de l'artiste, incarnée par Serge Gainsbourg, se

révèle d'autant plus troublante qu'elle entre en résonance avec le réel et fait resurgir, dans la mémoire collective, le souvenir d'autres personnes, d'autres histoires, d'autres chansons. Loin de parasiter l'intrigue, ces interférences enrichissent le propos du film et lui donnent une portée inattendue, métamorphosant ce qui aurait pu n'être qu'une banale production commerciale en une œuvre atypique et singulière.

BIBLIOGRAPHIE

- Berri, Claude (2003), *Autoportrait*, Paris, Léo Scheer.
- Calvet, Louis-Jean, et Jean-Claude Klein (1987), « Chanson et cinéma », *Vibrations*, n° 4, p. 98-109.
- Chion, Michel (1995), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Grenaudier-Klijn, France (2012), « Gainsbourg et ses Gitanes. Portrait de l'artiste en fumeur invétéré », dans Barbara Lebrun (dir.), *Chanson et performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, Paris, L'Harmattan, p. 97-107.
- Hirschi, Stéphane (2008), *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes.
- Hirschi, Stéphane (2016), *La chanson française depuis 1980. De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes.
- July, Joël (2015), « De la chanson au cinéma », dans Françoise Argod-Dutard (dir.), *Le Français en chantant. Septièmes rencontres de Liré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 239-253.
- Klifa, Thierry (2002), « Claude Berri. L'empreinte d'un géant », *Studio Magazine*, n° 183, novembre, p. 132-137.
- Lagabriele, Renaud (2016), « Connaît-on la chanson ? Le film en chanté, un genre en devenir du cinéma français », *Contemporary French Civilization*, vol. 41, n° 3-4, p. 489-501.
- Lagabriele, Renaud, et Timo Obergöker (2016), *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Le Gras, Gwénaëlle (2005), « Résurgence de la comédie à la française dans les années 1970-1980. Les apports de la persona Deneuve au genre dans *Le Sauvage* (Rappeneau, 1975) et *L'Africain* (de Broca, 1983) », dans Raphaëlle Moine (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, p. 265-273.
- Le Gras, Gwénaëlle (2010), *Le mythe Deneuve. Une star entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde éditions.
- Merlet, Sébastien (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Éditions Seghers.
- Powrie, Phil (2005), « La communauté impossible, ou pourquoi le film musical français se fait rare », dans Raphaëlle Moine (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, p. 213-222.
- Powrie, Phil (2016), « La "chanson-cristal" », dans Lagabriele et Obergöker 2016, p. 65-84.
- Powrie, Phil (2017), *Music in Contemporary French Cinema. The Crystal-Song*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Rossi, Jérôme (2010), « La chanson au cinéma. Proposition d'une triple typologie », dans Danièle Pistone (dir.), *Corpus et typologies*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, p. 69-91.
- Verlant, Gilles (2000), *Gainsbourg*, édition augmentée (1^{re} éd. 1992) avec la collaboration de Jean-Dominique Brierre et Stéphane Deschamps, Paris, Albin Michel.
- Vincendeau, Ginette (2008), *Les stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan.

MÉDIAGRAPHIE

Berri, Claude ([1980]2004), *Je vous aime*, DVD, Pathé vidéo 490130.

« Concert de Serge Gainsbourg annulé à Strasbourg » (1980), *Samedi et demi*, 5 janvier, INA/France Régions 3 Strasbourg, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab8000061901/concert-de-serge-gainsbourg-annule-a-strasbourg>, consulté le 2 décembre 2021.

La bande-son d'*Équateur* (1983). L'Afrique selon Serge Gainsbourg

Philippe Gonin¹

Résumé

Deuxième des quatre longs-métrages réalisés par Gainsbourg, *Équateur* est le seul à s'inspirer d'un roman, *Le Coup de lune* de Georges Simenon (1933), qui raconte une histoire d'amour dans le Gabon colonial et raciste des années cinquante. Si c'est l'érotisme et la brutalité des relations entre Timar et Adèle qui intéressent avant tout Gainsbourg, celui-ci accorde un soin tout particulier à proposer une vision de l'Afrique s'éloignant des clichés exotiques. Tourné en extérieur, le film baigne dans une atmosphère humide et pesante. Pour son projet, Gainsbourg compositeur s'efface devant Gainsbourg metteur en scène avec une partition musicale très réduite. S'il est bien question d'une vision musicale de l'Afrique, ce n'est pas dans la musique qu'il faut la chercher, mais bien plutôt dans le traitement des voix et des bruits analysés ici en détail. Comme le dit Gainsbourg, « en fait, la musique, c'est le film ».

Mots clés : Serge Gainsbourg ; *Équateur* ; Afrique ; bande-son ; musique de film.

Abstract

The second of Gainsbourg's four feature films, *Équateur* is the only one adapted from a book, *Le Coup de lune* by Georges Simenon (1933), which tells the story of a love affair in colonial and racist Gabon of the 1950s. Although it is the eroticism and brutality of the relationship between Timar and Adèle that interests Gainsbourg above all, he takes special care to offer a vision of Africa that moves away from exotic clichés. Shot on location, the film is set in a humid and heavy atmosphere. For his project, Gainsbourg-the-composer takes a back seat to Gainsbourg-the-director with a greatly reduced musical score. If there is indeed a musical vision of Africa, it is not in the music, but rather in the treatment of the voices and sounds analysed here in detail. As Gainsbourg said, "In fact, the film is the music."

Keywords: Serge Gainsbourg; *Équateur*; Africa; soundtrack; film music.

¹ Empêché pour raisons de santé, l'auteur tient à remercier Jérôme Rossi pour son aide précieuse lors de la révision de cet article.

Lorsque débute le tournage d'*Équateur*, Gainsbourg n'a à son actif qu'un seul long-métrage, *Je t'aime moi non plus*, réalisé en 1976 et deux courts-métrages – *Le Physique et le Figuré* (1981), film à mi-chemin entre fiction et publicité, et *Scarface* (1982), pour la télévision. Quoiqu'autodidacte, son expérience en tant que réalisateur est donc indéniable. Selon l'intéressé, François Truffaut lui aurait fait cette prédiction : « Tu finiras dans les cinémathèques² ». Deuxième des quatre longs-métrages qu'il réalise entre 1975 et 1990³, œuvre de commande, *Équateur* est le seul à s'inspirer d'un roman, *Le Coup de lune*, publié par Georges Simenon en 1933⁴. L'étude du processus d'adaptation gainsbourien nous amènera à interroger la vision de l'Afrique du roman de Simenon et celle du film, un parcours qui n'évite pas certains clichés malgré l'« absence de bestioles » (Gainsbourg cité dans Bosh 1983, p. 18). Mais au-delà de l'intrigue et de l'imaginaire visuel, c'est le son qui retiendra ici notre attention, car Gainsbourg réalisateur porte une attention toute particulière à la construction de la bande-son ; c'est d'ailleurs pour la meilleure musique et pour le meilleur son⁵ que *Je t'aime moi non plus* avait été nommé par deux fois aux César du cinéma en 1976. Huit ans plus tard, *Équateur* offre, lui aussi, l'occasion à Gainsbourg d'être nommé une nouvelle fois aux César pour la meilleure musique de film. Il s'agit cependant là d'une erreur manifeste d'appréciation de la part de l'Académie des arts et techniques du cinéma car, comme le montrera la deuxième section de cet article, la musique est quasiment absente dans le film, Gainsbourg le compositeur s'effaçant derrière l'authenticité recherchée par Gainsbourg le réalisateur. Et pourtant, paradoxalement, tout ou presque est musique dans ce film : des voix *off* héritières du *talk over* employé par Gainsbourg depuis « Initials B.B. » en 1968 jusqu'aux constructions des ambiances sonores. Si Gainsbourg-musicien livre un film presque sans musique, il n'en réalise pas moins un film profondément musical, jouant merveilleusement avec les voix, les bruits et les silences, car, comme il l'affirme : « Une bande-son, ça se chiade » (cité dans Bosh 1983, p. 18).

L'AFRIQUE, DE SIMENON À GAINSBURG

Avec *Le Coup de lune* – expression qui serait synonyme de « coup de blues » – Simenon quitte son personnage fétiche, le commissaire Maigret, pour s'intéresser à Joseph Timar, jeune homme arrivant tout droit de métropole avec ses rêves d'Afrique. C'est un roman policier, avec son meurtre, celui du Noir Thomas, « boy » de l'héroïne, Adèle Renaud, épouse d'Eugène, tous deux installés au Gabon depuis plus de dix ans. Lorsque débarque le jeune homme, le couple tient un bar-hôtel où, dès la première nuit, Adèle se donne à (ou plutôt « prend ») Timar. Débute une passion dévorante dans laquelle l'ambitieuse Adèle se joue de Timar. Le monde décrit par Simenon est celui du colonialisme : les Blancs dominent, mais tous ou presque sont de pauvres types

2 Gainsbourg tient ce propos dans une vidéo datant de 1987 (voir [Beaudoux 2014](#)).

3 *Je t'aime moi non plus* (1976), *Équateur* (1983), *Charlotte for Ever* (1986) et *Stan the Flasher* (1989).

4 Le livre a d'abord été publié en feuilleton dans *Candide* entre le 19 janvier et le 9 mars 1933 en huit livraisons (n° 462-469). Les références de pages utilisées ici sont celles de la réédition de 1958 chez Fayard.

5 Le poste d'ingénieur était occupé par Antoine Bonfanti.

rongés par le climat, les maladies, les fièvres. Des coupeurs de bois aux représentants de l'administration (policiers, juges, etc.), tous méprisent la population noire. Sans doute arrivé là avec dans la tête des images d'exotisme, peut-être celles que montrait encore l'Exposition coloniale de 1931 où l'on pouvait voir des villages « reconstitués » représenter les différentes possessions françaises, Timar est en décalage total avec ces colons et son rêve d'Afrique s'effondre bientôt : « Exotique, démesurée et fascinante, l'exposition se dématérialisait de nuit sous l'effet des jeux de lumière et des fontaines lumineuses, pour prolonger le rêve de voyage et l'appel d'un ailleurs idéalisé » ([Palais de la Porte dorée \[s. d.\]](#)). Mais il n'y a pas d'exotisme dans le roman que publie Simenon en 1933. Dans cette Afrique, tout est glauque, sale, lointain.

Gainsbourg présente ainsi son adaptation du roman dans le dossier de presse distribué à Cannes en 1983 :

Mon propos est de dessiner et de cerner à la sépia la détérioration progressive d'un être profondément idéaliste et parfaitement intègre dont la lucidité constante et la faiblesse de son romanesque iront à l'encontre de ses pulsions humanistes parallèlement à l'exaspération de ses amours contraintes. Probablement années 50, colonialisme en filigrane. (cité dans Verlant 1992, p. 331-334)

Pour *Équateur*, Gainsbourg joue totalement son rôle d'adaptateur, tout en l'ancrant dans ses préoccupations propres : « J'aimais cette passion tragique sur fond de racisme ; de Simenon, je n'aurais jamais adapté un Maigret, je n'aime guère les structures policières » (cité dans Verlant 1992, p. 332). Ce qu'il retient dans *Équateur*, c'est une « parabole » qui lui est « proche », celle des « rapports impossibles entre deux races humaines, l'une masculine, l'autre féminine » (*ibid.*). Tout en estimant ne pas « pouvoir parler d'érotisme » pour « en avoir fait le tour », Gainsbourg se défend également d'avoir voulu céder à l'exotisme (Messarovitch 1983, p. ix). Il prétend avoir tenté de mettre l'accent sur ces relations impossibles en décrivant un « amour-passion ». Gainsbourg affirme ne pas avoir filmé l'Afrique : « L'exotisme, c'est un piège dans lequel il ne faut pas tomber, ni même dans celui des musiques locales, de la faune, de la flore » (*ibid.*). Pourtant, il reconnaît qu'il était indispensable de tourner en extérieur, ne pas s'enfermer dans un studio. « Il est évident que si ce film avait été tourné en studio, il n'y aurait pas eu les gueules défaites de mes acteurs supportant mal le climat et la chaleur. Ils jouent autrement que si ils [*sic*] étaient restés à Paris. Nous sommes quelques exilés » (*ibid.*). Ailleurs, il dit encore : « Mais si je n'avais pas tourné sur place, je n'aurais jamais obtenu de telles performances avec mes acteurs. Ils sont allés à leurs limites » (Bosh 1983, p. 18). Il précise toutefois : « Il n'y a pas plus de bestioles dans mon film que dans le bouquin de Simenon. Je ne suis pas parti au Gabon tourner un remake de Tarzan » (*ibid.*). Pas d'exotisme à outrance, donc, mais la mise en œuvre d'une ambiance. Gainsbourg dit avoir prêté une attention particulière aux bruits et pensait vraisemblablement « africaniser » son film par le son : « Si on regarde un horizon à l'image, je mets un chien qui aboie. Ici au Gabon, je mettrai des oiseaux, des hippopotames, des crocodiles » (Messarovitch 1983, p. x). Malgré cela, « pas la moindre girafe, pas le plus petit crocodile dans *Équateur* » commente Roselyne Bosh (1983, p. 18). Comme chez Simenon, l'Afrique semble n'être qu'un prétexte, un cadre qui aurait pu être tout autre : « L'Afrique, ça n'existe

pas l'Afrique », écrit Simenon à la fin de son livre, une phrase à laquelle fait écho la dernière prononcée par Timar (Francis Huster dans le film), en voix *off*, « L'Afrique, bordel de merde, c'est le tombeau des Blancs ».

De fait, l'Afrique, celle des cartes postales ou des documentaires animaliers – à l'exception d'une longue descente du fleuve en pirogue dont l'objet est tout autre que celui de « montrer » l'Afrique, ou des scènes tournées dans l'exploitation forestière – est bien absente des images du film. L'adaptation est assez fidèle quand bien même Gainsbourg élude certaines scènes du roman comme celles de l'enterrement d'Eugène (Simenon [1933]1958, chapitre 4), la scène de viol collectif et d'abandon de trois femmes noires au milieu de nulle part par la bande fréquentant le bar des Schneider⁶ (*ibid.*, p. 43), ou en évoque certaines par des ellipses : c'est la scène du Noir pendu par les pieds et dont on plonge la tête dans une bassine d'eau (p. 35), celle de la jeune fille noire et vierge que Timar déflore dans sa case lors d'un arrêt de la pirogue (p. 168-172)⁷, scène que Gainsbourg résume en une nouvelle ellipse, textuelle cette fois⁸ et appuyée par un regard largement signifiant. Certains lieux changent (Cognac, où œuvre l'oncle de Timar, devient Angoulême), et les Renaud/Schneider ont non seulement été coupables d'avoir organisé un réseau de traite des Blanches, mais ont aussi été soupçonnés de trafic de cocaïne. Même s'il ne s'y intéresse guère, Gainsbourg conserve la trame policière. Il aurait été difficile de faire autrement à moins de modifier en profondeur l'ensemble du récit : c'est parce qu'elle tue Thomas qu'Adèle a tout intérêt à s'éloigner de Libreville et convaincre Timar d'acquiescer la concession ; c'est encore parce qu'elle l'a tué qu'elle doit revenir à Libreville et parce qu'elle est coupable que Timar, finalement, craque. Gainsbourg reprend même quelques-uns des dialogues écrits par Simenon, quitte à les transposer d'une scène à une autre, sans pour autant nuire à la cohérence du récit. Le changement du titre est, en revanche, dû au *Coup de torchon* de Bertrand Tavernier, sorti deux ans plus tôt et qui, lui aussi, se déroule sur ce continent. Envisager d'appeler son film *Le Coup de lune* n'aurait guère été judicieux. Le choix s'est donc fixé sur *Équateur*.

Si Gainsbourg a voulu une adaptation qui ne montre pas une Afrique de carte postale, le film n'est pas exempt de quelques clichés situant malgré tout l'intrigue dans le temps et dans l'espace. Certes, il ne laisse se dérouler l'intrigue policière qu'en filigrane au profit d'une mise en avant de l'érotisme et de la brutalité des relations entre Timar et Adèle. Mais il lui fallait bien, à moins de changer radicalement le décor du livre, conserver une « certaine idée » de cette atmosphère, humide et pesante, de l'Afrique équatoriale. Timar y vient avec « toutes ses illusions et ses angoisses [et les] interrogations rongieuses du romantique tourmenté » (Parra 1983). Il faut donc à Gainsbourg une Afrique non pas magnifiée (il ne tourne pas *Out of Africa*),

6 Adèle et Eugène Renaud deviennent, chez Gainsbourg, Adèle et Eugène Schneider, Allemands exilés au Gabon.

7 Ce passage est plus développé chez Simenon que chez Gainsbourg. Chez l'écrivain, Timar se remémore même cet épisode lors du procès, pensant que cette fille n'est autre que celle de l'accusé (chapitre 12, p. 203).

8 « Quant à cette petite de douze ans, rencontrée au hasard d'un arrêt de pirogue... J'ai rien à dire là-dessus. »

mais une ambiance lourde, dont l'air pesant est brassé par des ventilateurs maladifs (les mêmes que ceux que l'on peut voir dans le bar de Johnny-Jane dans *Je t'aime moi non plus*). Les acteurs sont suants et baignent dans cette atmosphère moite où règne une seule femme : Adèle. Une femme ambitieuse, prête à tout et qui voit en Timar une sorte de naïf venu vivre son rêve africain. C'est bien cette passion que retient Gainsbourg qui, en cela, ne s'éloigne guère de celles qu'il a déjà mises en musique avec *Histoire de Melody Nelson* et *L'Homme à tête de chou*. Certes, Adèle n'est pas une Lolita. La pédophilie nabokovienne n'est pas le sujet et Gainsbourg ne retrouve pas en Adèle l'innocente Melody ou « la petite garce » Marilou⁹. De fait, l'aventure avec l'adolescente noire devient superflue dans le récit gainsbourien.

L'action est transportée des années 1930 aux années 1950 (Vincent Auriol, Président de la République française de 1947 à 1954, apparaît en portrait dans le dos du commissaire lorsqu'il reçoit Timar pour la première fois). Les images de Gainsbourg, au-delà d'une vision d'une Afrique prétendument absente, se complaisent parfois dans une vision du colonialisme non exempte de clichés répondant à des stéréotypes réels ou sublimés. Ces images en rappellent d'autres, plus anciennes, mais tout autant ancrées dans un imaginaire populaire de l'Afrique – voire d'autres colonies comme celles détenues par la France en Asie, par exemple – vue par les pays colonisateurs. Cette imagerie est certes bien présente chez Simenon, et Gainsbourg ne fait que la retranscrire : « c'était même une image classique de la vie coloniale : la pirogue, Timar à l'avant, en complet blanc, le casque de liège sur la tête [...] puis tout le long de la pirogue, les payageurs nus ou demi-nus, debout l'un derrière l'autre », écrit Simenon (p. 160). Et même si le romancier poursuit en écrivant que « ce n'était même pas pittoresque ! », l'imagerie populaire, elle, adoptait ce cliché-là comme une représentation typique de l'Afrique coloniale. Ainsi, l'image de Timar dans sa pirogue (figure 1), au milieu de piroguiers s'activant tandis que lui se laisse transporter, est déjà présente dans *Tintin au Congo*, où les rameurs chantent tout en payayant, guidés par un tambourinaire (voir Hergé [1946]1974, p. 35).



Figure 1 : Équateur, Timar descendant le fleuve en pirogue (circa 1:03:30) © LCJ Éditions & Productions.

⁹ Voir le texte de la chanson « L'Homme à tête de chou » : « Et sous le sirocco du séchoir à cheveux la petite garce laisse choir, je veux. »

Tout aussi intéressante est l'image du prêtre. Il apparaît lors du procès et répond lui aussi à la perception archétypale que l'on peut se faire du missionnaire africain (on trouve le même, une fois encore, dans *Tintin au Congo*, p. 35, par exemple). Une image que l'on peut même qualifier de mythologique tant ses attributs semblent correspondre à sa fonction sociale et nous rappellent notamment la description de l'abbé Pierre par Roland Barthes (Barthes 1957, p. 51-52) : « Le mythe de l'abbé Pierre dispose d'un atout précieux : la tête de l'abbé. C'est une belle tête, qui présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, la coupe franciscaine, la barbe missionnaire, tout cela est complété par la canadienne du prêtre-ouvrier et la canne du pèlerin ». Cette image « déguise » plus qu'elle ne rend neutre. L'auteur des *Mythologies* vise ici plus particulièrement la coupe de cheveux de l'abbé Pierre dont il souligne « la foisonnante fortune iconographique [...] dans les illustrés et au cinéma. » (*ibid.*, p. 51). Une « iconographie » identique représente le missionnaire africain, en particulier les « pères blancs », devenus images archétypales de l'évangélisation en Afrique (figure 2). La soutane blanche et, souvent, le casque colonial se sont substitués à la canadienne de l'abbé Pierre, mais l'image « mythologique » est identique, quitte à jouer le rôle inverse de celui qu'elle veut signifier. Le point commun entre l'abbé Pierre et le missionnaire est le port de la barbe, qu'une fois encore Barthes décrit comme un « attribut missionnaire ou capucin » qui ne « peut faire autrement que de *signifier* apostolat et pauvreté ; elle abstrait un peu son porteur du clergé séculier ; les prêtres glabres sont censés plus temporels, les barbus plus évangéliques » (*ibid.*, p. 51-52). C'est l'image même, tout autant iconique que celle de l'abbé Pierre, du Père de Foucauld. C'est celle du missionnaire (qui porte les attributs du père blanc) que l'on voit lors de la scène du faux procès (figure 3). Certes, il est le seul Blanc (avec Timar) à être parmi les Noirs. S'il ne saurait être mêlé aux autres Blancs, on sait bien que son rôle n'est pas de *défendre* l'accusé, mais de l'amener, le guider, à l'heure du jugement, vers le Dieu des Blancs. Sans oublier, bien entendu, les scènes passées dans la concession avec son contremaître blanc (figure 4) ou bien au tribunal où la justice est exclusivement blanche, le juge (Jean Bouise) étant même filmé un temps en contre-plongée pour lui donner plus de « grandeur » (figure 5).



Figure 2 : Missions des pères blancs en Afrique, carte postale, s. d. © Collection Sirot-Angel/leemage, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Père_blanc_Afrique_équatoriale.jpg, consulté le 8 décembre 2021.



Figure 3 : Équateur, l'accusé et la figure « rassurante » du missionnaire (1:16:05) © LCJ Éditions & Productions.



Figure 4 : Équateur, dans la concession, le contremaître, image de la puissance coloniale. Dans cette scène Adèle est en train d'estimer le bénéfice que rapportera la vente d'une pièce de bois (51:15) © LCJ Éditions & Productions.



Figure 5 : Équateur, au tribunal, le juge, filmé en contre-plongée symbolise la « grandeur » coloniale (1:16:16) © LCJ Éditions & Productions.

La seule image que l'on pourrait qualifier de « positive » est celle de Timar attendant Adèle dans un village (lorsqu'ils se rendent à la concession). Il est assis sur une pirogue, entouré d'enfants, une petite fille posant sa tête sur ses genoux. Mais cette image peut tout aussi bien faire preuve de relents paternalistes (figure 6).



Figure 6 : Équateur, Timar au milieu d'enfants dans un village en forêt (42:32) © LCJ Éditions & Productions.

Les textes écrits par Gainsbourg sont de plusieurs niveaux. Il y a les dialogues proprement dits : un certain nombre sont directement empruntés à Simenon, comme les premiers mots d'Adèle en direction de Timar (« thé ou café ? »), mais aussi certains dialogues échangés avec les coupeurs de bois ou le commissaire. Lorsque les dialogues sont estampillés « Gainsbourg », ils sont le lieu où l'auteur se laisse aller à quelques trivialités (Adèle est particulièrement « vulgaire », comme le lui fait remarquer Timar), voire à des anachronismes de langue par rapport à l'époque dans laquelle est censée se dérouler l'action ; Danièle Parra y voit des « “bons mots” [engendrant une] provocation facile et sans surprise » (Parra 1983)¹⁰. Il y a enfin quelques aphorismes typiquement gainsbouriens (dont certains, au fil des années, sont devenus répétitions obsessionnelles et redondantes d'une œuvre à l'autre, chanson ou cinéma), mais le plus fameux du film (« L'Afrique, c'est le tombeau des Blancs ») est emprunté : « C'était la phrase des Gabonais qui voyaient les Blancs tomber comme des mouches et que j'ai reprise à mon compte » (cité dans Bosh 1983, p. 18).

UNE PRÉSENCE MUSICALE *A MINIMA*

Dans *Équateur*, la musique est réduite à la portion congrue, ce qui, de prime abord, semble tout à fait paradoxal de la part d'un réalisateur lui-même compositeur de musique de film reconnu. Rappelons qu'au moment où il tourne son long-métrage, Gainsbourg a déjà mis en musique pas moins d'une quarantaine de films (sans

¹⁰ On peut citer ce passage, tandis que les hommes jouent au billard (15:00) dans lequel Bouilloux s'adresse à Timar en des termes typiquement gainsbouriens : « C'est ça p'tit gars, t'as tout compris, les écoute pas » et où le personnage joué par Roland Blanche répond : « ta gueule ».

compter ceux pour lesquels il n'a écrit qu'une chanson – voir l'introduction du numéro). Mais, ici, comme nous le verrons, les seules mélodies (les chants) entendues ne sont pas de Gainsbourg et les rares sections musicales se trouvent singulièrement dénuées de mélodies, alors que l'on sait que celles-ci naissaient pourtant aisément de l'imagination de Gainsbourg.

Au début du projet, pourtant, la musique originale était envisagée sous le signe de la profusion. Alors qu'Yves Messarovitch lui demande « comment la musique rendra-t-elle l'atmosphère des années cinquante ? », Gainsbourg, évoquant le cinéma d'Howard Hawks, John Ford ou John Huston, parle d'une partition « extrêmement hollywoodienne, en ce sens qu'en une heure trente d'images, il y aura une heure trente de musique » (Messarovitch 1983, p. ix)¹¹. Cette approche *wall-to-wall*¹² ne semble pas avoir fait long feu puisqu'en mai 1983 Gainsbourg parle à Frank Eskenazi d'une musique pour laquelle il pensait au départ « suivre un hip trip jamaïcain », ajoutant qu'il avait finalement « engagé un compositeur qui se trouve être lui-même » en lui indiquant qu'il « fallait très peu de musique : quelques pulsions et des chants de petites filles » qu'il qualifie « d'absolument sublimes » (entrevue publiée dans *Libération* le 10 mai 1983, citée dans Merlet 2019, p. 361). En juin, dans le magazine *Rock*, il explique à Roselyne Bosh que son film est musicalement un retour aux origines : « Après ma période british et mon hip jamaïcain, je remonte le cours du fleuve » (Bosh 1983, p. 19). Quand le film est nominé aux César en 1984 dans la catégorie « meilleure musique », Gainsbourg n'hésite pas à confesser que, s'il avait remporté le trophée, « ça aurait encore été un scandale. C'était un plan d'escroc. J'étais à Lambaréné pour le film *Équateur*, et j'ai pris des airs ethniques. C'est-à-dire j'ai pris des petites négresses [*sic*], charmantes, dans une chapelle de Lambaréné, et qu'est-ce que j'ai fait avec mes payeurs ? J'ai ajouté des timbales. Donc je le méritais absolument pas¹³ » (cité dans Mikailoff 2017, p. 195).

Au terme de ces déclarations contradictoires, un travail d'historien est nécessaire pour démêler l'écheveau complexe de la musique de ce film. Ajoutant à la confusion, Danièle Parra (1983) évoque un 30 cm et décrit « des percussions inspirées des mélopées du Rwanda [qui] occuperont les deux faces du 33-tours d'*Équateur* ». Une musique, *dixit* Gainsbourg, qui « ne se compose pas [mais] se structure en séance » et que Parra décrit comme « superbe » : « Cela donne des plages musicales d'une violence et d'une sauvagerie inouïes, comme le grondement d'une colère indigène. La plus belle ! Sept minutes où Huster descend le fleuve, dans les halètements des piroguiers, le roulement des tam-tams et le feulement des animaux sauvages ». Or, d'animaux

11 L'article est publié en avril 1983 mais l'entretien est probablement bien plus ancien. Les séances studio pour la mise en œuvre de la musique et des sons du film s'étant déroulées au début d'avril, il n'était déjà plus question de musique hollywoodienne non plus que de Jamaïque.

12 L'expression *wall-to-wall* désigne un film totalement musicalisé, le « mur d'images » recevant un « mur de musiques ».

13 Nous terminons en note la citation, assez savoureuse : « Moi, en tant que metteur en scène, Gainsbourg, j'ai engagé un compositeur qui s'appelle Gainsbarre. "Merci Gainsbourg, mais je suis metteur en scène, bordel !" Et on me remet dans le ghetto des musiciens. J'étais comme un mec qui a écrit un bouquin et qui aurait voulu le Goncourt et qui aurait eu le prix de la meilleure reliure ou de la typo. »

sauvages, fussent-ils « ceux qu'on ne voit pas à l'écran, mais qu'on devine, menaçants, dissimulés dans la végétation », il n'y a point. De fait, on ne peut que s'interroger sur ce que Parra a bien pu entendre.

On sait que Gainsbourg a toujours été attaché au fait que son nom seul apparaisse aux génériques des films dont il a composé la musique, laissant à ses arrangeurs le rôle ingrat d'« hommes de l'ombre ». Il n'est guère étonnant que Gainsbourg musicien ait été engagé par Gainsbourg cinéaste : c'était déjà le cas pour *Je t'aime moi non plus* et ça l'est également pour *Charlotte for Ever* et *Stan the Flasher*. Rien de nouveau sauf que, pour *Équateur*, on en arrive à un point extrême puisque pratiquement aucune note de musique entendue dans le film ne semble avoir été composée par lui. Tout au plus est-il le directeur artistique des séances qui se déroulent en trois jours et trois nuits du 5 au 7 avril 1983 au studio Ferber. C'est, cette fois-ci, à Marc Chantereau qu'il confie son « carnet de voyage » pour qu'il y ajoute des percussions, du synthétiseur et retravaille ces bases sonores pour leur donner une dimension nouvelle. Autrement dit, Gainsbourg semble ne pas avoir dérogé à son habitude : confier l'indispensable travail d'arrangement à d'autres pour officiellement signer l'ensemble de son nom. Jannick Top à la basse et Slim Pezin à la guitare sont venus épauler Chantereau lors de séances.

Trois sources servent ici à ce qui se révèle être une véritable enquête : les feuilles de timbres (la déclaration) déposées à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem)¹⁴ ; les sources studio (évoquées par Sébastien Merlet dans son *Gainsbook*) ; le film et ce que l'on y entend réellement. Force est de constater qu'il existe des différences notables entre ces trois sources. Elles peuvent n'être que la confirmation des errements et hésitations entre les déclarations d'intention énoncées par Gainsbourg dans les différents articles cités ci-dessus et ce qu'il a finalement décidé d'intégrer comme « musique de film » dans son montage final.

En ce qui concerne la musique officielle du film *Équateur* telle qu'elle apparaît dans le coffret Gainsbourg 2015, puis sur un vinyle publié chez Gaumont musique en 2017, elle se résume à deux titres figurant sous les noms « Équateur (générique) » et « Un cargo vers l'Afrique », très certainement enregistrés pendant les séances au studio Ferber. Le problème est qu'ils sont totalement absents du film quoiqu'ils ne soient pas sans lien avec la musique finalement retenue. On entend dans « Équateur (générique) » la basse caractéristique de Jannick Top jouant un même *riff* sur une rythmique assurée par la guitare électrique et des percussions puissantes. Le second titre est un montage sonore réalisé en studio, construit en deux parties de part et d'autre de la déclamation par Gainsbourg du titre de son film : « É-qua-teur » (avec un détachement très prononcé des syllabes). La première partie est un duo entre un balafon et la basse de Jannick Top sur un fond bruitiste – préfiguration de l'importance des bruits dans le film – correspondant à celui du cargo entendu à (02:31) dans le film ; les percussions ouvrent la seconde partie, rejointes par la basse de Top et plusieurs parties de guitare rythmique.

14 L'auteur tient à remercier Valérie Cottet de la Sacem pour lui avoir permis de consulter ces documents.

La feuille de timbres Sacem comporte trois thèmes écrits (dont deux intitulés « Équateur 1 », exemples 1 et 2), ainsi que des bruitages et montages sonores divers, des éléments, parfois intitulés différemment, mais que l'on retrouve dans la liste établie par Merlet (2019, p. 384). L'élément mélodique déposé par Gainsbourg sous le titre « Équateur 1 » (exemples 1 et 2) semble n'être en définitive qu'un pastiche d'un chant religieux existant, intitulé « La Paix soit avec nous », dont on entend distinctement deux éléments mélodiques repris en boucle tout au long des deux génériques (extrait vidéo 1), agrémentés de percussions et notes de basse posées par Jannick Top (exemples 3 et 4). Cette chanson est en fait une composition signée Michel Wackenheim (compositeur) et Christiane Gaud (auteure du texte)¹⁵, déposée à la Sacem et enregistrée sur un disque 45 tours quatre titres intitulé *Viens parmi nous, 8*, interprété par les Petits Chanteurs d'Asnières en Île-de-France et publié en 1973¹⁶. Sans parler ici de plagiat (nous en sommes assez loin et seules des similitudes sont ici mises en lumière), « La Paix soit avec nous » a sans doute généré l'écriture des mélodies des deux versions titrées « Équateur 1 ». Pastiche ? Variations sur le même thème ? Il est assez difficile de répondre à cette question. Quoi qu'il en soit, ces deux versions du thème 1 ne sont jamais entendues dans le film.



Exemple 1 : « Équateur 1 », recto feuille de timbres Sacem. Thème signé Gainsbourg.



Exemple 2 : « Équateur 1 », verso feuille de timbres Sacem. Thème signé Gainsbourg.



Exemple 3 Michel Wackenheim (compositeur) et Christiane Gaud (auteure du texte), extrait de la partition de « La Paix soit avec nous ». Premier des deux éléments entendus dans les génériques (00:00).

15 L'auteur tient à remercier Françoise Panizzoli et Françoise Duranton pour leur aide dans l'identification de ce morceau.

16 Il est possible d'entendre cette version de « La Paix soit avec nous » sur [YouTube](#). La comparaison avec l'extrait vidéo 1 ci-dessous est éloquent.



Exemple 4 Michel Wackenheim (compositeur) et Christiane Gaud (auteure du texte), extrait de la partition de « La Paix soit avec nous ». Deuxième élément entendu dans les musiques des génériques (00:12).

Que penser de ce chant religieux en ouverture du film sur un long travelling balayant de haut en bas une photographie de Noirs pendus (extrait vidéo 1) ? Il vient sans doute souligner l'aspect christique de ce sacrifice dont on peut espérer qu'il n'ait pas été vain. Chez Gainsbourg, rien n'est totalement innocent, et cette image renvoie sans doute au « Strange Fruit » chanté par Billie Holiday. On sait quel amour Gainsbourg portait à l'œuvre de la chanteuse. Composé en 1946 par Abel Meeropol, le texte de « Strange Fruit » dénonce les *necktie parties* (des pendaisons de Noirs) qui avaient lieu dans le sud des États-Unis. Les Blancs y venaient comme on vient au spectacle. Les premiers vers de la chanson disent : « Southern trees bear strange fruit / Blood on the leaves and blood on the root / Black bodies swinging in the southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees ». On ne peut également s'empêcher de voir, comme le rappellent fort justement Aknin, Crocq et Vincendet dans leur ouvrage consacré au cinéma de Gainsbourg (2007, p. 160), une similitude entre le générique d'*Équateur* avec le début de *J'irai cracher sur vos tombes*, film de Pierre Gast (1959) adapté du roman éponyme de Boris Vian où l'on voit le frère du héros (noir) pendu à un arbre par des Blancs.



Extrait vidéo 1 : *Équateur*, générique (0:00-02:27) avec commentaire analytique
© LCJ Éditions & Productions.

Le second motif du film, « *Équateur 2* », résulte du même processus que le premier. Tel qu'il est entendu dans le film, ce motif revient deux fois : lors de la première scène de sexe entre Timar et Adèle puis lors de la reprise de cette scène tandis que Timar, revenant à Libreville, se remémore cette première rencontre. Le relevé simplifié de cette mélodie chantée par des jeunes filles (exemple 5) montre une certaine parenté

entre la mélodie déposée à la Sacem (exemple 6) et celle entendue dans le film. Nous pensons notamment à cette formule (entourée dans les deux exemples cités) que l'on trouve aux mesures 1 et 2 de l'exemple 5 et 7-8 de l'exemple 6. Elle semble avoir nourri la mélodie déposée par Gainsbourg. Les voix féminines entendues dans ce nouveau titre sont très proches de celles du premier morceau, ce qui fait penser à une source commune de ces deux morceaux : il est ainsi permis d'accorder du crédit à la déclaration de Gainsbourg relative à l'enregistrement de chanteuses noires à Lambaréné, un enregistrement par-dessus lequel il aurait ensuite fait jouer ses musiciens lors des séances au studio Ferber¹⁷.

♩ = 120 env.

Tambourin

Voix

Basse

Jannick Top accorde sa basse comme un violoncelle à l'octave inférieure soit (aigu à grave) : la/ré/sol/do

5

Tamb.

Voix

Basse

9

Tamb.

Voix

Basse

12

Tamb.

Voix

Basse

Exemple 5 : « Équateur 2 », relevé (simplifié) de la piste sonore du film, Équateur, 12:55. Les pistes musicales du film n'existant pas en disque vinyle (Gainsbourg 2017) ou CD (Gainsbourg 2015), nos relevés sont effectués à partir de la piste de son du DVD (Gainsbourg 2005).

17 Et ce, en dépit de la déclaration de Slim Pezin qui affirme que les deux chants de jeunes filles (entendus dans le film pendant les génériques pour l'un, et durant la première étreinte entre Timar et Adèle pour l'autre) ne sont pas des éléments recueillis par Gainsbourg mais bien des *samples* empruntés



idiome plus africain que gainsbourien comme le revendique son titre. Enfin, il faut à présent s'interroger sur les titres « Les Oiseaux », « Pirogue 1 » et « Pirogue 2 » dans une perspective sonore plus globale.

Cues	Minutage	Scène
« Équateur 1 »	00:00-02:16	Générique de début, « La paix soit avec nous ». <i>Voir extrait vidéo 1</i>
« Équateur 2 »	12:55-14:19	Première scène d'amour entre Timar et Adèle. Chanson interprétée par le chœur non identifiée. <i>Voir extrait vidéo 3</i>
« Africa »	15:10-18:25	Le meurtre de Thomas.
« Les Oiseaux »	39:39-41:16	La remontée du fleuve, 1 ^{re} partie. <i>Voir extrait vidéo 2</i>
« Pirogue 1 »	59:16-01:03:30	La descente du fleuve 1 ^{re} séquence. Composé de trois éléments identiques dans leur construction, mais distincts au niveau du mixage (59:16-59:58 sans timbales ; 59:59-01:02:56 avec timbales ; 01:02:57-01:03:30) <i>Voir extrait vidéo 4</i>
« Pirogue 2 »	1:04:10-1:06:07	La descente du fleuve 2 ^e séquence. Au cours de cette séquence, les timbales sont de plus en plus présentes. Cette séquence musicale est tuilée avec la réapparition de « Équateur 2 »
« Équateur 2 »	1:06:05-1:07:00	Flashback à la fin de la descente du fleuve. <i>Voir extrait vidéo 2</i>
« Africa »	1:16:46-1:18:27	Crise de Timar au tribunal, scène du faux procès.
« Équateur 1 »	1:18:56-1:21:12	Générique de fin.

Tableau 1 : apparition des éléments musicaux dans Équateur.

UN TRAITEMENT MUSICAL DES VOIX ET DES BRUITS

Dès ses origines, le cinéma a revendiqué une part musicale :

Tout film sérieux et pensé doit, à la base de sa réalisation technique, de sa composition, faire intervenir un rythme propre, plus près du rythme de la poésie. Mais les films absolument beaux, dignes de l'épithète art, doivent puiser leurs rythmes dans un – ou des – thèmes, vrais motifs visuels correspondant en tous points aux thèmes musicaux auditifs, et qui doivent subir et souffrir des développements aussi intelligents que les développements des thèmes dans une symphonie beethovénienne. Dans ces films, il faut non seulement un thème principal d'ordre rythmique qui résumera le sens général de l'œuvre et planera sur elle, mais encore une – ou plusieurs – seconde idée d'ordre mélodique servant à exprimer des sentiments répétés, physiques ou psychologiques. ([Ramain 1925](#) cité dans Guido 2002, § 22)

Dans le sillage de Maurice Jaubert¹⁹, Pierre Schaeffer a très tôt repéré la manière dont les voix, les bruits et la musique s'unissent dans la bande-son tout en conservant leurs divergences :

¹⁹ François Porcile a montré comment Maurice Jaubert se sert des bruits diégétiques pour élaborer sa partition de *L'Atalante* (voir Porcile 1971, p. 220-221).

Dans la piste sonore elle-même se superposent trois éléments qui sont à mon sens extrêmement hétérogènes : le bruit, la parole, la musique. [...] Certes, les rapports sont étroits entre le bruit des mots, des choses et des instruments, mais il me semble important de bien marquer dès l’abord leur divergence et en quoi ces trois sortes d’éléments partent du réalisme de l’image en s’en écartant de plus en plus, dans un ordre qui est bien évidemment celui qui va du bruit à la parole et de la parole à la musique. (Schaeffer [1946]1992, p. 462)

L’assemblage de voix, de bruits et de musiques peut être conçu comme une œuvre musicale au service de la narration. Dans son analyse d’*Elephant* (Gus Van Sant, 2003), Pierre Couprie écrit :

De notre point de vue, la bande-son peut être analysée comme une œuvre électroacoustique, la musique de Beethoven étant alors un matériau sonore constitutif d’un paysage sonore plus global. Ce paysage sonore est virtuel, c’est-à-dire recomposé à partir de sons enregistrés dans des espaces différents, et caractéristique de la création acousmatique. Ainsi analysée, la bande-son entre en résonance avec les images du film en proposant une lecture parallèle ou en amplifiant la déconnexion des personnages d’avec la réalité. (Couprie 2015, p. 135)

C’est sous ce paradigme de la musicalité de la bande-son que nous penserons l’intégration de la voix et des bruits à *Équateur*. Comme pour la musique, la conception sonore de Gainsbourg semble avoir singulièrement évolué depuis les débuts du projet :

Le son naturel, c’est nul. Aujourd’hui, pour faire vrai, on enregistre n’importe quoi, les bruits de bistrot et les chasses d’eau, même si ça ne sert pas le « climax ». J’ai refait toutes mes ambiances, selon ma propre hiérarchie. D’abord la musique, ensuite le bruitage, enfin le dialogue, quand c’est indispensable. Et encore, en « slang », je n’aime pas les discours. (Gainsbourg cité dans Bosh 1983, p. 19).

Finalement, Gainsbourg fait le choix, pour les dialogues, de la prise directe : « J’aime pourtant beaucoup le cinéma italien qui tourne toujours en muet » – explique-t-il à Yves Messarovich (1983)²⁰ – « Même Fellini tourne en muet. Mais je pense qu’avec des acteurs aussi instinctifs que Sukowa et Huster, il faut tourner en son direct ».

En dehors des dialogues, le film est parcouru par une voix *off*, celle de Timar, qui commente l’action dans des monologues intérieurs qui instaurent une distanciation brechtienne. Gainsbourg, en 1982, évoquant sa voix cassée par le « tabagisme et l’éthylisme » et l’usage du *talk over*, lui trouvait – à la différence de sa voix des débuts, « trop concernée » – cette distanciation brechtienne nécessaire au discours²¹.

Si l’écriture de la voix *off* n’a rien d’exceptionnel en elle-même – comme l’indique Danièle Parra dans sa critique du film, la voix de Huster s’inscrit dans la « tradition des récits d’aventure » (Parra 1983) –, c’est dans son rapprochement avec la voix

20 *Je t’aime moi non plus* a manifestement été tourné en muet : non seulement Joe d’Alessandro est doublé par Huster, mais si l’on observe le mouvement des lèvres de Jane Birkin, on voit qu’elle aussi a aussi tourné en anglais.

21 Pour plus de détails sur la voix parlée chez Gainsbourg, voir Gonin 2021, p. 36-39.

gainsbourienne qu'elle acquiert une forte identité : syntaxe, vocabulaire – quand bien même Timar évoque cette « putain d'Adèle » – parfois plus recherché, frôlant les récits poétiques dont Gainsbourg a usé dans ses albums parlés des années 1970. Il y a jusqu'à la manière de *dire* le texte par Huster qu'on peut rapprocher du *talk over* développé par le musicien depuis « Initials B.B. ». La voix de Huster résonne en définitive telle une sorte d'alter ego, comme si Gainsbourg, en un étonnant transfert, retrouvait avec Timar et à travers ce timbre de voix, cette diction, l'errance des narrateurs de *l'Histoire de Melody Nelson* (1971) ou de *L'Homme à tête de chou* (1976)²². Peut-être pourrions-nous même parler de « voix-je » telle que définie par Michel Chion, même si cette voix-je garde par son énonciation même cette distance, ce détachement brechtien que nous évoquions plus haut :

Ce qui en fait une « voix-je », ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification. (Chion 1982, p. 53)

Contrastant avec la forte présence de la voix de Huster, les Noirs sont des personnages silencieux, soumis (on le voit dès la scène d'arrivée de Timar dans le bar). Dans *Équateur*, les Noirs ne parlent pas, leurs regards sont souvent vides, inexpressifs, comme soumis à la domination blanche, implacable et injuste (la scène du tribunal d'où ne monte qu'une vague de protestation vite étouffée est à cet égard éloquente). Lorsqu'un personnage noir s'exprime, c'est soit dans un français rudimentaire (« Froidir moteur », dit le pilote de la pinasse à moteur à l'aller, phrase d'ailleurs prise à Simenon ; « Nous camper ici », dit le chef noir de la pirogue au retour), soit dans un dialecte incompréhensible aux yeux des Blancs – c'est aussi le cas dans le roman – qui le condamne d'avance (le Noir jugé en lieu et place d'Adèle et qui est finalement condamné et pendu). C'est sans doute le moment de remarquer que Gainsbourg lui-même n'a jamais été exempt d'une forme de néo-colonialisme, que ce soit dans la fétichisation du corps des femmes noires (« Couleur café »)²³, leur « tendance » à l'embonpoint (« Joanna »), la désinvolture avec laquelle les Noirs feraient l'amour (« Là-bas c'est naturel »), ou les innombrables utilisations du mot « nègre » dans ses chansons (« Black and White », « L'Hôtel particulier », « Pamela Popo », « Marilou reggae », « Bana basadi balalo »).

Afin de montrer les manières dont voix et bruits construisent une bande-son musicale, avec ou sans présence de musique à proprement parler, nous nous proposons d'analyser les trois séquences suivantes : la remontée du fleuve, une séquence érotique (« érotisme sous moustiquaire²⁴ ») et la descente en pirogue exemplifient chacune une combinaison particulière (bruits et voix pour la première, bruits et musiques pour la seconde, voix, bruits et musique pour la troisième).

22 Voir respectivement les chansons « [Cargo culte](#) » et « [Lunatic Asylum](#) ».

23 Voir des hommes noirs comme c'est le cas ici dans la longue scène de la descente du fleuve.

24 Nous empruntons ce titre à l'article de Danièle Parra (1983). La séquence porte le titre de « Première nuit » dans le chapitrage du DVD.

Dans la séquence de la remontée du fleuve²⁵ (39:39-41:16), correspondant au *cue* « Les oiseaux », aucun son – hormis celui du moteur de l'embarcation qui ouvre la séquence et s'estompe peu à peu – n'est diégétique. La bande-son ne cherche même pas à être une construction « réaliste » d'une ambiance de forêt équatoriale, mais s'affiche comme une composition acousmatique qui s'élabore comme une véritable partition sonore. La voix est *off*, traduisant les sentiments intérieurs (ce que nous appelons ici le « monologue intérieur »), elle exclut de fait tout diégétisme. Le montage réalisé par nos soins pour l'analyse de cette séquence (extrait vidéo 2), superpose les images du film et le spectrogramme de la piste sonore défilant en temps réel au-dessus des images. La figure 7 reprend ce spectrogramme où l'on peut clairement lire les différentes étapes de construction. On y distingue nettement (en rouge orangé) l'élément stable (que nous appellerons « oiseau 1 ») qui parcourt l'ensemble de la séquence, ainsi que les traits verticaux réguliers (« oiseau 2 ») qui constituent la base « rythmique » de cette musique. De 0:00 à 0:40, l'espace, d'abord saturé puis de moins en moins dense, est occupé par le bruit du moteur qui s'atténue au moment où la voix *off* se fait entendre (à partir de 0:35 environ). C'est au moment de l'entrée de la voix *off* qu'apparaissent les percussions. La fin de la séquence est entièrement musicale, les bruits diégétiques ayant complètement disparu.

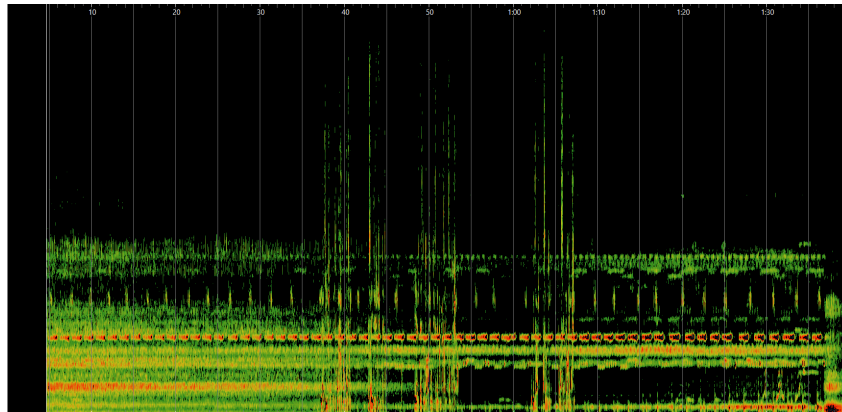


Figure 7 : Spectrogramme de l'intégralité du cue « Les Oiseaux » (39:39-41:16). Réalisé avec [Sonic Visualiser](#).

Si l'on zoome sur la dernière section du spectrogramme (les vingt secondes après la dernière intervention de la voix *off*), on distingue très nettement les différents éléments sonores qui construisent cette partie. Outre les percussions, les différentes couches constituées de différents chants/sons d'oiseaux sont très nettement perceptibles : nous en soulignons quelques-unes dans la figure 8. Après l'arrêt au village (une narration qui fait se succéder navigation-arrêt-navigation que l'on retrouve dans la séquence de la « descente du fleuve »), le son reprend cette idée de montage sonore où les cris de Timar en plein délire (et toujours hors-champ) se substituent à la voix *off* (on entend également Adèle toujours hors champ) avec à l'image une vue subjective (celle de Timar) du paysage, déformée par la fièvre.

25 Séquence intitulée « La Brousse » dans le chapitrage du DVD.

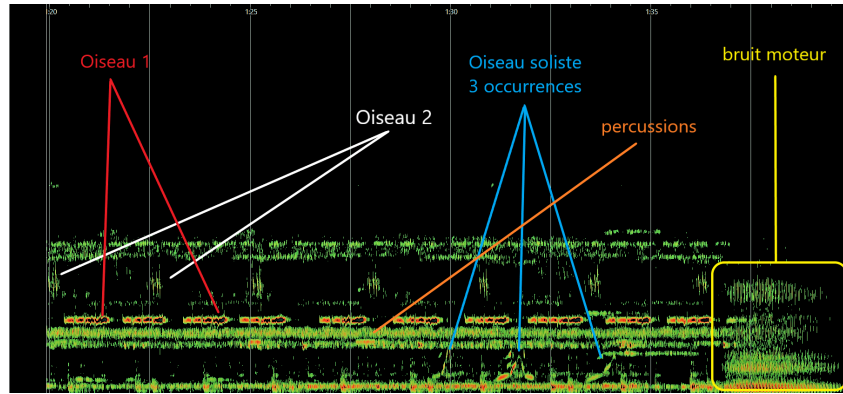
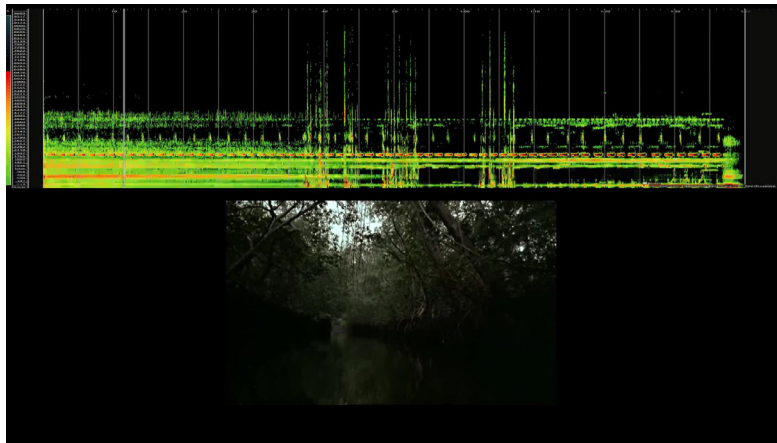


Figure 8 : « Les Oiseaux ». Spectrogramme des 20 dernières secondes réalisé avec [Sonic Visualiser](#).

Dans cette séquence, la conjugaison des intonations de la voix (mots accentués, ton dramatique) et de l'aspect extrêmement répétitif des chants des oiseaux amplifient démesurément l'atmosphère étouffante de cette remontée du bras d'eau (extrait vidéo 2).



Extrait vidéo 2 : Équateur, la remontée du fleuve (cue : « Les Oiseaux ») (39:39-41:16) avec commentaire analytique et spectrogramme réalisé avec [Sonic Visualiser](#) © LCI Éditions & Productions.

La séquence de l'« érotisme sous moustiquaire » (11:21-14:21) est construite en deux temps sonores. D'abord presque silencieuse (quelques bruits extérieurs, celui du ventilateur au plafond), un silence à peine troublé par le monologue d'Adèle, elle est, dans un deuxième temps, accompagnée, dès lors que les deux personnages vont avoir leur première relation intime, par une musique qui va aller crescendo jusqu'au climax (un simple petit cri d'Adèle suffit à exprimer l'acte) et s'interrompre brutalement par l'arrêt de la musique. Une ellipse tardive (leur étreinte dure vraisemblablement au-delà de ce que l'on nous donne à voir) avec un plan sur le ventilateur sert en fait de raccord avec la scène suivante. Tout ici semble lourd, moite, le corps suant de Timar (ce qui n'est pas le cas d'Adèle), le lent tempo imprimé par le ventilateur, la musique même, qui entre progressivement dans la scène, s'immisce peu à peu. L'acte sexuel semble lent, rythmé par des gestes réduits au minimum. La scène, même détachée de l'ensemble, renvoie à travers plusieurs marqueurs (sueur, ventilateur maladif, mousti-

quaire...) vers un pays équatorial. Le chant, les voix rappellent un imaginaire africain encore une fois marqué par le colonialisme ambiant : jeunes filles noires « évangélisées » par des missionnaires, chantant en chœur, quand bien même le chant entendu ici n'a pu être identifié comme chant religieux (extrait vidéo 3).



Extrait vidéo 3 : Équateur, « Érotisme sous moustiquaire » (11:21-14:21) avec commentaire analytique
© LCI Éditions & Productions.

Souvent considérée – par ce plan en caméra fixe qui attend l'arrivée de la pirogue venant du fond de l'écran vers le spectateur en un temps qui paraît extrêmement long – comme la scène la plus impressionnante du film, la descente du fleuve en pirogue (59:12-1:03:30)²⁶ se découpe en plusieurs séquences. Nous avons choisi d'analyser ici l'intégralité des quelque 7 minutes 40 secondes de cette scène, depuis le départ de Timar de la concession jusqu'à son souvenir de la première étreinte avec Adèle. La scène centrale (l'arrêt au village) renvoie, par sa construction, à la remontée du fleuve, elle aussi en deux temps avec un interlude « villageois », comme dit précédemment. La rencontre avec la jeune fille de douze ans est ici singulièrement éludée alors qu'elle fait l'objet d'un développement plus important chez Simenon. Gainsbourg, notent Aknin, Crocq et Vincendet (2007, p. 162), était « particulièrement fier de cette séquence, moment sublime d'hommes perdus sur un fleuve immense, qui avancent malgré leur peur ».

De l'image du « colon en pirogue » telle que décrite plus haut à la bande-son, tout est représentation d'une certaine Afrique dans cette séquence. Les images des corps noirs dans la pirogue, filmées parfois de face, parfois de dos, mais très souvent en plans très rapprochés (et même gros plans) participent à cet esthétisme des corps qui semble fasciner Gainsbourg²⁷. La bande-son est comme détachée de ce que l'on voit : quoique les piroguiers soient muets (sauf le chef annonçant l'arrêt au village), on croit les voir ahaner sous le martèlement de timbales invisibles (qui rappellent non seulement l'imagerie habituelle des galères, mais semblent également prendre

26 La séquence porte le titre « Adèle a disparu » dans le chapitrage du DVD.

27 On pense à l'image de « ces esclaves nus taillés dans l'ébène [...] témoins muets de cette scène » de « L'hôtel particulier » de *l'Histoire de Melody Nelson*, tant les Noirs, dans *Équateur*, sont des personnages muets, figés.

de plus en plus de place dans le mix au fur et à mesure de la poursuite du voyage). Leur « soumission » n'en est que plus visible : on « voit » ce que l'on entend dans une image, qui, en définitive, ne le montre pas (extrait vidéo 4).



Extrait vidéo 4 : Équateur, descente du fleuve en pirogue (59:16-1:06:07) avec commentaire analytique
© LCI Éditions & Productions.

En conclusion, cet article n'a pas pour but de réhabiliter un film qui fut éreinté par la critique²⁸, mais cherche plus modestement à révéler un aspect caché de l'esthétique cinématographique gainsbourienne. Par-delà les phénomènes d'intertextualité avec son film antérieur *Je t'aime moi non plus* – le camion jaune de Krasky que l'on retrouve filmé de manière identique au début d'*Équateur* ; le personnage de Boris, joué par René (ou Reinhardt) Kolldehoff que l'on reconnaît en Eugène, avec le même costume (pantalons improbables, tricot de corps sale et bretelles, jamais coiffé, suant et au souffle court) et la santé fragile ; les deux salles de bar – et une esthétisation des images où, derrière le Gainsbourg-cinéaste apparaît en filigrane Lucien Ginsburg-peintre²⁹, nous avons cherché à montrer l'extrême soin apporté à la bande-

28 Dans *Libération*, on pouvait lire, en guise de critique, cette sentence définitive, « Qu'est-ce qu'on se fait suer ! » (citée dans Verlant 1992, p. 334). « Une projection unique dans une salle trop petite, une rumeur de scandale : voilà comment on fabrique l'événement à Cannes » écrit encore Parra (1983) tandis que Verlant évoque une cohue « qui provoqua avant la projection une bagarre générale et pendant, le film se fit huer » (Verlant 1992, p. 334). Le jugement, plus contemporain, de Frédéric Bonnaud, enfonce le clou : « Mais *Équateur* (1986), la deuxième tentative, achève de démontrer par l'absurde que Gainsbourg cinéaste souffre d'un grave déficit de regard et d'imaginaire. S'il a l'audace de faire durer la seule séquence intéressante du film (celle de la pirogue), il endosse vite la défroque miteuse du cinéma colonial et cède à la veine "rétro" alors en vigueur. Le film est un décalque mode du pire cinéma français des années 50. Des dialogues débiles empruntés à un Simenon des petits jours ("Ah, l'Afrique, bordel de merde...", "Adèle, file-moi un trois étoiles !", et on en passe) aux Blancs suant l'alcool et la débîne, en passant par les scènes de cul sous la moustiquaire, on se croirait dans un remake des *Orgueilleux*, avec Huster en roue libre dans son imitation favorite. Film catastrophique et bide noir, *Équateur* révèle un imaginaire cinématographique des plus convenus et fait de Gainsbourg un authentique ringard en cinéma, qui n'a rien vu de trente ans de modernité cinématographique. Dans l'exercice de style colonial, même Tavernier fait mieux avec *Coup de torchon*, pourtant pas terrible, mais plus correctement fabriqué et moins ennuyeux. » (Bonnaud 2001)

29 Nous n'entrerons pas ici dans des détails qui mériteraient de plus amples développements et nous ferions singulièrement nous écarter de notre sujet, mais Aknin, Crocq et Vincendet 2007 citent un entretien de Gainsbourg avec Michel Ciment paru dans *Positif* (n° 87) où celui-ci évoque des « cadrages très

son³⁰, une bande-son conçue comme une musique. Gainsbourg confie à Eskenazi à ce propos : « Si le compositeur avait dû être plus présent, j'aurais alors composé une ballade ; en fait, la musique, c'est le film » (cité dans Merlet 2019, p. 361).

Dans *Équateur*, Gainsbourg ne montre pas l'Afrique mais s'attache à en proposer une vision éminemment personnelle qui transpire littéralement à chaque instant du film. Les gouttes de sueur qui perlent en permanence des visages, la fièvre qui guette les personnages ou encore l'inaltérable luminosité des paysages sont accompagnées de répétitions obstinées de bruits, de la présence insistante de Francis Huster en voix *off* et des sons sourds et pesants des percussions, traduisant pour l'ouïe une chaleur que l'on devine écrasante et oppressante, le tout allié à une lenteur de filmage qui, selon le réalisateur, correspond à l'essence même de l'Afrique :

Quand on dit qu'il y a des longueurs sur *Équateur*, bordel ! Il y a un petit Français qui est venu me voir à Paris, que j'avais connu au Gabon. Il m'a dit : « Monsieur Gainsbourg, vous avez tout compris à l'Afrique ! » C'est ça, cette longueur, ces payeurs, avec Francis Huster qui revient voir Sukowa. Et moi, j'ai ajouté des timbales. C'est fulgurant, la noblesse de ce plan ! (Gainsbourg cité dans Mikailoff 2017, p. 196)

Alors en pleine promotion de *Charlotte for Ever* en 1986, Gainsbourg répond à un journaliste de la Radio Télévision Suisse : « *Équateur* tiendra la route après analyse. Il n'y a pas eu d'analyse » (Defaye 1986). Avec ces quelques pages, nous espérons avoir contribué à lui rendre justice.

BIBLIOGRAPHIE

- Aknin, Alain-Guy, Philippe Crocq, et Serge Vincendet (2007), *Le cinéma de Gainsbourg, affirmatif !*, Paris, Éditions du Rocher.
- Barthes, Roland (1957), « Iconographie de l'abbé Pierre », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, p. 51-52.
- Beaudoux, Clara (2014), « 27 ans plus tard, il met en ligne une interview inédite de Gainsbarre », *France-Info Culture*, mis en ligne le 12 septembre, <https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/27->

précis parce que, justement, j'ai fait de la peinture » (p. 116) Il déclare même à *Ciné Revue* en février 1976 : « le cinéma représente à mes yeux une sorte de peinture cinématique » (*ibid.*, p. 121).

30 Voir par exemple la scène de bal dans *Je t'aime moi non plus* (26:39-35:50) dont l'ambiance glauque et morbide est accentuée par la manière très négative dont Gainsbourg conçoit les musiques dans son scénario : le rock doit être « atroce », le slow « merdique », de même qu'il envisage de « faire massacrer » l'instrumental de « Je t'aime moi non plus » (Gainsbourg 1994, p. 28-29). À plein volume, la musique alterne avec des silences subits et pesants dont se détachent les bruits avec une acuité intense. Ainsi mis en valeur par le silence et l'absence de musique à des endroits précis, les bruits acquièrent un hyperréalisme, répondant à l'hyperréalisme de l'image (Thomas 2020, p. 310-339). C'est notamment le cas du cri de Padovan qui interrompt soudainement la mélodie de « Je t'aime moi non plus ». Ce cri est le point culminant de la tension émanant du contraste entre la charge émotionnelle véhiculée par la musique sur laquelle Johnny s'évade dans les bras de Krass et la froide violence du passage à tabac – et de la jalousie – de Padovan. L'intervention de ce hurlement enclenche également la reprise des bruits qui avaient été masqués pendant la durée de l'instrumental. Ce retour brutal à la réalité met ainsi un terme à la rêverie.

- [ans-plus-tard-il-met-en-ligne-une-interview-inedite-de-gainsbarre_1698907.html](#), consulté le 22 novembre 2021.
- Bonnaud, Frédéric (2001) « Serge Gainsbourg et le cinéma. Je tourne moi non plus », *Les Inrockuptibles*, mis en ligne le 13 février, <https://www.lesinrocks.com/cinema/serge-gainsbourg-et-le-cinema-je-tourne-moi-non-plus-91449-13-02-2001>, consulté le 5 mai 2021.
- Bosh, Roselyne (1983), « Serge Gainsbourg, “Je ne suis pas parti au Gabon tourner un remake de Tarzan” », *Rock*, n° 65, juin, p. 18-19.
- Cannam, Chris, Christian Landone, et Mark Sandler (2010), « Sonic Visualiser, An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files », dans *MM '10. Proceedings of the 18th ACM International Conference in Multimedia*, p. 1467-1468, <https://doi.org/10.1145/1873951.1874248>.
- Chion, Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma.
- Couprie, Pierre (2015), « Les paysages sonores dans *Elephant* de Gus Van Sant », dans Lenka Strenska et Hervé Zénouda (dir.), *Son, image, geste. Une interaction illusoire ?*, Paris, L'Harmattan, p. 135-147.
- Gonin, Philippe (2021), *Serge Gainsbourg. Histoire de Melody Nelson*, Rouen, Densité.
- Hergé, *Tintin au Congo* ([1946]1974), Bruxelles, Casterman.
- Laurent Guido (2002), « Le Dr Romain, théoricien du “musicalisme” », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 38, 2002, <https://doi.org/10.4000/1895.220>.
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Messarovitch, Yves (1983), « Sous le soleil exactement, Serge Gainsbourg tourne *Équateur* », *Le Journal des Cahiers du Cinéma*, n° 32, avril, p. ix-x.
- Mikaïloff, Pierre (2017), *Gainsbourg confidentiel. Les 1001 vies de l'homme à tête de chou*, Paris, Points.
- Palais de la Porte dorée (s. d.), *L'Exposition coloniale de 1931*, <https://www.palais-portedoree.fr/fr/l-exposition-coloniale-de-1931>, consulté le 22 novembre 2021.
- Parra, Danièle (1983), « *Équateur*. Érotisme sous moustiquaire », *Revue du cinéma*, n° 386, p. 32.
- Porcile, François (1971), *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit ?*, Paris, Éditeurs français réunis.
- Ramain, Paul (1925), « Musique, art et cinéma. Sur les relations pouvant exister entre certains films intelligents et la musique pure (suite et fin) », *Le Courrier musical et théâtral*, vol. 27, n° 4, 15 février, p. 99-100, <https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-RAP-1925-02.pdf>, consulté le 22 novembre 2021.
- Schaeffer, Pierre ([1946]1992), « L'élément non visuel au cinéma », *Revue du cinéma*, n° 2 ; reproduit dans Antoine de Baecque (dir.), *La Revue du cinéma. Anthologie*, Paris, Gallimard, p. 461-477.
- Simenon, Georges ([1933]1958), *Le Coup de lune*, Paris, Fayard.
- Thomas, Catherine (2020), *Jacques Brel et Serge Gainsbourg. Étude intermédiaire de l'œuvre de deux auteurs-compositeurs-interprètes devenus réalisateurs*, thèse de doctorat, Bruxelles/Valenciennes, Vrije Universiteit Brussel/Université Polytechnique Hauts-de-France.
- Verlant, Gilles (1992), *Gainsbourg*, édition définitive (1^{re} éd. 1985), Paris, Albin Michel.

MÉDIAGRAPHIE

- Defaye, Christian (1986), « Gainsbourg for Ever », entretien avec Serge Gainsbourg, 15 décembre, Radio Télévision Suisse, <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/special-cinema/3473893-gainsbourg-for-ever.html>, consulté le 22 novembre 2021.
- Gainsbourg, Serge ([1971]2019), « Cargo culte », mis en ligne le 17 mai 2019, <https://youtu.be/DngZKo7LFvE>, consulté le 22 novembre 2021.

Gainsbourg, Serge ([1976]2018), « Lunatic Asylum », mis en ligne le 25 juillet 2018, <https://youtu.be/S46i3Q72nAs>, consulté le 22 novembre 2021.

Gainsbourg, Serge (2005), *Équateur / Charlotte for Ever*, 2 DVD, Paris, LCJ Éditions & Productions.

Gainsbourg, Serge (2015), *Le cinéma de Serge Gainsbourg*, 5 cd et livret, Universal Music France/Decca Records 535 997-2.

Gainsbourg, Serge (2017), *Équateur*, vinyle 12" 45 tours, Gaumont musique GMT.LP.006.

La Paix soit avec nous (2019), mis en ligne par Les Petits Chanteurs d'Asnières le 1^{er} novembre, <https://youtu.be/NMM1IKiged0>, consulté le 22 novembre 2021.

Viens parmi nous, 8 (1973), Les Petits chanteurs d'Asnières, disque 45 tours, Unidisc EX 45 518, <https://www.discogs.com/fr/release/9612033-Les-Petits-Chanteurs-DAsni%C3%A8res-Viens-Parmi-Nous-8>, consulté le 22 novembre 2021.

Serge Gainsbourg en *Tenue de soirée* (1986). Transtextualité et travestissements mélodiques

Gérard Dastugue

Résumé

En tournant *Tenue de soirée* (1986), Bertrand Blier souhaite réitérer l'ambiance des *Valseuses* (1974), à l'iconoclasme assumé et reconnu. D'abord titré *Rimmel*, ce récit d'un triangle amoureux affirme une fois de plus le goût du cinéaste pour la provocation. Le choix musical de Gainsbourg s'impose assez rapidement : le compositeur qui avait déjà signé la musique de *Si j'étais un espion*, premier long-métrage de Blier, avait pourtant refusé de composer *Les Valseuses*. Dans la continuité de son album *Love on the Beat* qui vient de sortir et sur la pochette duquel Gainsbourg apparaît travesti et maquillé, le travail sur *Tenue de soirée* apparaissait alors comme une évidence.

Le cinéma pour Serge Gainsbourg a toujours représenté un terrain d'expérimentation permettant de créer ou recréer/recycler des thèmes, aidé en cela de ses arrangeurs. La partition de *Tenue de soirée* ne déroge pas à la règle, marquée de références transtextuelles qui construisent cependant une véritable scénarisation musicale de ce film et de la transformation de son personnage principal.

Mots clés : Serge Gainsbourg ; Bertrand Blier ; *Tenue de soirée* ; transtextualité ; musique de film.

Abstract

In making *Tenue de soirée* (1986), director Bertrand Blier sought to recreate the atmosphere of *Les Valseuses* (1974), with its self-proclaimed and acknowledged iconoclasm. Originally titled *Rimmel*, this story of a love triangle once again affirms the filmmaker's taste for provocation. Gainsbourg quickly became the obvious choice for the music, but the composer who had already created the music for *Si j'étais un espion*, Blier's first feature film, had nevertheless refused to compose *Les Valseuses*. Following on from his album *Love on the Beat*, which had just been released and on the cover of which Gainsbourg appears in drag and make-up, the work on *Tenue de soirée* seemed natural.

For Serge Gainsbourg, cinema always represented a site of experimentation allowing him to create or recreate/recycle musical themes, with the help of his arrangers. The score for *Tenue de soirée* is no exception to the rule, marked by transtextual references that still manage to construct a veritable musical staging of this film and of the transformation of its main character.

Keywords: Serge Gainsbourg; Bertrand Blier; *Tenue de soirée*; transtextuality; film music.

Tenue de soirée est un film à part dans la carrière de Serge Gainsbourg en tant que compositeur pour le cinéma. Dans une liste de musiques pour l'écran qui compte une trentaine de titres, le film que réalise Bertrand Blier en 1986 est la dernière partition qui lui est commandée (si l'on excepte *Charlotte For Ever* et *Stan the Flasher* que Gainsbourg réalisera en 1986 et 1990). Il s'agit ainsi de l'ultime collaboration de l'artiste avec un réalisateur qui va lui imposer un univers, une narration, des personnages et des contraintes intrinsèquement liées à la composition pour l'image. Le film, présenté en compétition au 39^e Festival de Cannes, se voit récompensé du prix d'interprétation masculine pour Michel Blanc et rassemblera plus de 3 millions de spectateurs en salles, devenant le plus gros succès commercial de Bertrand Blier après *Les Valseuses* (1974). Estampillé « Putain de film » sur ses affiches, le slogan créera l'amalgame et fera oublier le véritable titre, ce dont Michel Blanc se moquera en 1994 dans son film mise-en-abyme *Grosse Fatigue*, également primé à Cannes, d'après une idée originale de Bertrand Blier¹.

Blier/Gainsbourg, la juxtaposition de ces deux créateurs est à même d'évoquer de manière exacerbée ce que leur parcours respectif semble incarner : la subversion et le scandale. Cependant, l'évidence de cette collaboration semble atrophier toute réflexion sur sa nature même : le film, malgré son succès et ses nombreuses transgressions² n'offre que peu de littérature dédiée, se ramenant à des témoignages du réalisateur sur la préparation de la partition ou des musiciens sur les houleuses sessions d'enregistrement. Difficile donc de baser notre étude sur un manque probant d'éléments, manque qui ne peut qu'accéder aux limites de l'interprétation que nous éviterons trop personnelle, car

un texte autorise une pluralité d'interprétations. Mais il est sans doute important de savoir si la diversité de ces interprétations est voulue, prévue par l'auteur (qui aurait délibérément conçu une œuvre « ouverte » ambiguë ou symbolique), produite par un texte que son fonctionnement interne ouvre sur diverses approches (sans que l'auteur l'ait consciemment élaboré comme tel) ou engendrée par l'activité interprétative du lecteur projetant ses grilles, obsessions et désirs sur n'importe quel objet d'analyse (Goliot-Lété et Vanoye 2007, p. 43).

Dans la contextualisation du travail réunissant Bertrand Blier et Serge Gainsbourg, nous procéderons à une interprétation critique « étudiant pourquoi et comment, sur le plan de son organisation structurale par exemple, le texte "littéraire ou filmique" »

1 Le film recevra le prix du scénario (écrit par Michel Blanc, Jacques Audiard et Josiane Balasko) ainsi que le prix de la Commission supérieure technique pour les effets spéciaux conçus par Pitof Comar.

2 Sous l'impulsion de François Léotard, alors ministre de la Culture, le film recevra finalement une interdiction aux moins de 13 ans par la Commission de contrôle qui elle préconisait une interdiction aux moins de 18 ans. Lors de sa première diffusion sur les réseaux hertziens le mardi 5 juin 1990, alors que les films interdits aux mineurs ne peuvent être programmés avant 22 h 30, le ministre de la Culture d'alors Jack Lang demande un reclassement du film en « tout public » : « Le film *Tenue de soirée* initialement interdit aux mineurs de moins de 13 ans par arrêté ministériel du 22 avril 1986, n'a pu être diffusé à 20 h 30 que parce que le ministre de la Culture a décidé, par un nouvel arrêté du 9 mai 1990, de lever l'interdiction aux mineurs prononcée le 22 avril 1986. » (Communiqué de presse du Conseil supérieur de l'audiovisuel daté du 6 juin 1990, <https://www.csa.fr/Informer/Espace-presse/Communiqués-de-presse/Diffusion-du-film-Tenue-de-soirée-sur-TF1>, consulté le 15 avril 2021)

produit du sens (ou des interprétations sémantiques) » tentant d'établir « des connexions entre ce qui s'exprime et le "comment cela s'exprime", connexions toujours conjecturales, hypothèses demandant sans cesse à être vérifiées par le retour au texte » (Goliot-Lété et Vanoye 2007, p. 42). En partant du « texte » (en l'occurrence du film), de sa structure musicale que nous soulignerons comme scénarisée et en nous aidant des outils narratologiques abordés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), nous étudierons comment l'apport de Gainsbourg sur le film, s'il n'est pas authentiquement neuf, s'inscrit dans une construction transtextuelle du film. Puisant majoritairement dans des œuvres préexistantes, la musique de Gainsbourg sertit *Tenue de soirée* dans « une pensée claire et forte, qui est le monde de Serge » rappelle Bertrand Blier. « C'étaient des musiques extrêmement à leur place, je n'ai jamais eu à les bouger de quelques images, ce mec avait réellement le génie de la musique de film » (Blier 2014, p. 4).

GAINSBURG/BLIER OU LA PROVOCATION EN ARCHITEXTE

Joseph Gainsbourg, le père de Serge, est pianiste dans les bars et les boîtes de nuit de Paris. À la maison, le piano paternel et la radio résonnent pourtant des compositeurs classiques. Afin de parfaire l'éducation musicale de son fils, il amène régulièrement le jeune Lucien, pas encore Serge, au théâtre des Champs-Élysées certains après-midi écouter les répétitions publiques d'Alfred Cortot, « l'interprète le plus remarquable de Chopin » (Gainsbourg 1986). Le compositeur polonais demeure, dans le musée musical de Gainsbourg, le compositeur de cœur : « J'ai une passion pour Chopin », affirmera Gainsbourg en 1989 au micro de France Inter.

Ce n'est pas seulement le goût de la provocation qui réunit Gainsbourg et Blier. Le nom de Frédéric Chopin revient séparément sur leurs lèvres, comme le compositeur qui a bercé leur enfance. Pour Bertrand Blier, c'est le piano maternel qui remplit cette madeleine proustienne et les deux hommes ont à l'évidence baigné durant l'enfance dans un univers musical très proche, un environnement sonore aux références communes :

Ma mère, qui était une femme discrète, était une très bonne pianiste. Elle jouait presque professionnellement et elle avait arrêté à cause de la guerre. Mais avant, à 16 ans, 15 ans, elle donnait des petits concerts [...] Ce sont des souvenirs d'enfance très émouvants où il y avait un grand piano chez mes parents et je la suppliais pour qu'elle joue. Je la forçais, elle s'y mettait. Elle jouait admirablement Chopin qui est assez difficile à jouer, et ça m'est resté. (Blier 2015)

Bertrand Blier et Serge Gainsbourg se retrouvent également sur l'apport de la musique à un film. Pour le compositeur, « La musique de film doit : primo être en contrepoint ; secundo ne jamais faire pléonasme » (Gainsbourg cité dans Lerouge 2001, p. 2). Pour les deux hommes, la musique doit fonctionner comme une valeur ajoutée au visible, le dépasser pour éviter la redondance. Elle doit accompagner l'image, la caresser ou la perturber afin d'inviter le spectateur-auditeur dans ce contrat audiovisuel.

Initials B.B. : *Bertrand Blier, entre accords et désaccords*

En 1967, Bertrand Blier tourne son premier film de fiction³, *Si j'étais un espion*, thriller d'espionnage dans lequel il met en scène son père Bernard. Serge Gainsbourg est alors un chanteur connu, son précédent album studio *Gainsbourg Percussions*, arrangé par Alain Goraguer, est sorti en 1964 avec quelques 45 tours à succès comme « Pauvre Lola » et surtout « Couleur café ». Gainsbourg a également commencé à faire quelques apparitions au cinéma en tant que pianiste⁴ ou portant toge et sandales dans des péplums italiens⁵. Excepté le fait de jouer aux côtés de Jean Gabin dans *Le Jardinier d'Argenteuil* de Jean-Paul Le Chanois (1966), peu de prestations notables. Il faudra attendre 1968 et son duo avec Michel Simon dans *Ce sacré grand-père* de Jacques Poitrenaud (et la célèbre chanson « L'herbe tendre » composée avec Michel Colombier) pour que Gainsbourg puisse gagner quelques galons sur le grand écran. Ces musiques de film, dont il tirera des chansons, le feront connaître et reconnaître : *L'eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze, 1960) dont il interprète la chanson éponyme ou *Strip-Tease* (Jacques Poitrenaud, 1963) avec une chanson, également éponyme, qu'il fait chanter à Juliette Gréco.

La rencontre musicale de *Si j'étais un espion* se fait autour d'un piano à queue dans un petit studio de la Cité des Arts où Gainsbourg joue à Blier quelques thèmes qu'il a concoctés pour le film, en les reliant à la dramaturgie voulue par le réalisateur. La partition, orchestrée par Michel Colombier, comprend une instrumentation d'une quarantaine de musiciens et « sonne » sous l'influence de la série *James Bond*, arrivée sur les écrans quelques années auparavant. Dans ses thèmes comme dans ses sonorités (guitare électrique, guitare basse, batterie, piano et orchestre), elle privilégie le rythmique au mélodique, instillant un climat instable et inquiétant. Gainsbourg fait ici un clin d'œil à John Barry sans se douter que l'année suivante, sur le tournage de *Slogan* de Pierre Grimblat, il rencontrera Jane Birkin qui vient alors de donner naissance à Kate Barry et de quitter John.

Le film ne rencontre pas le succès mais fort de cette première collaboration, Blier envisage ensuite l'idée d'un film musical dans lequel Gainsbourg interviendrait comme acteur mais également comme compositeur. Le film ne se fera pas mais la carrière de Gainsbourg comme compositeur pour le cinéma se marque alors de réussites comme *Le Pacha*⁶ (Georges Lautner, 1968) – dont la chanson « Requiem pour un con » sera interdite sur les ondes – ou *La Horse*⁷ (Pierre Granier-Deferre, 1970).

En 1972, Claude Berri réalise *Sex-shop* et se tourne presque naturellement vers Gainsbourg pour composer la musique de ce film où « l'esprit libertaire et provocateur » (Lerouge 2009, p. 4) fait écho à celui de l'artiste. Il est contacté l'année

3 Après le long-métrage documentaire *Hitler, connais pas* (1963), musique originale composée par Georges Delerue.

4 *Strip-Tease* et *L'inconnue de Hong Kong* (1963), deux films réalisés par Jacques Poitrenaud.

5 *La révolte des esclaves* (Nunzio Malasomma, 1960), *Samson contre Hercule* (Gianfranco Parolini, 1961), *Hercule se déchaîne* (Gianfranco Parolini, 1962).

6 En collaboration avec Michel Colombier.

7 En collaboration avec Jean-Claude Vannier.

suivante pour le film *Emmanuelle*, premier long-métrage du photographe Just Jaeckin et du producteur Yves Rousset-Rouard, par le circuit de distribution Parafrance qui souhaite un nom connu dans ce film de débutants. Pierre Bachelet qui a œuvré jusqu'à lors comme illustrateur sonore est néanmoins pressenti par le producteur pour composer sa première musique de long-métrage. Invité à assister à la projection de production, il se rend compte que « Gainsbourg ne se rend pas à la projeo mais se contente d'envoyer à sa place son arrangeur Jean-Claude Vannier. De plus, ce dernier envoie ensuite une lettre à la production en disant qu'il a très mal supporté la présence d'un autre compositeur dans la salle » (Perrot 2002, p. 259). Gainsbourg refusera le film, ne partageant pas vraiment le même sens de l'érotisme que Jaeckin, mais selon ce dernier, Gainsbourg « a tout simplement eu peur de se retrouver dans un film érotique scabreux avec une bande de débutants » (*ibid.*).

Un manque de confiance et de discernement qu'il renouvellera la même année avec *Les Valseuses* que Bertrand Blier souhaite tourner d'après son roman. Ce récit de trois jeunes paumés s'inscrit dans son époque hippie, faite de liberté et de provocation. Pourtant le réalisateur écrit l'adaptation en écoutant les albums de Stéphane Grappelli, car pour cette atmosphère de « thé dansant pour vieilles dames » (Perrot 2002, p. 275), il recherche le décalage « entre des loubards modernes et un jazz au parfum suranné, d'une autre époque » (Blier 2001a, p. 4). Afin d'accentuer encore ce décalage, le réalisateur envisage alors que Grappelli interprète des thèmes composés par Gainsbourg, mais ce dernier, perplexe, refusera, choqué par un film qu'il juge « un peu trop en dessous de la ceinture » (Perrot 2002, p. 275). Selon Blier, « ça devait le gonfler d'utiliser un interprète issu du passé. Serge vivait trop dans le présent et le futur pour accepter ce type de contrainte » (Blier 2001a, p. 4). Le violon de Stéphane Grappelli, partie prenante du quintette du Hot Club de France, le ramenait forcément vers Boris Vian, influence majeure de ses débuts. Et même si le jazz était la base de ses premières musiques de film avec Goraguer, il pensait que ce son s'intégrerait peu à son approche devenue pop/rock, ayant évolué depuis vers d'autres périodes musicales et d'autres sonorités, avec Colombier et Vannier. C'est à ce moment-là qu'il se fâche avec ce dernier et n'a plus vraiment d'arrangeur attiré à ses côtés pour structurer sa musique pour le cinéma. Il faudra attendre 1975 pour que Jean-Pierre Sabar vienne travailler notamment sur le titre « L'ami Caouette », single réarrangeant en biguine antillaise une chanson initialement écrite en 1966 pour un duo entre Sacha Distel et Jean-Pierre Cassel⁸.

Tenue de soirée signe donc en 1986 les retrouvailles de Blier avec Gainsbourg en même temps que la séparation définitive avec Sabar. En 1990, Blier tournera *Merci la vie !* avec Charlotte Gainsbourg dans l'un des rôles principaux et envisagera logiquement de solliciter Gainsbourg pour l'écriture de chansons qu'il souhaite faire interpréter par Lou Reed et Bob Dylan. L'idée autant artistique que marketing d'avoir les Gainsbourg père et fille au générique fait écho à *Charlotte For Ever*, sorti quelques mois après *Tenue de soirée*. Le rendez-vous restera manqué à cause de

8 Dans l'émission *Sacha Show* produite par Maritie et Gilbert Carpentier, à laquelle collaborait régulièrement Gainsbourg en tant qu'auteur de chansons.

difficultés contractuelles mais aussi de l'état de santé dégradé de Gainsbourg qui ne verra jamais le film terminé⁹. Bertrand Blier lui permettra toutefois de découvrir un premier montage dont il sortira bouleversé, particulièrement touché par la prestation de Charlotte.

Gainsbourg en Tenue de soirée métatextuelle

Tenue de soirée reprend le schéma des *Valseuses* : une histoire de couple à trois. Antoine et Monique, dans la précarité, rencontrent Bob, voyou flambeur et plein de panache, qui va profondément changer leur existence. Blier aurait souhaité reprendre le même casting Gérard Depardieu, Miou-Miou, Patrick Dewaere, mais ce dernier ayant mis fin à ces jours en 1982, le réalisateur contacte Christophe Lambert, alors au sommet du succès¹⁰ puis Bernard Giraudeau qui tout deux déclinent la proposition. C'est finalement Michel Blanc, « le petit moustachu des *Bronzés*¹¹ » qui vient de rencontrer un immense succès avec *Marche à l'ombre* (1984) qu'il a écrit, joué et réalisé, qui va interpréter Antoine, délaissant ses rôles de faibles neurasthéniques pour devenir objet de désir¹².

Blier contacte Gainsbourg en amont du tournage. Ce dernier, toujours échaudé d'avoir refusé la même année *Les Valseuses* et *Emmanuelle* devenus cultes, accepte dès la lecture du scénario qui s'intitule encore *Rimmel*. Gainsbourg étant en pleine tournée de son album *Love on the Beat*, les interactions entre le réalisateur et le musicien restent donc distantes géographiquement, tributaires des appels téléphoniques auxquels Gainsbourg répond *backstage* sur ses lieux de concert. Il ne donne pas de signe de vie et tandis que la date des séances d'enregistrement approche, il devient évident qu'il n'a pas composé une note. Vraisemblablement dans la nuit du samedi 5 au dimanche 6 octobre 1985, il conçoit une trentaine de thèmes sur son Steinway qu'il fera écouter à Blier sur un dictaphone le lendemain, veille de l'enregistrement (Blier 2014, p. 3).

Pour Blier, confier la musique à Gainsbourg est une évidence d'autant plus marquée par l'influence de l'album *Love on the Beat* sorti en 1984, dont la thématique évoque la confusion des sentiments autant que la confusion des genres. La pochette signée du photographe William Klein¹³ montre un Gainsbourg travesti, maquillé en homme-femme fatale, dans un glamour vintage qui évoque Greta Garbo ou Bette Davis. Gainsbourg souhaitait y apparaître le plus « femme » possible :

9 Serge Gainsbourg disparaît le 2 mars 1991, le film sortira le 13 mars. La musique de *Merci la vie !* ne comprendra pas de musique originale mais une sélection de compositions de Philip Glass et d'Arno essentiellement, auxquelles s'ajoutent des titres de David Byrne, Dean Martin, Ligeti, Beethoven, Chopin, Vivaldi, Puccini, Boieldieu.

10 Le jeune comédien vient d'enchaîner en très peu de temps les succès internationaux *Greystoke* (Hugh Hudson, 1984), *Subway* (Luc Besson, 1985) et *Highlander* (Russell Mulcahy, 1986). Il devait également interpréter le rôle de Stan dans *Charlotte For Ever*, rôle que reprendra finalement Gainsbourg.

11 Réplique extraite de *Grosse Fatigue*.

12 Bertrand Blier reprendra l'idée dans *Trop belle pour toi* (1989), dans lequel Gérard Depardieu délaisse son épouse jouée par Carole Bouquet pour une maîtresse interprétée par Josiane Balasko.

13 Pour lequel Gainsbourg composa la musique de *Mister Freedom* (1968).

C'est lui qui voulait faire une photo provocante et il y avait un problème. Parce que quand on a commencé à le maquiller, à le coiffer, on s'est rendu compte qu'il était devenu tellement beau qu'il fallait que l'on fasse énormément de retouches pour l'enlaidir. Parce que sinon cela aurait tellement ébloui le spectateur que cela aurait complètement dérouté le public. Donc il y avait un énorme travail de retouches pour grossir les traits, alourdir les yeux, décoller les oreilles. Sans ça, c'était tellement éblouissant, tellement pas lui que l'on se rendait compte qu'il ne se rase pas, qu'il se laisse enlaidir¹⁴.

Et Bertrand Blier de préciser :

Cette pochette – et de façon générale toute la thématique homosexuelle de l'album – m'a sans doute inconsciemment influencé sur mon choix de faire à nouveau appel à lui. Nous avons de toute évidence une culture commune, celle de l'homosexualité de voyous, à la Jean Genet. Et tout comme Depardieu, Gainsbourg était un homme très féminin dans ses gestes et ses attentions. En résumé, il y avait une vraie rencontre entre cette aventure cinématographique et l'univers de Serge à cette époque¹⁵. (Blier 2014, p. 3)

La présence de Serge Gainsbourg au générique de *Tenue de soirée* n'est donc pas anodine et ne peut nullement se réduire à une collaboration supplémentaire dans son travail avec Bertrand Blier. Son propre contexte artistique (l'album *Love on the Beat*, sa thématique comme sa couverture) corréle le récit et l'esthétique que Blier veut alors mettre en scène.

L'affiche et l'album, un slogan en paratexte

Tenue de soirée, c'est d'abord une image qui s'affiche sur les murs, épurée et pourtant très explicite, dans une campagne de communication orchestrée par l'agence Emotion. Le regard est effectivement partagé entre les icônes textuelles et visuelles montrant les trois protagonistes du film travestis sous l'immense exclamation « Putain de film ! » suivie, comme un sous-titre, de « Tenue de soirée » (titre du film étonnamment inscrit entre guillemets comme une figure ironique ou que l'on aurait peur d'aborder). Le pont ainsi dressé entre visuel et textuel porte un message publicitaire fort. Car c'est d'abord « Putain de film ! », comme un cri, qui apparaît et semble écraser les personnages, ramenés dans le tiers inférieur de l'affiche. Ces personnages ne sont pas inconnus donc ne sont pas anodins. Ils sont aisément identifiables : Gérard Depardieu et Michel Blanc, travestis en femme et souriants face à Miou-Miou, au regard désemparé. Trois comédiens populaires dans des situations qui confinent au rôle de composition, même si leur sourire semble vouloir rassurer. Le trio traditionnel du mari, de la femme et de l'amant est ici remis en question dans les inversions de valeurs propres aux années 1980. Dans sa thèse intitulée *Les corps troublants du cinéma français*, Laurie

14 Interview de William Klein disponible sur Dailymotion, <https://www.dailymotion.com/video/x7qfpa4> (dernière consultation le 23 janvier 2021).

15 On pensera également à *Querelle de Brest* de Jean Genet (1947) auquel Michel Blanc semble faire référence en arborant une marinière que le personnage de Bob lui a sans doute offert.

Deson Leiner affirme qu'« au fond ce qui gêne le plus les spectateurs des années 1980 c'est de voir deux acteurs très populaires, Michel Blanc et Gérard Depardieu, devenir un couple au cinéma et finir en travestis sur les trottoirs parisiens. Le film de Blier entre dans le domaine de la provocation plus que dans celui de l'obscène » (Deson Leiner 2013, p. 45), comme l'affiche la campagne de communication :

Sur les murs de Paris, on peut lire en énorme, au-dessus des trois acteurs déguisés en travelos, le slogan « Putain de film », la provocation de l'affiche place volontairement le film dans le domaine du scandaleux. Mais n'est-ce pas pour masquer sous quelques mots vulgaires le vrai propos du film. « Ce serait ridicule, disent les responsables de l'agence Emotion, si ce film était simplement moyen mais avec *Tenue de soirée* on peut se permettre une image aussi provocatrice ». (Andreu 1986)

Même si, pour Gainsbourg, « Tous les *show off* de la pub, c'est *too much* ! » (Maubert 2013, p. 136), il « était intéressé par son image, surtout. Il fallait donc toujours qu'il trouve une astuce pour qu'on parle de lui », rappelle Jean-Claude Vannier (Vannier 2021, p. 69). Comme un parallèle à l'affiche du film, l'album de la musique originale sorti à l'époque revêt un bandeau qui clame « Putain de musique ! », accélérant encore la disparition du véritable titre du film au profit du simple nom du compositeur. « Gainsbourg/Putain de film » suffit métonymiquement à incarner la musique originale de *Tenue de soirée*. Le film est effectivement marketé comme un vaudeville, une farce à la *commedia dell'arte* qui viserait à faire oublier sa part de noirceur pour mieux rassurer un public peu habitué à retrouver des comédiens populaires dans de tels rôles. La séquence finale du film où l'on voit Antoine, Bob et Monique se prostituer, fait d'ailleurs allusion dans ses dialogues au SIDA et à une prise de conscience de l'épidémie alors que Rock Hudson, figure populaire et première célébrité victime de la maladie, décède le 2 octobre 1985, soit quelques jours seulement avant la composition de la musique qui a pu – nous émettons l'hypothèse – être influencée par cette disparition.

TENUE DE SOIRÉE, UNE PARTITION HYPERTEXTUELLE

Genèse et enregistrement

L'enregistrement est officiellement daté du mercredi 9 octobre 1985. Bertrand Blier témoigne d'un « enregistrement marathon : une semaine complète barricadés au studio Ferber [...]. On arrivait à 16 h, on se barrait vers cinq heures du matin » (Blier 2001b, p. 18) quand d'autres ouvrages parlent de deux jours d'enregistrement (Dicale 2021b, p. 808 ; Merlet 2019, p. 405)¹⁶. Gainsbourg, qui a travaillé sur des thèmes à trois temps (comme la valse, chère au personnage de Bob), passe des heures au piano électrique à rechercher des sonorités à partir des thèmes enregistrés sur son

16 Selon les souvenirs du réalisateur (Merlet 2019, p. 405), Gainsbourg lui a fait écouter ses idées musicales un dimanche, veille de l'enregistrement qui devait donc débiter un lundi. L'entrée en studio s'est donc faite d'abord sur des recherches et des tâtonnements musicaux afin de donner naissance à plusieurs morceaux. On peut également supposer que l'enregistrement s'est réalisé au matin du mercredi, après deux jours de séances mais sur trois jours calendaires.

dictaphone. Le reste de l'instrumentation convoque une petite formation : Slim Pezin à la guitare, Jannick Top à la basse, Charles Bennaroch à la batterie, Jean Schulteis aux percussions, Patrick Bourgoïn au saxophone et Gilbert Roussel à l'accordéon.

Tous les morceaux de la bande originale utilisent dans leur titre un dérivé de la racine « trav » : « Travelling », « Traviolta », « Travaux », « Entrave » et « l'ensemble atteint de nouveaux sommets en matière de travestissements mélodiques » (Merlet 2019, p. 406). Les arrangements sont confiés à Jean-Pierre Sabar qui découvre ainsi les propositions de Gainsbourg à la première session de studio. Il critiquera ouvertement devant les musiciens et la production le fait que Gainsbourg recycle des thèmes existants, dont certains qu'il avait déjà arrangés plusieurs années auparavant. Citons notamment « Artistry in Rhythm » de Stan Kenton (1946) qui figure depuis toujours dans son Panthéon personnel¹⁷, qu'il a déjà utilisé pour son court-métrage *Le Physique et le Figuré* (1981) – arrangé par Sabar et Georges Rodi – ainsi que pour l'une des bases rythmiques de « Love on the Beat » et qui apparaît dans *Tenue de soirée* sous le morceau « Trave ». Jean-Pierre Sabar ne travaillera que sur l'arrangement du générique avant d'être congédié par Gainsbourg¹⁸, la direction technique et artistique de l'enregistrement étant finalement assurée par Slim Pezin.

La musique, très mélancolique, souligne un désenchantement et une solitude des personnages. Serge Gainsbourg interprète lui-même les thèmes sur un piano électrique Yamaha qu'il a fait venir en studio, car il souhaitait recourir à cette sonorité-là (Merlet 2019, p. 405), peut-être déjà comme un travestissement pas encore mélodique mais technique du piano, ambivalent entre son naturel et son transformé. Si un nombre assez important de pistes sont enregistrées, certaines ne sont pas conservées quand d'autres apparaîtront dans le film sans être éditées sur l'album de la musique originale qui accompagne la sortie du film en salles. En 2014, une version intégrale comprenant de nombreux inédits est éditée par le label Music Box Records :

1. Travelling (4'20)
2. Traviolta One (1'09)
3. Traviolta Two (1'17)
4. Traviolta Three (1'23)*
5. Travaux (3'59)
6. Travelure (3'27)
7. Entrave (2'55)
8. Travers (4'54)
9. Travelo (0'42)
10. Traverse (0'52)
11. Travelinge (0'40)
12. Traveste (1'02)
13. Trave (3'22)
14. Travelling (reprise) (2'21)
15. Travers (version longue) (6'42)*

17 En 1958, dans une interview intégrée au premier disque de Serge Gainsbourg (*Du chant à la une !...*) dans lequel figure « Le Poinçonneur des Lilas », il cite l'album de Stan Kenton comme l'un des cinq disques qu'il amènerait sur une île déserte.

18 Jean-Pierre Sabar semble d'ailleurs ne pas vouloir évoquer ce souvenir, affirmant : « Je n'ai pas participé à l'enregistrement » (Elhaik 2018, p. 1793).

16. De Traviole One (1'59)*
17. Traveste Two (2'34)*
18. Traversin (2'39)*
19. De Traviole Two (2'00)*
20. Travers (remix 2014) (3'46)*

* Titres inédits par rapport à l'édition de 1986.
Durée : 52'51

L'écoute de la musique, avec ou sans les images, fait ressortir la réutilisation de thèmes existants, parfois clairement cités ou davantage transformés. Pour Bertrand Dicale, « ce qui est important chez Gainsbourg, c'est l'intertextualité [...]. Il y a un mélange de détournements, emprunts, citations, hommages. On ne peut pas dire qu'il plagie, il utilise » ([Dicale 2021a](#)). Si l'intertextualité consiste en la présence d'un texte à l'intérieur d'un autre, c'est en forme de plagiat qu'elle s'élabore, car reprenant en l'état un objet déjà construit et établi. Chez Gainsbourg, l'hypertextualité est à l'œuvre, « soit toute relation reliant un texte (dit alors hypertexte) à un texte antérieur (dit hypotexte) » (Aumont et Marie 2008, p. 134). Nous adapterons ici cette terminologie en « hypothèmes » et « hyperthèmes » afin de délimiter le système gainsbourgien, stakhanoviste de la transtextualité, qui semble dessiner une carte du tendre de l'auteur-compositeur, musicale et chronologique.

Intertextes : thèmes, hypothèmes et hyperthèmes

Ainsi, la partition de *Tenue de soirée* ne comprend que très peu de musique originale spécifiquement écrite pour le film. Gainsbourg avait le goût et le sens de la reprise, de la réutilisation de matériaux existants, avec des pièces issues du répertoire classique (ce qu'il fit grandement avec Dvořák, Chopin, Brahms ou Beethoven) ou de ses propres travaux. Sa démarche est certes transtextuelle mais peu directement intertextuelle, on ne trouve guère d'autoplagiat ou autocitation en l'état, sans un minimum de transformation (arrangement) qui, selon le régime du texte (ici le film) satirique ou sérieux, débouche respectivement sur le travestissement ou la transposition. Les sources (é) puisées (hypothèmes) se « gainsbourguisent » en nouveaux thèmes (hyperthèmes) passés au filtre de la transformation orchestrée par ses arrangeurs successifs (tel thème arrangé par un arrangeur se voit réarrangé quelques années plus tard par un autre).

La partition de *Tenue de soirée* ne se base pas réellement sur un principe de leitmotiv. Mais le découpage du film (voir tableau plus bas, figure 1) fait ressortir deux thèmes principaux bénéficiant de plusieurs occurrences au cours du récit. Le premier thème, « Entrave » correspond aux différentes interrogations d'Antoine quant à sa rencontre avec Bob et leur rapprochement sentimental et physique. Il s'agit d'une reprise piano (avec guitare, claviers et basse) d'un hypothème écrit pour le film de Claude Berri *Sex-shop* (1972) initialement intitulé « Le Sexe qui te chope », que l'on peut également entendre dans le film *Melancholy Baby* (Clarisse Gabus, 1979) et qui réapparaîtra en hyperthème sous le titre « Oh Daddy Oh » dans l'album *Charlotte For Ever* (1986) (extrait audio 1).

[Extrait audio 1](#) : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « Entrave », 00:12:35-00:13:14 / 00:26:22-00:27:23 / 00:50:19-00:51:45 / 00:56:28-00:57:03, © Music Box Records 2014.

Le second thème, intitulé « Traviolta », correspond à la découverte des sentiments (jeu hésitant au piano seul, parfois doublé de la basse) et annonce peu à peu son arrangement développé du générique fin (morceau « Travelling »), ce qui peut le présenter comme le thème musical du film. Il apparaîtra également en hyperthème dans *Charlotte For Ever* (chanson « Ouverture éclair »). Il ne possède cependant pas d'hypothème identifié : le thème « Traviolta/Travelling » est donc un thème original, qui par essence n'a pas de précédent et qui est à même ici d'incarner *Tenue de soirée* (extrait audio 2 et figure 2 plus bas).

Extrait audio 2 : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « Traviolta One », 00:30:22-00:31:12,
 © Music Box Records 2014.

Il est intéressant de voir comment les deux thèmes principaux sont joués piano solo par Gainsbourg lui-même, dans une épure d'arrangement, ce qui est relativement rare dans son travail pour le cinéma. Il se place ici volontairement seul, fragile face au récit, pour interpréter ces deux thèmes sur une mélodie descendante/ascendante, alternant mode majeur et mineur, dans une volonté de marquer le doute, l'hésitation, la fêlure des personnages.

<i>Time code</i>	<i>Titre</i>	<i>Durée à l'écran</i>	<i>Lien avec le récit</i>	<i>Diégétique/ Non diégétique</i>	
00:00:58	« Travers »	5'32	Musique d'ambiance en ouverture	D	
00:12:35	« Entrave »	0'39	Antoine et Bob près de la caravane		ND
00:20:58	« Trave »	2'22	Le couple bourgeois qui s'ennuie		ND
00:26:22	« Entrave »	1'01	Conversation Antoine/Monique		ND
00:30:22	« Traviolta One »	0'50	Conversation Antoine/Bob		ND
00:33:30	« Traviolta Three »	1'18	Conversation Antoine/Bob Bob retrouve Monique		ND
00:35:27 00:38:24	« Traveste »	0'51 0'51	Conversation Bob/Monique Antoine les rejoint		ND
00:40:32	« Travelinge »	0'36	Les trois au restaurant	D	
00:48:18	« Travelinge »	0'34	Conversation Antoine/Bob		ND
00:50:19	« Entrave »	1'26	Antoine retrouve Bob dans son lit		ND
00:56:28	« Entrave »	0'35	Monique rentre des courses et se fait accoster par le proxénète		ND
00:58:16	« Travelo »	0'29	Antoine pleure le départ de Monique		ND
01:01:22	« Travers »	1'27	Discothèque	D	
01:02:49	« Travelure »	2'08	Discothèque – slow	D	
01:05:16	« Travaux »	4'51	Discothèque – toilettes	D	
01:18:00	« Travelling »	2'30	Final dans le bar		ND

Figure 1 : Repérage des morceaux musicaux entendus dans le film.

Les relevés effectués sur le film estiment une partition effectivement entendue d'une durée de 28 minutes¹⁹, le film est donc musicalisé à 35 %, ce qui s'avère un pourcentage assez conséquent pour un film où les dialogues sont aussi importants et contribuent à la musicalité même du récit (ce que nous allons voir dans les prochaines lignes). Jouant sur les registres du diégétique et du non diégétique, de l'original et de l'intertextuel, l'utilisation du matériel musical contribue à scénariser le film bien au-delà du visible.

LA SCÉNARISATION MUSICALE DE *TENUE DE SOIRÉE*

De l'indifférence musicale : séquence d'ouverture

Le film débute par les sons hors champ d'un endroit peuplé. Les crédits apparaissent à l'écran, en lettres blanches sur fond noir. Première image : un orchestre de bal sur scène va commencer à jouer un morceau, peut-être le premier de la soirée. Le chef du groupe énonce « 1, 2, 3 » et les musiciens entament le morceau « Travers ». Plan suivant, gros plan sur Monique, perdue entre déception et colère, qui semble attendre cette (c)ouverture musicale pour lancer son solo de ressentiments et d'injures au visage d'Antoine (il est possible de visualiser cet extrait sur [YouTube](#)). « La première vertu de *Tenue de soirée*, c'est bien son langage : résolument dru, joyeusement iconoclaste, et qui pousse la grossièreté à un point d'absolu tel qu'elle en devient magie des mots, partition musicale, poésie pure » (Serroy 2006, p. 148). On a effectivement le sentiment que Monique parle sur la musique, en une scansion presque slamée des répliques de Blier, empruntant au mélodrame cette « forme de discours musical qui comporte un élément discursif non musicalisé devant être restitué par la déclamation *parlée* d'un acteur » ([Waeber 2014](#)). La séquence offre également un contraste saisissant entre la musique très enjouée (on voit des couples danser) et la violence des propos tenus par Monique à l'encontre d'Antoine qui reste stoïque. Comme pour marquer dès les premières secondes les dualités qui vont structurer le scénario et sa mise en scène, cette musique de bal, diégétique, demeure anempathique, affichant « son indifférence en continuant son cours comme de rien n'était » (Chion 1995, p. 229), et « au lieu d'occuper tout le champ avec l'émotion individuelle du personnage, elle nous fait voir le fond d'indifférence du monde » (Chion 1985, p. 125). Cette indifférence est ici clairement marquée alors que Monique expose ses quatre vérités à Antoine, dans une violence verbale qui ne semble pas être entendue des danseurs. L'arrivée de Bob, dans le flou de l'arrière-plan, s'avère fantomatique : venu s'installer derrière Monique pour écouter la conversation, il demeure totalement invisible jusqu'à la claque qu'il décochera à celle-ci, violent son diégétique qui ne déclenchera là non plus de réaction parmi les participants de la soirée. Cette conversation est un îlot de dialogues et de violence dans une mer musicale qui guide les mouvements muets des danseurs et l'immobilité dialoguée du couple, comme si le mini-vaudeville qui

19 Un certain nombre de morceaux ont été enregistrés comme des brouillons ou des versions alternatives mais n'apparaissent pas dans le film. Le disque édité par Music Box Records reprend l'intégralité des musiques enregistrées disponibles.

se jouait alors (rencontre, violence, couteau) s'exerçait dans un autre espace-temps, en totale abstraction et distanciation. Chez Blier, « les acteurs sont utilisés comme des instruments qui s'écouteront jouer, et leurs personnages ne sont jamais pris au dépourvu, ils ont toujours un texte précis à dire, comme une partition à respecter » (Chion 1995, p. 308).

Cette séquence d'ouverture fonctionne également sur un ensemble de contrastes et d'oppositions :

- de noms : le couple a des prénoms très « Nouvelle Vague », quasi truffaldiens, à deux syllabes prononcées, là où « Bob », palindrome bilabiale en trois lettres, sonne comme une onomatopée, une bulle de champagne pleine de légèreté et de superbe ;
- de couleurs : dans un décor coloré, Bob est habillé en noir et blanc ;
- de vêtements : élégance dandy de Bob face aux habits mal assortis et élimés de Monique et Antoine ;
- de boissons : sur les tables se multiplient *ad nauseam* des bouteilles vides de bière, de Schweppes, d'Orangina et autres là où Bob arrive avec un verre et un cocktail sophistiqué qui semble, comme lui, venir d'ailleurs.

L'analyse du lecteur-spectateur de *Tenue de soirée* est sollicitée dès les premières secondes du film. Le pack « musique et paroles » est donc à même d'évoquer l'incommunicabilité des sentiments entre Monique et Antoine, en situation de vive explication, voire de rupture. Or, Blier lui-même témoigne qu'il avait monté les musiques de bal avec des musiques existantes de Gainsbourg, notamment « L'ami Caouette » pour son côté « dansant et bêta » (Blier 2001b, p. 18) et non pour sa valeur narrative, sans accorder d'importance aux paroles. Cependant, si le morceau du bal (« Travers ») reprend effectivement la base rythmique de « L'ami Caouette » (que l'on peut reconnaître derrière l'accordéon), la référence peut être également légitimée par les paroles mêmes de la chanson d'origine qui, derrière l'amusement du rythme, évoque des différences entre le narrateur et ses pairs qui ne cessent de le dénigrer voire de l'insulter :

L'ami Caouette me fait la tête
La p'tite Noé veut plus m'parler
L'ami Cao m'a mis K.O.
La p'tite Ramel m'est infidèle
M'sieur Hannibal me mine le moral
Mam'zelle Leçonlon me traite de con
Mam'zelle Gibi m'traite d'abruti
L'ami Outchou me jette des cailloux
Mam'zelle Binet s'est débinée
Le p'tit Member me jette des pierres
Mam'zelle Lamar de moi en a marre
Mam'zelle Ramba veut plus qu'j'la vois
Monsieur Nasson me donne du bâton
Mam'zelle Nassucre me traite de trouduc

Il ne s'agit pas de citation directe mais bien de référence quant à la musique temporaire utilisée par Blier sur le tournage et le premier montage. Cette référence à « L'ami Caouette », avec l'influence thématique de l'album *Love on the Beat* qui irrigue l'ensemble de *Tenue de soirée*, est un rare exemple dans cette musique de film de ce que nous caractérisions comme « syntagmatisation et analogie réceptive » dans notre travail sur le compositeur Philippe Sarde, c'est-à-dire l'action de puiser « paragdimatiquement dans la large sélection que lui offre sa prolifique carrière, en apposant des syntagmes musicaux porteurs de sens *per se*, qu'il cite ou réorchestre » (Dastugue 2020, p. 323).

Antoine et Bob ou le théorème de la valse à trois temps

Pier Paolo Pasolini décrivait son film *Théorème* (1968) comme « l'intrusion du métaphysique, de l'authentique, qui vient détruire, bouleverser une vie, qui est entièrement inauthentique, même si elle peut faire pitié, si elle peut même avoir des instants d'authenticité dans les sentiments, par exemple, dans ses aspects physiques aussi » (Pasolini 1968). La rencontre incongrue de ces deux précaires en perdition et de ce voyou flambeur qui va semer la confusion dans leur (dés)équilibre s'accompagne d'une ambivalence entre le naturalisme de la première séquence et l'onirisme vers lequel la voix de Bob semble pousser Antoine. C'est ainsi la fonction de l'hyperthème « Entrave » (00:12:35) dont nous avons déjà parlé.

La rencontre avec le couple de bourgeois désabusés (00:20:58) se fait au son du morceau « Trave » qui reprend la base rythmique de « Artistry in Rhythm » de Stan Kenton, en y ajoutant des rôles masculins sexualisés (extrait audio 3).

Extrait audio 3 : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « Trave », 00:20:58-00:22:20, © Music Box Records 2014.

Les couleurs verdâtres et néons donnent le sentiment d'un couple de vampires rentrant se calfeutrer au lever du jour, fantomatiques et décadents. L'opposition s'opère ici entre ceux qui désirent et ceux qui ont, lutte de classe et lutte de sexe. La musique originale intervient entre la 30^e et 40^e minute, cœur du film et basculement du couple vers une nouvelle vie. Ce moment appartient exclusivement aux personnages, dans le présent de leur intimité, et n'a pas de précédent. Le morceau « Traviolta One » accompagne – d'abord en une version épurée au piano – la conversation de Bob et Antoine (00:30:22) après la confession à Monique. Alors que Bob rejoint cette dernière pour lui demander de s'éloigner, le thème « Traviolta Three » intervient lorsque Antoine remonte dans la chambre de Bob (00:33:30). Le rythme est ressenti comme étant légèrement plus rapide que dans « Traviolta One » (voir plus haut l'extrait audio 2) comme si l'hésitation laissait place à une première détermination, un premier engagement (extrait audio 4).

Extrait audio 4 : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « Traviolta Three », 00:30:22-00:31:12, © Music Box Records 2014.

Avec le morceau « Traveste », autre morceau original, la mélodie au piano, toujours dans le registre mélancolique, semble un point d'interrogation sur le rôle que va jouer Monique dans ce trio (extrait audio 5).

[Extrait audio 5](#) : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « *Traveste* », 00:35:27-00:36:18 / 00:38:24-00:39:15, © Music Box Records 2014.

Antoine, Monique et Bob sont au restaurant où trois violonistes leur jouent la sérénade « *Travelinge* » (00:40:32), arrangement d'une valse russe composée en 1943 par Matveï Blanter, *Dans la forêt près du front* (hypothème), que Gainsbourg réutilisera pour « *Zéro pointé vers l'infini* » de *Charlotte For Ever* (hyperthème) (extrait audio 6).

[Extrait audio 6](#) : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « *Travelinge* » 00:40:32-00:41:08 / 00:48:18-00:48:52, © Music Box Records 2014 – Matvei Blanter, « *Dans la forêt près du front* », chanté par Les Chœurs de l'Armée Rouge, © Kosmos 2008 – Serge Gainsbourg, « *Zéro pointé vers l'infini* », chanté par Charlotte Gainsbourg, © Philips 1986.

Un peu plus tard, ce même morceau réapparaît dans une situation différente et dans un autre lieu : dans l'appartement du protecteur de Bob, Antoine et Bob ont un vif échange sur les marches de l'escalier (00:48:18). Le thème a glissé du diégétique au non diégétique, sa source de l'écran à la fosse, glissement qui offre une touche ironique à l'évolution de la relation entre les deux personnages. De la sérénade d'amour (valse de séduction), à la crise de couple (valse de portes qui claquent), Antoine ne subit plus et commence à assumer son rôle.

Émancipation et pulsion scopique : épilogue

La dernière partie du film est éminemment musicale avec près de 11 minutes de musique entendue sur 20 minutes de film. Dans la scène de bal, la reprise de « *Travers* » qui ouvrait le film marque une première circularité (01:01:22), comme si le même morceau pouvait faire danser aussi bien les classes populaires des nappes en papier que les milieux interlopes urbains, mais aussi un personnage (Antoine) qui lui n'est plus vraiment le même. Une transition musicale s'opère vers le morceau « *Travelure* » (01:02:49), sorte de pastiche *soul* pour lequel Gainsbourg demandera à Jean Schulteis de chanter « comme James Brown » (Merlet 2019, p. 405) (extrait audio 7).

[Extrait audio 7](#) : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « *Travelure* », 00:02:49-01:04:57, © Music Box Records 2014.

La dernière partie de la séquence dans laquelle Antoine « libère » Monique de son souteneur tandis que Bob le trompe avec une rencontre de passage était tournée avec « *Love on the Beat* » en fond sonore sur le plateau (Blier 2014, p. 5). Le morceau « *Travaux* » finalement utilisé pour cette séquence (01:05:16) reprend la base rythmique d'« *Initials B.B.* » et de « *Digital Delay* » que Gainsbourg avait écrit pour Catherine Deneuve en 1981 (extrait audio 8).

[Extrait audio 8](#) : Serge Gainsbourg, *Tenue de soirée*, « *Travaux* », 00:05:16-01:10:05, © Music Box Records 2014.

Dans l'album intégral paru en 2014, le morceau inédit « *Traversin* » enregistré mais n'apparaissant pas dans le film fut visiblement conçu pour la séquence du bal final, comme une version préalable à « *Travaux* » mais trouvant dans sa cellule de base le refrain de « *Kiss Me Hardy* », l'une des deux chansons clairement homosexuelles de l'album *Love on the Beat* (extrait audio 9).

Extrait audio 9 : Serge Gainsbourg, Tenue de soirée, « Traversin », inédit n'apparaissant pas dans le film, © Music Box Records 2014.

Dans la dernière séquence, Monique, Antoine et Bob, travestis, se prostituent sans grand succès dans un quartier de Paris. Tandis qu'ils vont se réchauffer au zinc d'un café, le spectateur comprend par des bruits de cour de récréation hallucinés dans la bande-son qu'Antoine a eu un enfant (ce qu'il désirait) mais aussi que l'époque est à la méfiance et à la maladie. Antoine se retrouve quelques secondes plus tard seul à l'écran, se fardant de nouveau alors que le morceau « Travelling » commence (01:18:00) (extrait audio 10).



Figure 2 : Serge Gainsbourg, Tenue de soirée, transcription du thème « Travelling » par Jérôme Rossi.

Extrait audio 10 : Serge Gainsbourg, Tenue de soirée, « Travelling », 01:18:00-01:20:30, © Music Box Records 2014.

Avant de repartir travailler, Antoine se remaquille, retravaille son masque, élague la masculinité mais ne peut dissimuler ce qu'il est profondément. En témoigne cette bière (alors que Bob et Monique ont pris un chocolat chaud) et qui instaure une circularité supplémentaire avec les cadavres de bouteilles qui parsemaient les tables dans la scène de bal d'ouverture. Antoine en demande une autre, maître de son destin, émancipé et en affirmation de soi, transformé et travesti mais sans l'oubli de ce qu'il fut et d'où il vient.

Le générique apparaît comme la version construite, aboutie, orchestrée de « Traviolta » qui accompagnait le dialogue entre Bob et Antoine sur l'état de grâce et l'importance de franchir le pas. Le piano solo accompagnait alors comme une ébauche, un brouillon, une « exquise esquisse » les tâtonnements autour de la recherche d'un thème, recherche de soi. Reprenant les ébauches effleurées lors de ces conversations, le thème musical au motif répété en boucle inscrit cette scène dans un quotidien, une normalité comme conséquence induite de la rencontre avec Bob, alors que le visage d'Antoine, transformé/transformiste, apparaît à l'écran comme épanoui. Le titre « Travelling » rend bien compte de ce « voyage », ce cheminement personnel vers une affirmation de soi tout en accompagnant le *travelling* de la caméra remontant le long des jambes d'Antoine jusqu'à son visage regardant la caméra (suivi d'un hors-champ).

Le regard caméra se considère « comme une perversion du langage classique, de l'énonciation transparente qui le caractérise et de la situation normale du spectateur regardant » (Aumont et Marie 2008, p. 211). Les univers de la fiction et du réel se mélangent, fusionnent, s'unissent. Et Antoine qui apparaît comme une femme ne donne pas son nouveau nom. Mais il y a bien une circularité entre ouverture et clôture

du film, entre ce « putain de film » prôné par l’affiche et ce « film de putain » qui s’achève ainsi. Brisant le quatrième mur (ultime transgression cinématographique) comme un regard de connivence lancé au spectateur, il est de cette pulsion scopique, désormais objet de désir parti d’un objet initialement peu ou plus désiré. Mais cette pulsion est unilatérale : pour Antoine, son regard caméra, tourné vers le profilmique, vers les ténèbres de la fosse, est aussi un regard-miroir, prolongement/dédoublement/travestissement de celui qu’il utilise pour se « refaire une beauté » et apparaître, comme Gainsbourg en pochette de *Love on the Beat*, le plus « femme » possible.

Tenue de soirée entre ainsi en résonance avec la carrière de Serge Gainsbourg et annonce la partition de *Stan the Flasher* (1990), dans lequel Gainsbourg réalisateur et compositeur dresse un miroir de lui-même en confiant ce rôle d’exhibitionniste à Claude Berri. Il souhaite, sur ce sujet scabreux, éviter l’amalgame polémique de sa précédente réalisation *Charlotte For Ever* dans lequel il dirigeait sa propre fille Charlotte et interprétait le rôle de son père, également nommé Stan. La musique de Gainsbourg, arrangée et interprétée par le claviériste Gary Georgett²⁰, trouve de lointains échos à l’oscillation entre majeur et mineur de « Travelling » : rejetés, Antoine et Stan s’affirment sans davantage se mentir.

Comme le souligne Stéphane Lerouge, la musique de film était pour Gainsbourg « moins de se soumettre à l’univers des cinéastes et davantage prolonger le sien » (Lerouge 2001, p. 2) même si pour Thierry Jousse, le compositeur de musique de film Gainsbourg est « plutôt un créateur d’atmosphères qu’un constructeur ou un narrateur » (Jousse 2021, p. 56). C’est au contact de Blier et dans l’addition de leurs provocations respectives mais dénuées de rivalité qu’il a pu construire une partition assez personnelle bien que transtextuelle (à l’exception de « Traviolta » et « Travelling »). La partition se construit au fil des emprunts et se développe dans cet agrégat de thèmes pour accompagner la révélation d’un personnage à lui-même et son émancipation. L’homme à tête de chou portait un masque, visage transformé, transformiste sur la pochette de *Love on the Beat*. Masque qu’il fait tomber ici par la simplicité de son action, que d’aucuns confinaient à la fainéantise. Qu’importe, revêtir une tenue de soirée, c’est aussi s’afficher autrement, devenir un autre. Au début des années 2000, Bertrand Blier revenait sur sa collaboration avec Serge Gainsbourg : « Je reste fasciné par la trajectoire de ce créateur, plutôt timide et introverti, qui s’est fabriqué un personnage de dandy provocateur. Et en bout de course, son personnage a fini par le rattraper et le dévorer » (Blier 2001b, p. 19).

20 Claviériste de Gainsbourg à partir du concert au Casino de Paris (automne 1985).

BIBLIOGRAPHIE

- Andreu, Anne (1986), « “Braguette blues” », *L'Évènement du jeudi*, 24 avril.
- Aumont, Jacques et Michel Marie (2008), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Blier, Bertrand (2001a), propos recueillis par Stéphane Lerouge, livret de l'édition discographique de *Calmos/Les valseuses*, Universal Jazz France, p. 4-6.
- Blier, Bertrand (2001b), propos recueillis par Stéphane Lerouge dans *Le Cinéma de Serge Gainsbourg*, coffret 3 CD, Universal 586 516 2, p. 16-19.
- Blier, Bertrand (2014), interview donnée à Nicolas Magenham dans l'édition discographique de *Tenue de soirée*, Music Box Records, MBR-054, p. 2-5.
- Blier, Bertrand (2015), « Bertrand Blier en tenue de soirée », interview donnée à Thierry Jousse, émission *Cinéma Song*, France Musique, 1^{er} janvier 2015.
- Chion, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Chion, Michel (1995), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.
- Dastugue, Gérard (2020), « Philippe Sarde, l'auteur et le populaire ou le voyage de la mélodie » dans Philippe Gonin et Jérôme Gonin (dir.), *Le cinéma populaire français et ses musiciens*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 309-324.
- Deson Leiner, Laurie (2013), *Les corps troublants du cinéma français, mise en scène de la transgression et de la violence ordinaire : 1986-1999*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III.
- Dicale, Bertrand (2021a), interview accordée à *Ouest France*, 2 mars, <https://www.ouest-france.fr/culture/musiques/entretien-gainsbourg-etait-volontiers-un-plagiaire-un-faussaire-7172369>, consulté le 12 février 2021.
- Dicale, Bertrand (2021b), *Tout Gainsbourg*, Paris, Gründ.
- Elhaïk, Serge (2018), *Les arrangeurs de la chanson française*, Paris, Textuel.
- Gainsbourg, Serge (1958), interview intégrée au disque *Du chant à la une !*, Philips, B 776.47 R.
- Gainsbourg, Serge (1986), interview donnée à *Le Monde de la musique*, n° 94.
- Gainsbourg, Serge (1989), interview donnée à *Trans Mémoire Express*, émission de Leila Djitli et Christine Malaziere, France Inter, 11 octobre.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- Goliot-Lété, Anne et Francis Vanoye (2007), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin.
- Jousse, Thierry (2021), « Initials B.O. », *Les Inrockuptibles*, n° 1317, 24 février, p. 54-57.
- Lerouge, Stéphane (2001), livret de l'édition discographique *Le Cinéma de Serge Gainsbourg*, coffret 3 CD, Universal 586 516 2, p. 2-3.
- Lerouge, Stéphane (2009), livret de l'édition discographique *Sex-shop*, Universal Jazz France.
- Maubert, Frank (2013), *Gainsbourg à rebours*, Paris, Fayard.
- Merlet, Sébastien (dir.) (2019), *Le Gainsbook. En studio avec Serge Gainsbourg*, Paris, Seghers.
- Pasolini, Pier Paolo (1968), interview accordée à *Jeune Cinéma*, n° 33, octobre.
- Perrot, Vincent (2002), *B.O.F. Musiques et compositeurs du cinéma français*, Paris, Dreamland.
- Serroy, Jean (2006), *Entre deux siècles. 20 ans de cinéma contemporain*, Paris, Éditions de la Martinière.
- Vannier, Jean-Claude (2021), propos recueillis par François Moreau dans *Les Inrockuptibles*, n° 1317, 24 février, p. 47-49.
- Waeber, Jacqueline (2014), « Le mélodrame au-delà de l'opéra. Sur le *Pygmalion* de Rousseau », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 12, n° 2, p. 23-32, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2013-2-page-23.htm>, consulté le 12 février 2021.

MÉDIAGRAPHIE

Gainsbourg, Serge (1986), *Tenue de soirée*, enregistrement de 1985, Apache 240 921-1.

Gainsbourg, Serge (2014), *Tenue de soirée*, enregistrement de 1985, nouvelle édition, Music Box Records, MBR-054.

Tenue de soirée de Bertrand Blier (extrait, intro), mis en ligne par Vernoris le 8 juillet 2021, <https://youtu.be/URtz5Ot6c7E>, consulté le 6 décembre 2021.

L'enseignement de la musique dans les programmes scolaires publics francophones du Québec de 1904 à nos jours

Isabelle Héroux, Louis-Édouard Thouin-Poppe,
Marie-Soleil Fortier

Résumé

Cet article présente l'évolution de la place de l'enseignement de la musique dans les programmes provinciaux des niveaux primaires et secondaires des écoles publiques francophones du Québec. Facultatif de 1904 à 1936, alors qu'il consistait essentiellement à enseigner des chants à l'oreille, l'enseignement musical est devenu obligatoire de 1937 à 1980. Bien qu'il se résumait souvent au départ à des apprentissages théoriques et à de l'écoute musicale, on vit peu à peu s'implanter les pédagogies actives. Depuis 1981, la musique est une option parmi les disciplines de la famille des arts (danse, art dramatique, arts plastiques et musique). Si le chant est toujours enseigné, notamment au primaire, l'enseignement de la musique passe dorénavant par l'expérimentation du jeu instrumental en groupe et fait une plus grande part à la créativité des élèves. Certaines raisons évoquées pour son enseignement n'ont pas traversé les décennies, notamment celles de permettre l'acquisition des valeurs religieuses et patriotiques, d'autres sont toujours d'actualité comme le développement de l'enfant et le plaisir.

Mots clés : programmes d'études ; système scolaire québécois ; écoles publiques francophones ; enseignement de la musique ; histoire.

Abstract

This article traces the evolution of the role of music education in primary and secondary school music programs in Quebec's French public schools. Teaching music, optional from 1904 to 1936, when it consisted essentially of teaching songs by ear, became compulsory between 1937 and 1980. Although it often consisted of learning theory and music appreciation, active teaching methods were gradually introduced. Since 1981, music has been an option among the arts disciplines (dance, drama, visual arts, and music). While singing is still taught, especially in primary school, teaching music now involves experimenting with playing instruments in a group setting, and places greater emphasis on student creativity. Some of the reasons for teaching music have not survived the decades, such as facilitating the acquisition

of religious and patriotic values. By contrast, others are still relevant, such as child development and pleasure.

Keywords: curriculum; Quebec school system; French public schools; music education; history.

INTRODUCTION

Le projet de recherche à l'origine de cet article vise à analyser et critiquer l'évolution du discours relié aux différents programmes et à décrire et comprendre la place de l'enseignement de la musique dans le système scolaire québécois dans une perspective historique. Un examen de la littérature nous a permis de constater l'existence de recherches consacrées à l'évolution des programmes d'études de langue française¹ et de certaines matières enseignées dans notre système scolaire². On y retrouve quelques rares mentions de la présence de la musique, sans plus. Toutefois, Isabelle Héroux (2002) a traité de la place de la musique dans les programmes de formation depuis les années 1960 avec une perspective philosophique. Le présent article propose un historique des programmes de 1904 à 2020 aux différents cycles de l'école primaire et secondaire. Nous espérons ainsi offrir une perspective globale et actualisée sur la place de l'enseignement de cette matière depuis son entrée dans les programmes scolaires québécois de langue française.

Corpus étudié

Pour réaliser cet article, nous avons analysé la littérature traitant des programmes d'études (Grégoire 1987 ; Gauthier, Tardif et Belzile 1993 ; Allard et Lefebvre 1998 ; Gauthier et Saint-Jacques 2002, Héroux 2002), ainsi que les sources gouvernementales (les programmes d'études aussi bien que les publications et avis ministériels ; voir la liste des sources dans la Bibliographie), en retenant uniquement les programmes provinciaux francophones qui font mention de l'enseignement de la musique de 1904 à 2020 des niveaux primaires et secondaires.

Il est pertinent de noter que les programmes des différentes matières ne sont pas toujours publiés au même moment et que certains auteurs³ datent l'arrivée d'un programme avec l'année de publication de celui-ci tandis que d'autres considèrent

1 Des recherches concernant l'évolution des programmes ont été réalisées quelques années auparavant en 1987 par le Centre d'études politiques et administratives du Québec de l'École nationale d'administration publique (ÉNAP). Publiées dans un ouvrage intitulé *L'évolution des politiques relatives aux programmes d'études du primaire et du secondaire public du secteur catholique francophone du Québec* (Grégoire 1987), ces recherches présentent un survol de l'histoire des programmes d'études de langue française.

2 Une vaste recherche a été réalisée par le Laboratoire de recherche en administration et politique scolaires (labraps) de l'Université Laval entre 1993 et 1995 pour présenter l'évolution de différentes matières depuis 1861. On parle entre autres des programmes de mathématique (Bélanger, Gauthier et Tardif 1993), de français (Dembélé, Gauthier et Tardif 1994), d'éducation physique (Martineau, Gauthier et Tardif 1993), de science (Duval, Gauthier et Tardif 1995), d'enseignement religieux (Duval, Gauthier et Tardif 1994) et d'histoire (Roy, Gauthier et Tardif 1992).

3 Dans cet article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

plutôt l'année de la première implantation en classe. Il faut d'ailleurs garder en tête que l'implantation des programmes d'études s'effectue de manière progressive après leur publication par le gouvernement. Ainsi, les élèves qui commencent l'école primaire seront assujettis à un nouveau programme tout au long de leur parcours, alors que les anciennes cohortes termineront leurs études en suivant l'ancien. Nous avons donc choisi de dater les programmes selon l'année de publication.

Dans la présente étude, nous adoptons l'identification des types de programmes proposée par Réginald Grégoire (1987). En effet, l'auteur analyse les programmes de 1873 à 1980 et en propose une nomenclature permettant d'en saisir l'essence et l'esprit de leur conception, sans égard à une matière spécifique. Ainsi, il qualifie de « programmes locaux » les programmes réalisés de manière autonome dans chaque école de 1861-1872 (p. 33), et de « programmes indicatifs » (car ils n'offrent que de simples lignes directrices) ceux imposés par la première fois par une instance gouvernementale de 1873 à 1903. En contraste, les *Programmes d'études pour les écoles primaires catholiques de la province de Québec* (PEECPO) publiés entre 1904 et 1969 étaient constitués de listes de contenu à faire apprendre, d'où le nom de « programmes catalogues ». Les « programmes-cadres », de 1970 à 1980, visaient quant à eux à encadrer l'enseignement de la matière proposée. Gauthier, Tardif et Belzile (1993) ont repris cette nomenclature des programmes pour ajouter les plus récents, soit les « programmes-habiletés » (1981-1999), qui mettaient l'accent sur le développement des habiletés des élèves, et les « programmes par compétences » (2000) structurés selon le développement de trois compétences (créer/inventer, interpréter et apprécier) dans toutes les matières.

Dans la première partie de notre article, nous traiterons de l'évolution de l'enseignement de la musique dans le système scolaire québécois. Cette étude suivra l'ordre chronologique d'apparition des programmes. La seconde partie se penchera sur les raisons invoquées par les rédacteurs des programmes (qui ne sont jamais identifiés, ces documents étant uniformisés dans leur structure et leur écriture) pour soutenir l'enseignement de la musique. L'analyse, faite à partir des principales thématiques issues de notre analyse de contenu, ne suit pas toujours la chronologie des programmes.

L'ÉVOLUTION DU SYSTÈME SCOLAIRE QUÉBÉCOIS ET DE L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

L'évolution du système scolaire québécois et de l'enseignement de la musique sera présentée en cinq sections correspondant aux grandes familles de programmes ayant existé entre 1861 et 2021. Afin d'enrichir la perspective historique, la première section propose une mise en contexte de l'origine du système scolaire québécois préalable à l'arrivée de l'enseignement de la musique. Par la suite, pour chaque section nous présenterons l'organisation du cursus scolaire, les instances, le statut de l'enseignement de la musique, le nombre d'heures imparties à la musique dans l'horaire ainsi que les approches pédagogiques préconisées.

La mise en place d'une structure : les programmes locaux et les programmes indicatifs

C'est en 1841, à la suite de la signature de l'Acte d'union entre le Haut- et le Bas-Canada, que l'on voit apparaître différentes lois visant à améliorer l'éducation

dans le Canada-Est⁴, que sont créées les instances auxquelles seront rattachées les écoles, et que l'on cherche à standardiser l'enseignement (voir [Grands textes](#)). Les écoles étaient alors de juridiction municipale et l'élaboration des programmes d'études sous la responsabilité de commissaires d'école élus, qui, sachant à peine lire et écrire, déléguaient cette tâche au corps enseignant, souvent peu scolarisé (Gauthier, Tardif et Belzile 1993, p. 19).

Dès sa création en 1859, le Conseil de l'instruction publique met en place une liste de 1727 questions d'examen auxquelles tout aspirant devait pouvoir répondre afin d'obtenir le brevet d'enseignement dans les écoles. Ce *Programme d'examen* est considéré comme la première tentative de standardisation de l'enseignement (Gauthier, Tardif et Belzile 1993, p. 19), bien qu'il ne représente pas un programme d'étude à proprement parler. En effet, il faudra attendre 1873 pour que des contenus soient imposés à tous les écoliers de la province de Québec sous forme d'indications qui feront l'objet de plusieurs modifications au fil des ans. Si nous ne retrouvons aucune mention de la musique dans ces programmes, nous savons qu'elle était néanmoins enseignée, principalement par les religieux dans les couvents et scolasticats, auprès d'enfants issus de familles plus fortunées, ou dans les écoles publiques des grandes villes à la suite de demandes des parents (Desrosier 2019, p. 86). D'ailleurs, dès 1857, la musique vocale et instrumentale figurait déjà parmi les matières au programme des futurs enseignants inscrits à l'École normale Jacques-Cartier de Montréal (Allard 2019, p. 35). De plus, l'enseignement de la musique, grâce au chant et au solfège, figurait dans le programme de la Commission scolaire des écoles catholiques de Montréal publié en 1873, mais toutes les écoles de Montréal ne l'enseignaient pas (Pilote 1973, p. 23).

L'enseignement de la musique dans les programmes catalogues

Les *Programmes d'études pour les écoles primaires catholiques de la province de Québec* (PEECPO), nommés « programmes catalogues » (Grégoire 1987, p. 38), sont implantés en 1904 et seront en vigueur jusqu'à la fin des années 1960. Dans la continuité des programmes indicatifs, ils présentent une liste des matières à couvrir pour chaque niveau, des éléments de contenu et des pistes pédagogiques qui évolueront au fil des ans. Pendant cette période, le système d'éducation est géré par le Conseil de l'instruction publique du Québec (CIPQ) et les programmes francophones par le Comité catholique (CC)⁵.

Comme la musique était présente dans certains établissements d'enseignement francophones du Québec au XIX^e siècle, il est fort à parier que la situation est restée à peu près la même lors de son apparition dans le programme de 1904, car la musique

4 « Le Canada-Est s'étend de Montréal et des Cantons-de-l'Est au sud jusqu'à la péninsule gaspésienne au nord-est en suivant les deux rives du fleuve Saint-Laurent et la rivière des Outaouais à l'ouest » ([Foot 2019](#)).

5 En 1904, le primaire élémentaire s'étend de la 1^{re} à la 8^e année. Les cours primaires supérieurs visant la professionnalisation apparaissent en 1929, le primaire complémentaire en 1937 et les cours spécialisés, tels que commerciaux, apparaissant 1956.

était une matière facultative, partageant ce statut avec, entre autres, la gymnastique, la télégraphie, l'économie domestique pour les filles et les exercices militaires pour les garçons (*Anciens programmes 1861-1923*, p. 104)⁶. Le programme justifie ce statut ainsi : « il était nécessaire de ne pas surcharger le programme des études, et surtout de ne pas imposer aux titulaires de certaines écoles peu favorisées par les circonstances, une tâche au-dessus de leurs forces et de leurs ressources » (*ibid.*, vol. 1, p. 201). Ainsi, jusqu'en 1936, lorsqu'enseignée, la musique pouvait se limiter au simple apprentissage à l'oreille de chants religieux, patriotiques ou autres, car « si la théorie musicale, voire le simple solfège élémentaire, n'est pas partout chose facile à enseigner, il est toujours relativement facile de donner au moins des leçons de chant par l'audition » (*ibid.*, vol. 2, p. 109).

C'est en 1937 que l'enseignement de la musique devient obligatoire au primaire à raison de trente minutes par semaine et que l'on voit apparaître les notions à enseigner pour chaque niveau (intervalles à reconnaître, notions théoriques et œuvres prescrites) dans un souci de progression des apprentissages. Ainsi, l'apprentissage du solfège sera imposé jusqu'en 1959 afin que les élèves acquièrent « des notions élémentaires de solfège moderne et de solfège grégorien qui les rendront aptes à lire et à interpréter vocalement la musique d'une façon convenable » (*Programme 1947*, p. 71). Il importe ici de rappeler que le niveau primaire offrait des cours de spécialisation professionnelle (cours commercial, scientifique, etc.) de la 8^e à la 11^e année, et dans certains de ceux-ci, la musique n'était pas enseignée. À cet égard, il est surprenant de constater que des cours au-delà de la 6^e année figurent dans le cursus primaire, mais selon Michel Allard (2019), « les directions des collèges classiques désireuses de protéger en quelque sorte leur monopole s'opposèrent à ce que le système public s'étende au cours secondaire » (p. 55, note 100).

L'implantation du secondaire

Ce n'est donc qu'en 1956 que l'implantation de l'enseignement secondaire s'est effectuée grâce à une période de transition pendant laquelle des cours de spécialisation professionnelle étaient encore offerts au primaire (7^e, 8^e, 9^e, 10^e et 11^e année). Dans le premier programme secondaire, les matières regroupées sous l'appellation « Arts » font partie des seize matières obligatoires au programme, parmi lesquelles figurent l'Enseignement ménager (filles), les Travaux manuels (garçons), la Culture physique, l'Initiation à la musique et les Arts plastiques. De 1956 et 1969, le temps réservé à la musique en deuxième et troisième secondaire est variable selon les programmes, les années et les profils choisis par les élèves. L'enseignement de la musique est possible en 4^e et 5^e secondaire, mais selon les spécialisations et sous forme d'option pour les élèves qui le souhaitent.

6 Nous précisons que les programmes de 1904 et de 1921 ont été consultés dans deux volumes de 1928 regroupant les programmes et ajouts faits entre 1861 et 1927 (*Anciens programmes 1861-1923* et *Anciens programmes 1923-1927*).

Pendant cette période, le chant est encore la principale activité pédagogique offerte au secondaire, avec l'écoute d'œuvres, dans un enseignement plutôt théorique comme nous indique la section « Directives méthodologiques » :

Ce contact avec l'œuvre [par l'écoute] constitue la méthode pédagogique principale. L'étudiant identifiera les voix humaines et les instruments de l'orchestre ; il identifiera également les principaux genres musicaux : folklore, lied, oratorio, opéra, sonate, concerto, symphonie, musique de chambre, et à cette occasion le professeur donnera un aperçu sommaire de l'histoire de la musique. Il est à souhaiter que dans chaque école secondaire on trouve une salle de piano, tourne-disques, discothèque et bibliothèque musicale à l'usage des élèves. On pourrait même dans quelques cas et à peu de frais, favoriser certaines activités : chorales, fanfares, orchestre, à condition d'en faire un complément de formation musicale (*Programme 1956*, p. 140).

Outre ces indications, une liste d'œuvres à étudier est fournie dans le but de « Faire connaître et apprécier les chants de notre folklore et le chant liturgique » et « préparer des chantres d'églises » (*Programme 1956*, p. 139). Il faut cependant souligner l'ajout de la musique instrumentale avec la possibilité d'expérimenter les instruments en groupe dans les écoles qui en possèdent.

L'enseignement de la musique dans les programmes provisoires et les programmes-cadres

La décennie 1960-1970 marquera un point tournant dans la société québécoise avec plusieurs remises en question et réformes. Le ministère de l'Éducation du Québec prendra le contrôle du système scolaire et de l'élaboration des programmes dès sa création en 1964, même année où le Conseil supérieur de l'éducation sera fondé afin de conseiller le ministère sur différents sujets *ad hoc*. Une vaste consultation publique, la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province du Québec sera mise en place par le gouvernement, et la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, plus modeste, sera initiée par le milieu artistique. Ces commissions présenteront dans leurs rapports respectifs, communément appelés Rapport Parent (1963) et Rapport Rioux (1969), des réflexions approfondies, d'une part, sur le système d'éducation et, d'autre part, sur l'enseignement des arts au Québec, qui auront une grande influence sur le système scolaire québécois (Héroux 2002, p. 20).

Des programmes provisoires visent le secondaire exclusivement et font office de transition avant l'arrivée des programmes-cadres (Grégoire 1987, p. 87), secondaire et primaires, qui font leur apparition en 1969. Ces derniers, qui ont été en place pendant dix ans, offrent aux enseignants un cadre général qui doit être complété localement par des programmes institutionnels (Gauthier et Saint-Jacques 2002, p. 8 ; Grégoire 1987, p. 89). Nous voyons alors apparaître le système scolaire dans la forme encore en vigueur aujourd'hui, composé de la maternelle, de six années au primaire et de cinq années au secondaire.

Pendant cette période, soit de 1937 à 1980, l'enseignement de la musique est obligatoire au primaire à raison d'une heure par semaine tout comme lors de la première année du secondaire, voire même la deuxième, selon le cursus choisi. Cependant, pour les niveaux suivants, la musique et les autres cours d'arts deviennent

une option que les élèves peuvent choisir et qui les engagent pour la durée de leur secondaire. Si l'élève choisit le cours de musique, il y aura un minimum de trois voies possibles qui à leur tour seront déclinées en autant de cours au contenu différent : Orientation éducation musicale, Orientation instrumentale régulière et Orientation instrumentale forte (*Programme 1969*, p. 7). En cinquième secondaire, l'élève aura également accès à une quatrième option, l'Atelier d'expression libre (« Cours de musique et arts plastiques », cote 54, *ibid.*, p. 8).

Les programmes provisoires du primaire, selon leur ordre d'apparition, sont liés soit aux anciens programmes, soit aux programmes-cadres qui sont en préparation. Ces derniers donnent un avant-goût d'un changement majeur dans la manière de concevoir l'enseignement de la musique au Québec :

On cherche l'assimilation réelle du matériel musical, et non pas l'accumulation des connaissances. Une grande importance est donnée à la création musicale, à l'improvisation individuelle et collective utilisant le chant et des instruments simples : percussion, xylophone, flûte à bec⁷. De cette manière, on fait davantage appel à l'imagination, au goût, au sens artistique, au jugement esthétique. La musique se révèle ainsi comme un moyen direct d'expression et de création. Son langage nuancé et mystérieux permet l'expression profonde de tout l'être (*Programme 1970*, p. 6).

Pour la première fois, dans un programme de musique, on peut lire des citations de pédagogues qui font office d'objectifs de programme, par exemple, « Faire des enfants des récepteurs et des transformateurs, et non des spectateurs » (Émile Jaques-Dalcroze (1885-1950), voir *Programme 1970*, p. 6), ou « Procurer à tous les enfants une éducation musicale qui épanouit leur sensibilité, développe leurs facultés intellectuelles et les prépare aux joies de la musique d'ensemble » (Zoltán Kodály (1882-1967), *ibid.*). Si certains pédagogues cités sont encore connus de nos jours, d'autres sont plus difficiles à identifier, comme Exaltier ou Ribière-Raverlat (*ibid.*, p. 6-7). Le programme fait la part belle aux méthodes actives⁸ en consacrant des paragraphes à la présentation de la méthode Jaques-Dalcroze, la méthode Martenot, la méthode Ward, la méthode Orff-Bergese [*sic*], la méthode Kodály et la méthode Suzuki.

Au secondaire comme au primaire, l'expérimentation musicale notamment à l'aide de « la création musicale, l'improvisation individuelle et collective utilisant le chant et des instruments » est centrale. Cependant, si les apprentissages sont moins théoriques, l'élève doit néanmoins « connaître et reconnaître la relation entre le son, la lecture et l'écriture musicale » (*Programme 1969*, p. 5).

7 La citation est identique dans le programme secondaire (*Programme 1970*), hormis la référence aux percussions, xylophone et flûte à bec qui n'y figure pas.

8 Le cadre de cet article ne permet pas de présenter les contenus des programmes ni le détail des approches pédagogiques qui y figurent. Nous invitons donc le lecteur à se référer à l'ouvrage de Claude Dauphin (2011) qui présente les particularités de différentes pédagogies actives et à celui de Marcelle Corneille (2011) qui éclaire sur leur arrivée au Québec.

Les programmes habiletés et l'enseignement de la musique

Les changements initiés dès le milieu du xx^e siècle prennent du temps à se concrétiser tant dans les structures du système d'éducation que dans les programmes. Par exemple, si la Direction générale de l'enseignement élémentaire et secondaire du Québec est créée en 1969 pour superviser la rédaction des programmes d'enseignement, elle doit composer pendant une décennie avec le Conseil catholique qui deviendra consultatif seulement en 1979, à la suite de la création de la Direction générale du développement pédagogique (DGDP). Autre fait à noter, les commissions scolaires resteront confessionnelles jusqu'en 2001. Aujourd'hui, seule la langue d'usage, l'anglais ou le français, différencie les commissions scolaires qui étaient catholiques de celles qui étaient protestantes.

Un cycle de consultations publiques et de publications ministérielles (*Livre vert 1977*; *Énoncé 1979*) sera réalisé afin d'aboutir à de nouveaux programmes, communément appelés les « programmes habiletés » (Martineau et Gauthier 2002, p. 11), publiés dès 1979. C'est à partir de cette époque, influencée par les recommandations du Rapport Rioux (1969), que l'enseignement de la musique n'est plus considéré de manière individuelle dans les programmes, mais comme une des composantes du Domaine des arts avec la danse, l'art dramatique, et les arts plastiques. Ainsi, ce n'est plus l'enseignement de la musique qui est obligatoire dans les écoles du Québec, mais bien l'enseignement d'une des quatre disciplines, selon le choix des écoles, qui doivent s'assurer d'offrir deux disciplines artistiques au primaire.

À partir des programmes habiletés, l'enseignement des arts se voit prescrit au primaire à raison de deux heures par semaine, représentant entre 8 et 8,7 % du temps d'enseignement selon les niveaux. Au secondaire, l'enseignement d'un art, et non forcément de la musique, est obligatoire au premier cycle seulement (première et deuxième année) et le temps qui doit lui être imparti est dorénavant calculé en nombre d'heures par année. Au deuxième cycle, l'enseignement artistique est optionnel, permettant néanmoins jusqu'à 300 heures par année en cinquième secondaire, ce qui constitue jusqu'à 33 % de la grille-matière, grâce à une option de spécialisation. De plus, les écoles doivent s'assurer d'offrir la discipline artistique choisie par l'école tout au long du parcours scolaire dans un souci de continuité disciplinaire (*Régime pédagogique secondaire 1981*, p. 34).

La pédagogie active est toujours présente au primaire dans les programmes habiletés, mais c'est l'expérience esthétique qui devient centrale (Héroux 2002, p. 26) : « La réaction esthétique paraît donc être la clef de toute éducation musicale et sa présence est le catalyseur sous-jacent au plaisir d'être en contact avec la musique » (*Programme 1981a*, p. 119). La matière à couvrir, présentée en objectifs détaillés pour chaque niveau dans un esprit behavioriste est conceptualisée autour des axes « Percevoir-Faire-Réagir », au primaire, auxquels s'ajoutent « Exécuter et Créer, Conceptualiser et Analyser, Évaluer et Valoriser » au secondaire, où la matière est organisée autour de six modules : environnement sonore, création, langage musical, exécution, littérature musicale et graphisme. On y propose aussi une conceptualisation de la démarche pédagogique en trois temps : préparation, réalisation et intégration. Si l'organisation pédagogique semble behavioriste, les valeurs sous-jacentes sont

néanmoins humanistes (Héroux 2002, p. 28), comme l'illustre cet extrait : « En 1981, avec le présent programme, on continue à faire de la musique et on accorde une part importante au domaine affectif avec, entre autres, la découverte et l'amélioration de son environnement sonore » (*Programme 1981b*, p. 4). Pour terminer, notons que ces programmes, tant au primaire qu'au secondaire, reposent sur une littérature beaucoup plus abondante composée d'ouvrages pédagogiques et philosophiques figurant pour la première fois dans une bibliographie en bonne et due forme, notamment dans les révisions des niveaux secondaires effectuées entre 1996 et 1999.

L'enseignement de la musique dans le Programme de formation de l'école québécoise

Depuis la publication du *Programme de formation de l'école québécoise* en 2001 au primaire et en 2003 au secondaire, le Domaine des arts est considéré essentiel à la formation de tous les enfants de la province et demeure obligatoire tant au primaire qu'au secondaire. D'ailleurs, l'obtention du diplôme d'études secondaires est conditionnelle à la réussite d'un cours d'art en quatrième secondaire, que ce soit la musique, la danse, l'art dramatique ou les arts plastiques.

Il est bien difficile d'évaluer le nombre d'heures imparties à la musique, tant au primaire qu'au secondaire, puisqu'il est compris dans un bloc d'heures à répartir entre différentes matières selon le choix des écoles. Par exemple, au premier cycle du primaire (de la première à la deuxième année), sept heures sont à répartir entre le Domaine des arts, Éthique et culture religieuse ainsi qu'Anglais langue seconde. Ces matières figurent aussi au deuxième cycle, auxquelles s'ajoutent Géographie, Histoire et éducation à la citoyenneté et Sciences et technologie dans un bloc de onze heures à répartir. Par contre, les écoles doivent s'assurer d'offrir un art en continu pour la durée du cours primaire et de proposer le choix d'un deuxième, sans obligation de continuité cependant. Au secondaire, l'enseignement d'un art devient obligatoire à raison de cent heures par année pour le premier cycle et de cinquante heures par année pour le deuxième cycle. Cependant, à cela il faut ajouter un bloc, pouvant aller jusqu'à 300 heures, en cinquième secondaire, que les écoles utilisent de manière discrétionnaire et qui peut servir à ajouter des heures d'enseignement d'une discipline artistique ou de toute autre option qu'elle souhaite offrir.

Avec ce programme, au secondaire, la continuité disciplinaire n'est plus obligatoire. Selon l'orientation des écoles, les élèves peuvent changer de discipline d'une année à l'autre voire même chaque semestre. Par exemple, des élèves peuvent intégrer le cours de musique en quatrième secondaire, sans avoir suivi de cours de musique au préalable, dans une classe où d'autres élèves ont choisi l'option musique depuis plusieurs années, ayant donc des connaissances et habiletés supérieures. Cette situation serait inconcevable pour des matières telles que le français ou les mathématiques. Ce changement a été décrié par plusieurs acteurs du milieu représentés par la Fédération des associations de musiciens éducateurs du Québec (Gascon 2010).

Ce programme est, dans sa forme et son contenu, différent des programmes précédents. On parle d'ailleurs de réforme de l'éducation avec son implantation, car on y utilise des concepts pédagogiques nouveaux qui entraînent plusieurs changements

dans les pratiques d'enseignement. L'enseignement de la musique est structuré autour du développement de trois compétences disciplinaires « complémentaires et interdépendantes » (*Programme 2001*, p. 138) (« Inventer » au primaire / « Créer » au secondaire, « Interpréter » et « Apprécier ») chacune définie par des composantes. Chaque activité d'apprentissage doit aussi contribuer à l'acquisition de compétences qui sont transversales à toutes les disciplines, par exemple « exploiter l'information » qui fait partie des compétences d'ordre méthodologique (*Programme 2001*, p. 244). De plus, les activités d'apprentissage doivent être reliées à l'un des cinq domaines généraux de formation qui transcendent les matières (Santé et bien-être, Environnement et consommation, Vivre ensemble et citoyenneté, Médias, Orientation et entrepreneuriat) et mise en contexte grâce à des repères culturels signifiants pour l'élève. Ainsi, l'enseignement de la musique doit être considéré en lien avec tous les éléments constitutifs de ce programme.

Contrairement au programme de 1981, la matière à couvrir n'est plus découpée en petites unités réparties en années assurant automatiquement une progression, et aucun corpus d'œuvres musicales n'y figure. Ce programme propose plutôt un ensemble de « savoir essentiel » (au primaire) ou de « contenu de formation » (au secondaire) à acquérir selon les cycles en laissant une grande liberté quant aux activités à mettre en œuvre pour y arriver et développer les trois compétences. Deux documents prescriptifs, soit la *Progression des apprentissages* (2009, 2010) et le *Cadre d'évaluation* (2010, révisé en 2011) ont été publiés tardivement afin de répondre aux demandes du milieu qui souhaitait des précisions et des directives plus claires.

Plus complexe que les précédents, ce programme est critiqué par différents auteurs, notamment en musique. Denis Simard et Zara Pierre-Vaillancourt (2002) ont souligné la complexité de la démarche d'enseignement selon l'approche préconisée et la crainte du manque de temps, sachant que l'interprétation musicale occupe une grande place dans les écoles, notamment dans l'animation de la vie scolaire (p. 180). Pour Claude Dauphin (2011, p. 108-111), il est regrettable que, prétextant la nécessité de s'adapter à la réalité des jeunes, le programme encourage la fréquentation d'œuvres ou de styles simplement par ce qu'ils sont largement diffusés par les médias et connus des jeunes, plutôt que pour leur qualité esthétique intrinsèque. Précisons ici qu'aucun corpus d'œuvres n'est imposé dans ce programme. Ainsi, Dauphin fait écho à la vision aristotélicienne des programmes précédents selon laquelle la fréquentation du beau peut aider à rendre bon : l'expérience esthétique doit être à la base de l'éducation musicale pour affiner la sensibilité de l'enfant et transmettre le patrimoine culturel musical.

Les deux tableaux suivants proposent une synthèse chronologique des éléments présentés plus haut. La première colonne de chacun indique l'instance décisionnelle en matière d'éducation et la deuxième le type de programme selon la nomenclature de Grégoire (1987) et de Gauthier, Tardif et Belzile (1993). Le nom de chaque programme figure dans la troisième colonne avec l'année de publication de la première version et des révisions entre parenthèses, le cas échéant. La ligne du haut du tableau présente les années du cursus visé pour le primaire et le secondaire. Dans le tableau 1, on remarquera que la 7^e année est rattachée à l'ordre d'enseignement primaire jusqu'en 1969 et que nous avons gardé entre parenthèses

l'identification des années selon le rattachement au primaire lors de l'apparition du secondaire en 1956, car ces deux ordres d'enseignement ont coexisté pendant un peu plus d'une décennie. Les dernières colonnes du tableau 1 présentent respectivement le temps prescrit pour l'enseignement de la musique ou du bloc d'arts, selon les années du primaire. Dans le tableau 2, les colonnes 5 à 13 présentent le temps prescrit pour la musique ou les arts, selon le programme, au secondaire. Nous avons indiqué entre parenthèses le pourcentage alloué à l'enseignement de la musique dans les grilles-matières pour les programmes qui permettent ce calcul.

Période	Instance	Programme	Statut	Niveau (primaire)								
				1	2	3	4	5	6	7	8	9
1841-1872 programmes locaux	X	X	X	X								
1873-1903 programmes indicatifs	CIPQ, CC	X	X	X								
1904-1969 programmes catalogues	CIPQ, CC	1904	Musique facultative	Non spécifié								
		1921										
	CIPQ, CC	1937 et 1942	Musique obligatoire	30 minutes (entre 1,9 et 2,5 %)								
		1947, 1948, 1951 et 1953										
		1954										
		1959										
1970-1980 programmes cadres	MEQ, DGEESQ	1970		1 heure (4 %)						Voir tableau 2		
1981-1999 programmes habiletés	MEQ, DGDGP	1981b	Art obligatoire (1 des 4 disciplines d’art)	2 heures (entre 8 et 8,7 %)								
2001– programmes par compétences	MEQ, DGDGP	2001	Art obligatoire (temps hebdomadaire non défini à répartir entre plusieurs matières)	7 heures (% impossible à définir)			11 heures (% impossible à définir)					

Légende

CC : Comité catholique – CIPQ : Conseil de l'instruction publique du Québec – DGEESQ : Direction générale de l'enseignement élémentaire et secondaire du Québec – DGDGP : Direction générale du développement pédagogique – MEQ : Ministère de l'Éducation du Québec

Tableau 1 : Évolution des programmes de musique au primaire et des instances au Québec.

Période	Instance ¹	Programme	Statut	Niveau (secondaire)				
				1 (7 ^e)	2 (8 ^e)	3 (9 ^e)	4 (10 ^e)	5 (11 ^e)
1861-1872 programmes locaux	DIPPQ	X	X	X				
1873-1903 programmes indicatifs	CIPQ, CC	X	X	X				
1904-1966 programmes catalogues	CIPQ, CC	1956	Arts obligatoires (temps réparti entre plusieurs disciplines)	X	2-4 périodes		X	
		1957		X	max. 4 pd	2-4 pd	max. 1 pd	X
		1958		X	max. 4 pd	2-4 pd	max. 1 pd	
		1960, 1961 et 1962		X	2-4 pd		max. 4 pd	
		1963	Musique obligatoire (temps variable selon profil)	X	1-2 pd		X	X
			Arts (Musique ou dessin)	X	X	X	1-2 pd	
1967-1968 programmes provisoires	MEQ, DGEESQ	1967, 1968a et 1968b	Programmes préliminaires	non spécifié				
1969-1980 programmes-cadres	MEQ, DGEESQ	1969	Cours d'exploration	3-5 pd		X		
			Cours option	X	3-5 pd			
1981-1999 programmes habiletés	MEQ, DGDP	1981a, 1996, 1999a et 1999b	Art obligatoire (1 des 4 disciplines d'art)	100 h		X	X	X
				11 %		X	X	X
			Options (matières et répartition variables)	X	X	100 h	200 h	300 h
				X	X	max 11 %	max 17 %	max 33 %
2001– programmes par compétences	MEQ, DGDP	2003 et 2007	Art obligatoire (1 des 4 disciplines d'art)	100 h		50 h		
				11 %		6 %		
			Options (matières et répartition variables)	X	X	100 h	100 h ou 150 h	200 h, 250 h ou 300 h
				X	X	max. 11 %	max. 17 %	max. 33 %

Légende

pd : période(s) – CC : Comité catholique – CIPQ : Conseil de l'instruction publique du Québec – DIPPQ : Département de l'instruction publique de la province de Québec – DGEESQ : Direction générale de l'enseignement élémentaire et secondaire du Québec – DGDGP : Direction générale du développement pédagogique – MEQ : Ministère de l'Éducation du Québec

Tableau 2 : Évolution des programmes de musique au secondaire et des instances décisionnelles au Québec.

Synthèse des éléments présentés

L'enseignement de la musique a donc occupé une place constante dans les programmes depuis 1904, avec trois changements de statut : facultatif pendant 32 ans (1904 à 1936) ; obligatoire au primaire et au premier cycle du secondaire pendant 43 ans (1937 à 1980), puis une option à choisir parmi les disciplines de la famille des arts depuis

40 ans (1981-2021). Sous l'impulsion tardive du Rapport Rioux, dans les programmes de 1981 l'enseignement de la musique perd son statut privilégié de matière obligatoire distincte⁹. Puis, dans le *Programme de formation de l'école québécoise*, c'est l'enseignement d'une des quatre disciplines artistiques qui sera obligatoire pour les deux cycles du secondaire, ainsi que pour l'obtention du diplôme.

Il est hasardeux de comparer le temps alloué à l'enseignement de la musique dans les différents programmes. Lorsqu'il est facultatif, de 1904 à 1936, il est impossible de déterminer le temps qui lui est consacré, tout comme lorsqu'il figure parmi un bloc de temps à répartir entre plusieurs matières à la discrétion des écoles, dès 1981. De plus, après la 7^e année primaire et jusqu'en 1969, les différentes options de cursus professionnels qui évoluent au fil des années ont un impact sur l'offre de cours et le nombre d'heures consacrées à l'enseignement de la musique varie grandement.

En ce qui a trait aux approches pédagogiques préconisées, on constate que jusqu'en 1936, l'apprentissage à l'oreille de chants était l'activité pédagogique principale. C'est en revanche une pédagogie de la transmission du savoir de l'enseignant dans une approche plutôt livresque qui a prévalu jusqu'à la fin des années 1960. Les préceptes de la pédagogie nouvelle des John Dewey, Édouard Claparède et Maria Montessori, qui gagnent du terrain aux États-Unis et en Europe, s'installent plus tardivement au Québec, grâce aux méthodes actives présentent dans les programmes-cadres de 1970 (Gauthier et Tardif 2017, p. 108). L'enseignement de la musique adopte alors des visées plus humanistes en voulant favoriser l'épanouissement des enfants dans toutes leurs dimensions. L'évolution des approches pédagogiques entre 1937 et 2000 pourrait être résumée par cette phrase extraite du programme de 1981 :

Avant 1969, on *parlait de la musique* ; avec le programme-cadre de 1969, on *commença à faire de la musique*. [...] En 1981, avec le présent programme, on *continue à faire de la musique* et on accorde une part importante au domaine affectif avec, entre autres, la découverte et l'amélioration de son environnement sonore (*Programme 1981b*, p. 4, emphases originales).

Si le programme de 1981 était humaniste dans ses visées, il était cependant conçu avec une découpe précise du contenu à faire apprendre selon une séquence prédéterminée d'enseignement de la matière à couvrir, dans un esprit tout à fait behavioriste. Le contraste est ainsi très fort avec le *Programme de formation de l'école québécoise*, qui offre une grande liberté aux enseignants quant aux choix des moyens pédagogiques à mettre en œuvre et au répertoire à présenter aux élèves. Cependant, ce programme exige en retour une plus grande conceptualisation dans la planification des activités d'apprentissage afin que celles-ci correspondent à la cohérence exigée entre la discipline musicale et les autres éléments constitutifs du programme. En ce sens, l'enseignement de la musique, comme d'autres arts, doit être planifié avec la même rigueur que l'enseignement d'autres matières, témoignant ainsi de son importance. D'ailleurs, la formation des spécialistes de l'enseignement de la musique est en tout point similaire à celle des titulaires de classe, s'échelonnant sur quatre années.

9 Voir Héroux 2002 pour plus de précisions.

RAISONS INVOQUÉES POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Nous retrouvons les raisons invoquées pour l'enseignement de la musique dans les programmes sous différentes rubriques : « Observations générales » (programmes de 1904 et 1921, dans *Anciens programmes 1861-1923*, p. 201, et *Anciens programmes 1923-1927*, p. 109), « Buts » (*Programme 1937*, p. 52 ; *Programme 1942*, p. 48), « Avantages » (*Programme 1947*, p. 71 ; *Programme 1959*, p. 559), « Introduction » (*Programme 1969*, p. 5), « La musique à l'école et l'expression musicale à l'école élémentaire » (*Programme 1970*, p. 5-6), « Objectif global » (*Programme 1981a*, p. 119) et « Objectifs généraux » (*Programme 1981b*, p. 123), ou encore « Présentation » (*Programme 2001*, p. 238). Le tableau 3 synthétise leur évolution selon quatre thématiques argumentaires présentes dans le programme depuis 1904, soit « Développement de l'enfant », « Culture et sens esthétique », « Vie en société », et « Autres impacts ». Nous avons complété ce tableau avec les « Approches pédagogiques préconisées » afin de les mettre en parallèle avec les raisons invoquées. Pour chacune des thématiques, des mots synthèses issus de l'analyse du contenu des programmes permettent de constater l'évolution ou la persistance des justifications invoquées pour l'enseignement de la musique. Les programmes sont identifiés dans les lignes supérieures du tableau. Par souci d'espace, ils sont regroupés selon la nomenclature de Grégoire (1987), mais leur année de publication est indiquée, permettant de se référer aux tableaux 1 ou 2 pour leur nom exact.

Un regard rapide sur le tableau nous permet de constater l'évolution des raisons invoquées pour l'enseignement de la musique. On constate que si certaines ont traversé les décennies, d'autres sont disparues pour laisser place à de nouvelles. Sans surprise, au regard de la mission éducative de l'école ainsi que de la nature même de la discipline, les thématiques « Développement de l'enfant » ainsi que « Culture et sens esthétique » sont invoquées dès 1904 pour justifier la présence (facultative) de la musique dans les programmes : « on se rappellera que le chant et la gymnastique sont de puissants moyens de discipline, de culture physique et esthétique. Et, en conséquence, on tiendra ces exercices en aussi grand honneur que possible » (*Anciens programmes 1861-1923*, p. 201). Une seule phrase justificative est ajoutée au programme de 1921, mais elle permet de saisir les valeurs présentes dans la « Vie en société » de l'époque et de mettre en contexte les orientations données aux autres thématiques : « L'exécution des chants patriotiques, religieux et autres, pendant la classe ou en dehors, outre l'avantage sérieux d'être un puissant moyen de culture de la langue, met de l'animation et de la vie dans les écoles, et ouvre aux enfants quelques horizons vers le beau et, par suite aussi, vers le bien » (*Anciens programmes 1923-1927*, p. 109). Saisir sa culture est d'ailleurs rendu possible pour l'élève grâce à la fréquentation d'œuvres de « notre folklore canadien, nos chansons patriotiques, le chant grégorien et les cantiques en langue vulgaire » (*Programme 1937*, p. 13) et grâce au « contact avec des œuvres qui s'inspirent de l'esprit, de l'histoire et des traditions de son pays » (*Programme 1947*, p. 71). Ainsi, l'apprentissage de la musique permet le développement de la discipline et de la moralité, le beau étant garant du bien, en phase avec les valeurs cardinales de la vie en société de l'époque qui perdureront jusqu'aux programmes provisoires de la fin des années 1960,

soit la religion et le patriotisme. En conclusion, le développement de la « Culture et du sens esthétique » par la musique soutient aussi cette mission, car elle permet à chaque enfant de connaître un répertoire favorisant une moralité exemplaire : « C'est enfin, du point de vue religieux et national, de combattre, dès l'école, la pénétration insidieuse, dans nos vies comme dans nos mœurs, de tous ces chants qui se font remarquer surtout par la pauvreté et le mauvais goût de leur inspiration musicale, la grivoiserie et l'immoralité de leur propos » (*Programme 1947*, p. 74).

Programmes	Catalogues					Préliminaires	Cadres	Habilités	Compétences
	1904	1921	1937	1947	1956, 1959				
<i>Raisons invoquées et approches pédagogiques</i>						1967, 1968a,b	1969, 1970	1981 a,b	2001
Développement de l'enfant									
Discipline									
Moralité									
Collaboration et esprit d'équipe									
Maîtrise physique de soi									
Autonomie									
Sens des responsabilités									
Jugement critique									
Affectif, cognitif									
Personnalité et identité									
Psychomoteur									
Créativité et expression de soi									
Personnalité et identité									
Culture et sens esthétique									
Culture du beau et du bon									
Sens et sensibilité esthétique									
Expériences esthétiques diverses									
Jugement esthétique									
Identité personnelle culturelle									
Vie en société									
Religion et patrie									
Saisir sa culture									
Intégration à communauté/société									
Ouverture et vision personnelle du monde									
Autres impacts									
Épanouissement et plaisir									
Amélioration d'autres disciplines									
Développement professionnel									
Approches pédagogiques									
Chant à l'oreille									
Chant à l'oreille et solfège									
Chant, solfège, instruments et écoute d'œuvres									
Chant et jeu instrumental, pédagogies actives, création et improvisation									
Percevoir-Faire-Réagir plus Exécuter et Créer (secondaire)									
Inventer/Créer, Interpréter et Apprécier									

Tableau 3 : Raisons invoquées pour l'enseignement de la musique dans le système scolaire québécois.

À travers les sous-catégories de nos quatre thématiques, on peut également constater les impacts de la prise en charge des programmes d'enseignement par le nouveau ministère de l'Éducation (1964), ainsi que des réformes sociales mises de l'avant par le gouvernement de Jean Lesage au début des années 1960. Cette décennie fut d'ailleurs qualifiée par plusieurs de Révolution tranquille, tant les changements sociétaux sont importants. À cet égard, dans la thématique du « Développement de l'enfant », l'*autonomie*, le *sens des responsabilités* et le *jugement critique* remplaceront la *discipline* et la *moralité* des premiers programmes. De plus, il est intéressant de constater que des éléments du développement *affectif et cognitif* sont évoqués brièvement dès 1947 : « L'initiation à la musique à l'école primaire aide au développement de toutes les facultés de l'enfant [...] en créant une atmosphère favorable au maintien de son équilibre mental » et en faisant appel « à son attention, sa réflexion, sa mémoire et son raisonnement » (*Programme 1947*, p. 71). Il faut cependant attendre les premiers programmes de 1969-70 pour que les connaissances issues de la psychologie du développement de l'enfant et les principes de la pédagogie nouvelle qui en découlent soient invoqués : « La pratique de la musique développe l'homme sur tous les plans : affectif, intellectuel, sensoriel, psychomoteur et social » (*Programme 1969*, p. 5). Ainsi, on remarque que si la *maîtrise physique de soi* disparaît en 1979, le *développement de la personnalité et de l'identité*, de la *créativité* et nommément le *développement psychomoteur* sont présents depuis 1969.

En ce qui concerne la thématique « Vie en société », les valeurs religieuses (morales) et patriotiques, qui s'expliquent par l'omniprésence du clergé catholique et deux guerres mondiales, laisseront place à un désir d'ouverture pour une *intégration à la communauté ou à la société*, la *collaboration et l'esprit d'équipe*, l'*ouverture et développement d'une vision personnelle du monde* « en vue d'en découvrir la nature et la diversité » (*Programme 1981a*, p. 4-5). Puis, en phase avec la mondialisation et les échanges migratoires, dans le programme de 2001 c'est le contact avec autrui qui permet à l'enfant de mieux saisir sa propre culture : « Il s'ouvre au monde, en découvre les particularités et la diversité et saisit mieux les éléments de sa propre culture » (*Programme 2001*, p. 442).

La thématique « Culture et du sens esthétique » reflète, elle aussi, une transformation progressive de la société québécoise. En effet, la fréquentation d'œuvres spécifiquement choisies pour transmettre des valeurs morales évoluera vers le *développement de la sensibilité individuelle*, la valorisation d'*expériences esthétiques diverses* et le *développement de l'identité culturelle personnelle*. D'ailleurs, le contraste est frappant entre un répertoire d'œuvres choisies pour « contrer la pénétration insidieuse des musiques populaires » (*Programme 1947*, p. 74) et l'objectif global du programme primaire de 1981 qui consiste à permettre à l'enfant de « découvrir et d'expérimenter divers genres de musique [...]. L'homme vit à une époque où coexistent plusieurs styles de musique : musique concrète, électro-acoustique, folklorique, classique, etc. Il est donc essentiel de changer les habitudes d'écoute et de favoriser une acculturation musicale, c'est-à-dire une assimilation, une intégration de ces divers langages musicaux » (*Programme 1981b*, p. 119). On voit ainsi apparaître une conception de la musique comme phénomène sonore qui va au-delà des canons du répertoire classique et la volonté d'exposer les élèves de la province à différentes esthétiques.

Nous avons regroupé sous la rubrique « Autres impacts » différents éléments, dont un qui a traversé les époques : l'*épanouissement et le plaisir*. Les joies que permet la musique sont considérées sous plusieurs angles selon les époques : la musique est vue comme source d'« animation et de la vie dans les écoles » (*Anciens programmes 1923-1927*, p. 109), de « jouissances esthétiques dont ils goûteront les heureux effets » (*Programme 1947*, p. 74) ou permettant l'épanouissement grâce à « la possibilité d'une participation intense à la vie » (*Programmes 1969*, p. 5), ou plus tard permettant l'épanouissement grâce « au plaisir d'être en contact avec la musique » (*Programme 1981b*, p. 119). Le *développement professionnel* est abordé pour la première fois en 1947. On y mentionne que la musique « offre à celui qui a des aptitudes naturelles pour la musique l'occasion de se révéler à lui-même, de s'orienter vers la carrière musicale pour contribuer peut-être un jour à la gloire de sa patrie » (*Programme 1947*, p. 71). Le *développement professionnel* sera également au cœur de la mise en place d'une nouvelle option dans les programmes-cadres (1969-1980), soit celle de l'Orientation instrumentale. Le souci de préparer les élèves doués à une éventuelle professionnalisation sera présent dans les programmes jusqu'en 2001, bien qu'il ne s'agisse pas de l'objectif principal des programmes des écoles publiques qui visent plutôt l'accès à l'éducation musicale au plus grand nombre.

Le sous-thème de l'*amélioration d'autres disciplines* est apparu brièvement dans une révision des programmes-cadres de 1970, sans qu'aucune étude soit citée pour appuyer ce propos : « En outre, des expériences contrôlées démontrent que les enfants qui participent régulièrement à des activités musicales bien faites réussissent mieux dans les autres disciplines » (*Programme 1970*, p. 5). Cette idée est aussi reprise dans une des révisions du programme de 1981 citant Claire McCaughey (1984) : « Il est démontré en effet qu'un bon enseignement musical peut favoriser de meilleurs résultats dans d'autres disciplines » (*Programme 1996*, p. 5). D'autres bénéfices transdisciplinaires de l'enseignement de la musique sont aussi évoqués. On avance en effet que l'apprentissage de la musique permettrait aux enfants d'améliorer « leur ouverture par rapport à l'innovation, leur flexibilité dans la résolution de problèmes, leur capacité de poursuivre un projet à long terme et leur habileté à apprendre des autres » (*ibid.*, p. 6). Dans le *Programme de formation de l'école québécoise*, les bénéfices transdisciplinaires sont plutôt privilégiés par le développement de neuf compétences transversales aux différentes matières, telles que « se donner des méthodes de travail efficaces » (*Programme 2001*, p. 33), par exemple.

CONCLUSION

Cet article présente l'évolution de la place de l'enseignement de la musique dans les programmes des écoles publiques québécoises. Bien que nous puissions nous réjouir de sa présence dès 1904, il faut cependant reconnaître que le Québec a pendant longtemps accusé un retard face à certaines régions du Canada. En effet, l'enseignement de la musique figurait dès 1846 dans les programmes des écoles publiques du Haut-Canada¹⁰

10 Rappelons que le Canada a été constitué comme nation avec ses différentes provinces en 1867.

(région sud de l'Ontario moderne) et il était obligatoire pour tous les niveaux scolaires dès 1871 (Green et Vogan 1991, p. 54). Les provinces maritimes ont aussi intégré l'enseignement de la musique dans les écoles publiques dès cette époque. À cet égard, en 1894 les instances de la Nouvelle-Écosse menaçaient de couper les subventions pour un an aux écoles qui n'offraient pas de cours de musique à tous les élèves (*ibid.*, p. 29). Au Manitoba, l'enseignement du chant est imposé à tous, sur une base quotidienne, dès 1890 (*ibid.*, p. 82), bien que le premier programme détaillé soit apparu seulement en 1928 (*ibid.*, p. 55). Au Québec, il faut aussi noter que l'enseignement de la musique s'est développé beaucoup plus rapidement dans les écoles protestantes anglophones que catholiques francophones, au point que la Commission des écoles catholiques de Montréal nommera un directeur de l'enseignement de la musique pour redresser la situation, le compositeur Claude Champagne, qui siégera de 1934 à 1942 ([Green 2006](#)). C'est sous sa gouverne que l'enseignement de la musique devient obligatoire dans la commission scolaire, entre autres avec l'apprentissage du solfège.

L'analyse des programmes et des raisons évoquées pour l'enseignement de la musique au Québec nous permet de saisir les valeurs et les préoccupations qui ont animé le Québec au fil de son histoire. D'une société conservatrice repliée sur ses valeurs religieuses et guidée par un clergé qui imposait jusqu'au style de musique à écouter, nous voyons apparaître le Québec moderne au fil de la prise en charge des institutions et du système d'éducation par le gouvernement de Jean Lesage de 1960 à 1966. Des événements tels que l'Exposition universelle de 1967 ou les Jeux olympiques de 1976, qui ont eu lieu à Montréal, ont permis à la population francophone de prendre conscience du monde et de sa richesse, mais aussi du besoin de former les citoyens québécois ouverts à la diversité dans un monde d'échanges économiques et culturels mondialisés. Les raisons évoquées pour l'enseignement de la musique relativement aux thématiques « La vie en société » et « Culture et sens esthétique » des programmes habiletés de 1981 et du programme de 2001 en font foi.

Le retard dans l'implantation de l'enseignement de la musique dans les programmes scolaires du Québec semble rattrapé et la situation actuelle pourrait être considérée comme avantageuse. En effet, la discipline musique fait partie du *Programme de formation de l'école québécoise*, à travers le Domaine des arts, et bénéficiant de la même attention que celle portée aux autres matières avec des documents prescriptifs officiels. Ces derniers encadrent les contenus de formation, la progression des apprentissages, proposent un cadre d'évaluation ainsi qu'un nombre d'heures qui est imparti tant pour les nouveaux primaires et secondaires. De plus, l'enseignement de la musique est généralement dispensé par des spécialistes musiciens possédant une formation de quatre années universitaires, aussi approfondie que celle offerte aux titulaires de classe des écoles primaires ou aux enseignants des matières comme le français ou les mathématiques, au secondaire. Les derniers chiffres disponibles de l'Institut de la statistique du Québec nous indiquent que 1575 spécialistes au primaire et 593 spécialistes au secondaire pour un total de 2168 enseignants de musique étaient à l'emploi des écoles pour l'année 2019-2020.

Si nous reprenons la comparaison avec l'Ontario, dans cette province, l'enseignement des arts est aussi obligatoire et guidé par un programme qui en définit le contenu. Cependant le manque de ressources enseignantes rend difficile la réelle

mise en application du programme de musique particulièrement dans les régions loin du grand Toronto ([Gallagher-Mackay 2013](#)). Les arts semblent aussi moins valorisés au secondaire alors que les élèves doivent obtenir un seul crédit, soit l'équivalent de 110 heures pour toute la durée de leurs études ([Programme Ontario 2016](#)). S'ajoute à cette situation une formation des enseignants de musique non standardisée, oscillant entre deux crédits de cours en musique ou une formation sur plusieurs années, selon les programmes et les Universités (Willingham et Cutler 2007, p. 10).

Si en comparaison la situation actuelle semble avantageuse pour l'enseignement de la musique dans les écoles du Québec qui est valorisé dans les programmes, il ne faut pas occulter les problèmes rencontrés sur le terrain. En effet, les conditions de travail des spécialistes de musique sont parfois difficiles. Ils doivent se battre pour maintenir les cours de musique dans les écoles, faire respecter le nombre d'heures imparties à la discipline, obtenir un local et de l'équipement ou enseigner dans plusieurs écoles primaires pour obtenir une tâche pleine (Peters et Lemieux 2012 ; Bellemare et Lafortune 2018). Ainsi, l'enseignement de la musique au Québec rencontre les mêmes difficultés qu'en Ontario quant au financement et au respect de sa place au sein du curriculum scolaire, auquel s'ajoute une pénurie de main-d'œuvre poussant un grand nombre d'écoles à embaucher des enseignants de musique non légalement qualifiés.

Avant de conclure, il nous apparaît important de reconnaître la contribution des congrégations religieuses enseignantes francophones à la formation des musiciens éducateurs au Québec. À Montréal, par exemple, elles ont intégré l'enseignement de la musique à la formation générale des futurs enseignants, notamment à l'École normale Jacques-Cartier, dès la seconde partie du XIX^e siècle. De plus, il faut se rappeler que de l'École normale Jacques-Cartier naîtra l'École normale de musique de l'Institut pédagogique (1926-1976) fondée par les Sœurs de la Congrégation Notre-Dame, qui a diplômé de nombreux musiciens éducateurs de la région de Montréal. Cette école sera par la suite au cœur du développement de la pédagogie musicale au Québec en misant sur les pédagogies actives et en assumant la formation des musiciens éducateurs avant que celle-ci ne soit prise en charge par le module de musique, futur Département de musique, de l'Université du Québec à Montréal (Corneille 2011).

Dans cette étude, nous avons choisi de nous concentrer sur les programmes provinciaux du système scolaire francophone public, délaissant ainsi d'autres avenues de recherche. Comme nous l'avons exposé précédemment, avant la fondation du ministère de l'Éducation en 1964, les communautés religieuses catholiques francophones, d'une part, et protestantes anglophones d'autre part, agissaient indépendamment tout en étant au cœur du système scolaire québécois. On sait qu'il y a eu des différences notables dans la formation musicale offerte aux enfants québécois sur une base linguistique, religieuse et, au final, culturelle. Il serait impératif qu'une étude comparative des programmes d'études offerts aux écoliers francophones et anglophones avant 1964 se penche sur l'enseignement de la musique. Nous avons choisi de ne pas étudier les écoles à vocation musicale, les programmes arts-études et autres projets particuliers qui ont fait et font toujours l'objet d'ententes individuelles avec le ministère de l'Éducation afin de permettre un enseignement enrichi de la

musique grâce à plusieurs heures additionnelles à celles figurant aux programmes. Une étude pourrait s'y consacrer exclusivement et nous donnerait de précieuses informations. Aussi, nous encourageons les chercheurs à s'intéresser à la formation des musiciens enseignants, l'évolution du contenu des programmes et des styles musicaux qui y sont représentés ainsi que la présence des artistes à l'école.

BIBLIOGRAPHIE

Sources (en ordre chronologique)

- Anciens programmes 1861-1923* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1928), *Anciens programmes d'études des écoles catholiques de langue française de la province de Québec*, vol. 1, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, https://cap.banq.qc.ca/notice?id=p%3A%3Ausm%3Aarcdef_0005212337&queryId=a659cc35-f09d-444e-b462-535f492399a4&posInSet=2, consulté le 14 octobre 2021.
- Anciens programmes 1923-1927* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1928), *Anciens programmes d'études des écoles catholiques de langue française de la province de Québec*, vol. 2, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- Programme 1937* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1937), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires et primaires complémentaires, précédé de notes explicatives sur les principales différences entre le nouveau programme et l'ancien*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1942* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1942), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires et primaires complémentaires, précédé de notes explicatives sur les principales différences entre le nouveau programme et l'ancien*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1947* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1947), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires*, Québec, Département de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1948* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1948), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires*, Québec, Département de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1951* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1951), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires*, Québec, Département de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1953* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1953), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires*, Québec, Département de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1954* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1954), *Programme d'études des écoles primaires complémentaires*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1956* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1956), *Programme d'études des écoles secondaires. Classes de 8^e et de 9^e année*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1957* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1957), *Programme d'études des écoles secondaires. Classes de 8^e, 9^e et 10^e année*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1958* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1958), *Programme d'études des écoles secondaires*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.

- Programme 1959* : Département de l'instruction publique de la province de Québec (1959), *Programme d'études des écoles primaires élémentaires*, Québec, Département de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1960* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1960), *Programme d'études des écoles secondaires*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1961* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1961), *Programme d'études des écoles secondaires*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1962* : Conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1962), *Programme d'études des écoles secondaires. Supplément à l'édition de 1961*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Programme 1963* : Comité catholique du conseil de l'instruction publique de la province de Québec (1963), *Programme d'études des écoles secondaires*, Québec, Conseil de l'instruction publique de la province de Québec.
- Rapport 1963* : Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec et Alphonse-Marie Parent (1963), *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4007670>, consulté le 14 octobre 2021.
- Programme 1967* : Ministère de l'Éducation (1967), *Arts plastiques 11, 21, 31, 41 ; Initiation à la musique 11, 21, 31, 41*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3476185>, consulté le 14 octobre 2021.
- Programme 1968a* : Ministère de l'Éducation (1968-1969), *Arts. Programme d'études des écoles secondaires*, vol. 1 : *Arts – Éducation musicale 12-22*, Québec, Gouvernement du Québec.
- Programme 1968b* : Ministère de l'Éducation (1968-1969), *Arts. Programme d'études des écoles secondaires*, vol. 2 : *Arts – Éducation musicale 51-52-53*, Québec, Gouvernement du Québec.
- Programmes 1969* : Ministère de l'Éducation (1968-1969), *Arts. Programme d'études des écoles secondaires*, vol. 3, Québec, Gouvernement du Québec.
- Rapport 1969* : Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec et Marcel Rioux (1969), *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3393234>, consulté le 14 octobre 2021.
- Programme 1970* : Direction générale de l'enseignement élémentaire et secondaire, Service des programmes (1970, réimpression 1975), *Arts, Expression musicale. Programme d'études des écoles élémentaires*, Québec, Gouvernement du Québec – Ministère de l'Éducation.
- Livre vert 1977* : Service général des communications du ministère de l'Éducation (1977), *L'enseignement primaire et secondaire au Québec. Livre vert*, Québec, Gouvernement du Québec.
- Énoncé 1979* : Service général des communications du ministère de l'Éducation (1979), *L'école québécoise. Énoncé de politique et plan d'action*, Québec, Gouvernement du Québec.
- Programme 1981a* : Ministère de l'éducation, Direction générale du développement pédagogique, Direction des programmes, Service du secondaire (1981), *Musique*, Québec, Gouvernement du Québec – Ministère de l'Éducation.
- Programme 1981b* : Ministère de l'éducation, Direction générale du développement pédagogique, Direction des programmes, Service du primaire (1981), *Art. Art dramatique, Arts plastiques, Danse, Musique*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/40920>, consulté le 14 octobre 2021.
- Régime pédagogique secondaire 1981* : Ministère de l'Éducation, Direction générale du développement pédagogique (1981), *Règlement concernant le régime pédagogique du secondaire. Loi sur le Conseil supérieur de l'éducation (L.R.Q., c. C-60, a.30) ; Loi sur l'instruction publique (L.R.Q., c. I-14, a.16 par. 1 et 7)*, Québec, Gouvernement du Québec.
- Régime pédagogique primaire 1981* : Ministère de l'éducation, Direction générale du développement pédagogique (1981), *Règlement concernant le régime pédagogique du primaire et l'éducation préscolaire*.

Loi sur le Conseil supérieur de l'éducation (L.R.Q., c. C-60, a-30) ; Loi sur l'instruction publique (L.R.Q., c. I-14, a.16 par. 1 et 7), Québec, Gouvernement du Québec.

Avis 1988 : Conseil supérieur de l'éducation du Québec (1988), *L'éducation artistique à l'école. Avis au ministre de l'Éducation*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://www.cse.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/2021/05/50-0366-AV-leducation-artistique-a-lecole.pdf>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 1996 : Direction de la formation générale des jeunes du ministère de l'Éducation du Québec (1996) *Musique. 1^{re} et 2^e secondaire*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/39985>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 1999a : Direction de la formation générale des jeunes du ministère de l'Éducation du Québec (1999), *Musique. 3^e secondaire*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/63772>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 1999b : Direction de la formation générale des jeunes du ministère de l'Éducation du Québec (1999) *Musique. 4^e et 5^e secondaire*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/63782>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 2001 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2001), *Programme de formation de l'école québécoise. Éducation préscolaire, enseignement primaire*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/55029>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 2003 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2003), *Programme de formation de l'école québécoise. Enseignement secondaire, premier cycle*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/56123>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 2007 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2007), *Programme de formation de l'école québécoise. Enseignement secondaire, deuxième cycle*, Québec, Gouvernement du Québec, <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1903543>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme 2009 : Directeur général du développement pédagogique, Direction des programmes, Service du secondaire (2009), *Musique*, Québec, Gouvernement du Québec – Ministère de l'Éducation, <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1947715>, consulté le 14 octobre 2021.

Programme Ontario 2009 : Ministère de l'Éducation de l'Ontario (2009), *The Ontario Curriculum, Grades 1-8. The Arts*, Toronto, Gouvernement de l'Ontario, <http://www.edu.gov.on.ca/eng/curriculum/elementary/arts18b09curr.pdf>, consulté le 14 octobre 2021.

Progression des apprentissages 2009 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2009), *Progression des apprentissages au primaire. Musique*, Québec, Gouvernement du Québec, http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/education/jeunes/pfeq/PDA_PFEQ_musique-primaire_2009.pdf, consulté le 14 octobre 2021.

Progression des apprentissages 2010 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2010), *Progression des apprentissages au secondaire Musique*, Québec, Gouvernement du Québec, http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/education/jeunes/pfeq/PDA_PFEQ_musique-secondaire_2010.pdf, consulté le 14 octobre 2021.

Cadre d'évaluation 2010 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2010), *Cadre d'évaluation des apprentissages. Musique, enseignement primaire 1^{er}, 2^e et 3^e cycle*, Québec, Gouvernement du Québec, http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/education/jeunes/pfeq/CE_PFEQ_musique-primaire.pdf, consulté le 14 octobre 2021.

Cadre d'évaluation 2011 : Ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport (2011), *Cadre d'évaluation des apprentissages. Musique, enseignement secondaire 1^{er} et 2^e cycle*, Québec, Gouvernement du Québec, http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/education/jeunes/pfeq/CE_PFEQ_musique-secondaire_2011.pdf, consulté le 14 octobre 2021.

Programme Ontario 2016 : Ministère de l'Éducation de l'Ontario (2016), *Ontario Schools, Kindergarten to grade 12. Policy and Program Requirement*, Toronto, Gouvernement de l'Ontario, http://www.edu.gov.on.ca/eng/document/policy/os/onschools_2016e.pdf, consulté le 14 octobre 2021.

Grands textes : Bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec [2021], *L'histoire de l'éducation au Québec. Les grands textes politiques et législatifs*, Québec, Bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec, dernière mise à jour 11 janvier 2021, <http://www.bibliotheque.assnat.qc.ca/guides/fr/102-l-histoire-de-l-education-au-quebec-les-grands-textes-politiques-et-legislatifs>, consulté le 21 juin 2020.

Littérature secondaire

- Allard, Michel, et Bernard Lefebvre (dir.) (1998), *Les programmes d'études catholiques francophones du Québec, des origines à aujourd'hui*, Montréal, Éditions Logiques.
- Allard, Michel (2019), « La formation des maîtres dans les écoles normales d'État. Cas de figure : l'école normale Jacques-Cartier », dans Michel Allard *et al.* (dir.), *Une histoire de la formation des maîtres au Québec*, Québec, Éditions du Septentrion, p. 31-79.
- Allard, Michel et Félix Bouvier (2019), « Rupture et continuité. Bilan d'une réflexion sur la formation des maîtres à l'Université du Québec », dans Michel Allard *et al.* (dir.), *Une histoire de la formation des maîtres au Québec*, Québec, Éditions du Septentrion, p. 167-180.
- Bélanger, Nathalie, Clermont Gauthier et Maurice Tardif (1993), *Évolution des programmes de mathématique de 1861 à nos jours*, Québec, Université Laval – Laboratoire de recherche en administration et politique scolaires.
- Bellemare, Martin, et François Lafortune (2018), « Portrait de la situation de l'enseignement de la musique au Québec. Sondage produit et administré par la FAMEQ », communication présentée lors du congrès 2018 de la FAMEQ (Fédération des associations de musiciens éducateurs du Québec), Montréal.
- Corneille, Marcelle (2011), *École Normale de musique de l'Institut pédagogique, 1926-1976*, volume monographique d'*Héritage*, n° 35, novembre, Montréal, Congrégation de Notre-Dame.
- Dauphin, Claude (2011), *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Desrosiers, Rachel (2019), « L'enseignement et la formation des enseignantes à Montréal avant la Révolution tranquille », dans Michel Allard *et al.* (dir.), *Une histoire de la formation des maîtres au Québec*, Québec, Éditions du Septentrion, p. 80-121.
- Duval, Jean-Pierre, Clermont Gauthier et Maurice Tardif (1994), *Évolution des programmes d'enseignement religieux de 1861 à nos jours*, Québec, Université Laval – Laboratoire de recherche en administration et politique scolaires.
- Duval, Luce, Clermont Gauthier, et Maurice Tardif (1995), *Évolution des programmes de sciences de 1861 à nos jours*, Québec, Université Laval – Laboratoire de recherche en administration et politique scolaires.
- Foot, Richard (2019), « Canada-Est », *L'Encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canada-est>, consulté le 3 mai 2021.
- Gallagher-Mackay, Kelly (2013), *The Arts in Ontario Schools*, rapport, Toronto, People for Education, accessible sur la page ResearchGate de l'auteure, https://www.researchgate.net/publication/312117194_The_Arts_in_Ontario_Schools, consulté le 22 octobre 2021.
- Gascon, Jean-Sébastien (2010), « Toutes tendances unies ! », *Musique et Pédagogie*, vol. 25, n° 1, p. 9.
- Gauthier, Clermont, et Diane Saint-Jacques (2002), *La réforme des programmes scolaires au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Gauthier, Clermont, et Maurice Tardif (2017), *La pédagogie. Théories et pratiques de l'antiquité à nos jours*, 4^e édition, Québec, Gaëtan Morin.
- Gauthier, Clermont, Maurice Tardif, et Claude Belzile (1993), *Évolution des programmes d'enseignement de 1861 à nos jours*, Québec, Université Laval – Faculté des sciences de l'éducation.

- Green, James P. (2006), « Enseignement de la musique », *L'Encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musique-enseignement-de-la>, consulté le 22 septembre 2021.
- Green, James P., et Nancy F. Vogan (1991), *Music Education in Canada. A Historical Account*, Toronto, University of Toronto Press.
- Grégoire, Réginald (1987), *L'évolution des politiques relatives aux programmes d'études du primaire et du secondaire public du secteur catholique francophone du Québec*, Québec, École nationale d'administration publique – Centre d'études politiques et administratives du Québec.
- Héroux, Isabelle (2002), « Quelles sont les raisons évoquées pour l'enseignement de la musique dans le système scolaire québécois », *Recherche en éducation musicale*, vol. 20, n° 1, p. 18-33.
- Héroux, Isabelle, Robin Elliott, et Sophie Stévance (2015), « Quels sont les paradigmes didactiques présents dans les méthodes de guitare destinées aux débutants. Expérimentation d'une méthodologie d'analyse », *Intersections*, vol. 35, n° 2, p. 37-74.
- Martineau, Stéphane, et Clermont Gauthier (2002), « Évolution des programmes scolaires au Québec. Un aperçu historique pour mieux comprendre la réforme actuelle », dans Gauthier et Saint-Jacques 2002, p. 2-21.
- Martineau, Stéphane, Clermont Gauthier et Maurice Tardif (1993), *Évolution des programmes d'éducation physique de 1861 à nos jours*, Québec, Université Laval – Laboratoire de recherche en administration et politique scolaires.
- McCaughey, Claire (1984), *A Survey of Arts Audience Studies. A Canadian Perspective, 1967-1984*, Ottawa, Conseil des arts du Canada – Recherche et évaluation.
- Peters, Valery, et Jacques Lemieux (2012), « Practising Music Education. Theory and Practice of Teaching Music in Schools and Universities », dans Deirdre Russell-Bowie et Emily Achieng' Akuno (dir.), *Proceedings of the 19th International Seminar of the ISME Commission for Music in Schools and Teacher Education Commission (MISTEC)* (Komotini, 9-13 juillet 2012), Nedlands, International Society for Music Education, p. 180-212.
- Pilote, Gilles (1970), *L'enseignement du solfège dans les écoles élémentaires de la Commission des Écoles catholiques de Montréal. Claude Champagne et ses contributions*, mémoire de maîtrise, Université McGill.
- Plouffe, Hélène (2008), « Claude Champagne », *L'Encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/claude-champagne>, consulté le 27 septembre 2021.
- Roy, Simon, Clermont Gauthier, et Maurice Tardif (1992), *Évolution des programmes d'histoire de 1861 à nos jours*, Québec, Université Laval – Laboratoire de recherche en administration et politique scolaires.
- Simard, Denis, et Zara Pierre-Vaillancourt (2002), « Les nouveaux programmes d'art à l'école primaire. Analyse comparative et remarques critiques », dans Gauthier et Saint-Jacques 2002, p. 165-183.
- Willingham, Lee, et Jane Cutler (2007), « Music Education in Ontario. Snapshots on a Long and Winding Road », dans Kari Veblen et al. (dir.), *From Sea to Sea. Perspectives on Music Education in Canada*, London, ON, Western Libraries/The University of Western Ontario, chap. 6a, <https://ir.lib.uwo.ca/musiceducationebooks/1/>, consulté le 26 septembre 2021.

Design sonore et création (Réflexion)¹

Frank Pecquet

Résumé

Longtemps considéré comme un genre intrinsèquement fonctionnel, le design sonore, discipline parente du design, lequel relève de la même logique, intègre depuis peu des artefacts sonores de plus en plus sophistiqués et intentionnellement musicaux. Pour être durablement accepté, un design fonctionnel appelle une dimension nettement perçue comme créative. Cette dimension d'ordre plutôt artistique caractérise ce que l'on désigne encore souvent comme le « design musical ». Ce nouveau modèle est aujourd'hui « bousculé » dans le cas du projet de James Murphy pour le métro new-yorkais, projet commencé il y a quelques années (2014). Cette mutation est d'autant plus intéressante qu'elle conduit à dépasser la logique de frontières entre ces univers et leur hiérarchisation « naturelle » dans l'esthétique dominante dont ce modèle est porteur et inspire largement la réflexion de ce texte qui cherche à souligner le retour au son musical contre ou avec le son machine dans le design sonore longtemps limité à ce son machine.

Mots clés : acoustique ; création ; design sonore ; design ; écoson.

Abstract

Sound design is in the design field, and has long been considered an intrinsically functional genre, using integrated musical sonic objects. To be sustainable over time, a functional design calls for a creative dimension that is clearly perceptible to the listener. Sound design has developed into a recognized and distinctive art form and a broadly accepted discipline. Given this increasingly rich acoustic dimension, sound design has evolved into what is still often referred to as “musical design”. Now, this new model has been turned upside down in the case of James Murphy’s project with the New York subway in 2014. This mutation is even more interesting since it exceeds the defined limits of these fields and their “natural” hierarchy in the dominant aesthetics from which this model arises, and greatly inspires the reflections in this text insofar as it seeks to highlight the following observations about sound design today: the use of musical sounds, with or without machine sounds (sound systems from automatic turnstiles or ticketing machines, etc.).

Keywords: acoustics; creation; sound design; design; “ecoson”.

¹ Cet essai a initialement été conçu pour la revue numérique *Wikicréation* (<https://wikicreation.fr>) – consacrée à « la notion et l’acte de création dans tous leurs états, sous tous leurs aspects, selon toutes les approches » – avant qu’elle ne cesse ses activités. La version préliminaire de ce texte a circulé sur la page Academia de l’auteur qui l’a désormais supprimée définitivement. L’article publié ici remplace toute version ayant pu circuler précédemment et c’est à lui seul qu’il faut se référer.

Quel sens attribuer à la « création » en design sonore ? Les designers sonores ont recours à des pratiques de création diversifiées pour produire des artefacts et prototypes sonores adaptés à des usages sonores tout aussi variés. Le terme de création, même sans qualificatif, fait référence – indépendamment de sa connotation biblique qui n'est pas sans lien à l'art –, à l'œuvre canonique créée par l'artiste, et générée selon des processus artisanaux. La « création » artistique débouche alors sur la production d'une œuvre d'art unique, produite pour elle-même, destinée à un public et dont la valeur se définit selon des critères d'authenticité, « de rareté, d'exceptionnalité, d'exemplarité, de singularité » ([Darras 2017](#), p. 147). Le droit (code de la propriété intellectuelle et jurisprudence) reprend largement cette conception, même si les choses évoluent en cette matière. Ce sont des critères à l'opposé du design sonore dont le « projet », concept central, de la discipline (Vial 2015, p. 82), porte sur les services sonores et leur usage. L'ambivalence de la relation entre création et design met en avant des objectifs disjoints de l'art au design et réciproquement. Ce paradoxe est illustré dans le contexte du design sonore, discipline (récente) parente du design et qui qualifie toute activité de création appliquée au son en vue d'une « utilisation » dans un contexte plus élargi.

CRÉATION ET DESIGN : SITUATION

Objectif de la création individuelle en art et du projet collectif en design

Le design s'inscrit historiquement et encore assez généralement dans un contexte industriel contraint, ciblé et informé où s'exercent différentes activités parmi les cycles de conception, production, diffusion, consommation, mais aussi des pratiques, des méthodes, des processus créatifs au sein d'un collectif de travail divisé, mais hiérarchisé : chef de projet, directeur artistique et autres acteurs dans les secteurs culturel, technique, scientifique, juridique, administratif, économique, financier, marketing, commercial, ou encore d'exploitation, de patrimoine². Alors que la notion de création qualifie le travail de l'auteur final de l'œuvre, monumentale ou non, et cela selon les genres artistiques à proprement parler, la notion de « créativité planifiée » (Archer 1974) se substitue à elle pour signifier la création sans finalité artistique, c'est-à-dire une production au service d'un bien, d'un usage ou d'une information. Mentionnée à titre de comparaison dans ce texte, l'aspect utilitariste de cette notion contraste à l'envi avec celle de création artistique qui culmine dans « l'art pour l'art » et selon laquelle « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien » (Gautier [1835]1973, préface).

En réponse au « génie créatif individuel [...] qui cultive la subjectivité et les méthodes de la preuve par soi » ([Darras 2017](#), p. 148), et pour lequel la création est guidée par des intentions esthétiques personnelles, les enjeux de la création en design sonore ne sont pas ceux de la production d'une œuvre d'art aux vertus canoniques (même si, paradoxalement, les œuvres des designers peuvent s'imposer à la postérité

2 Dans le présent article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

en tant que telles), ni celle de la signature solitaire de son auteur. Le projet de design sonore substitue à cette vision subjective de la création celle d'une représentation de tous les acteurs dans l'entreprise créative, le groupe, l'équipe, et ce, encore davantage qu'en d'autres situations de création collaborative comme le cinéma, le théâtre ou la danse.

La notion de créativité en entreprise

La création dans le projet résulte de la collaboration de plusieurs agents qui, dans un système de contraintes plus ou moins complexe, se jouent d'intentions différentes. Elle s'appuie sur un partage des rôles aux responsabilités clairement définies, sur des méthodes séparées (pratiques) et une organisation du travail (planification des tâches) soigneusement gérée, qui représentent autant de contributions créatrices (co-crédation, co-design). Archer, dans un contexte socio-économique de marché, nomme cette interaction la « créativité » – une notion qui n'est pas sans lien avec celle de l'esprit d'initiative et d'innovation qui prévaut dans la participation des sujets à une entreprise commune et qui qualifie chez Joseph Schumpeter la notion d'entrepreneuriat à une plus grande échelle (Schumpeter [1911]1999). On retrouve cet esprit d'entreprise dans le projet (au sens large) pour décrire la mise en œuvre des processus de conception et de gestion qui sont également des éléments constitutifs de la création en design sonore. Cette vision de la création en design n'est donc pas celle du paradigme de l'artisan qui ferait concurrence au « créateur » en donnant à la fiction l'énergie et l'originalité de la nature mais plutôt celle d'une créativité partagée et au service d'une entreprise commune.

Aspect de la création en design sonore : concevoir dans un système de contraintes

L'œuvre d'art est par nature non reproductible, unique. Ce statut lui confère une cohérence narrative et linéaire que l'on peut *a fortiori* considérer comme une finalité de la création artistique. La création appliquée a une finalité objective. En design, la forme dérive d'impératifs fonctionnels et la question esthétique est fondamentalement articulée sur ces impératifs. Le son « designé » procède de la production en série d'un objet sonore fonctionnel. Mais c'est aussi ce qui conduit cet objet à la « dépossession de son unicité » (Benjamin [1935]2003) et à son atomisation esthétique. Le sujet s'efface derrière l'objet, l'objet derrière l'usage et, souvent, l'usage derrière le scénario. Dans ce processus, la sensibilité artistique, garante de l'originalité de l'œuvre à travers son unicité, se met au service du concept (conception), d'une idée portée par l'intérêt général (division du travail), et de tous les services engagés pour finaliser le produit (dont la fabrication, mais pas seulement) jusqu'à son expérimentation avant son utilisation courante.

Alors que la fragmentation du processus créatif dépend aussi bien des phases de recherche et de mise au point que des moyens de satisfaire les besoins du consommateur, l'utilisateur final est seul juge de paix. En comparaison de ces perspectives, la « création » en design sonore peut sembler impure et calculatrice. Elle vise un objectif, un programme et impose à la liberté individuelle la rigueur du cahier des charges. Et ceci même dans les cas, dont Philippe Starck (<https://www.starck.com>) est emblé-

matique, où l'industriel, dans la nouvelle économie du « talent » (Menger 2009, p. 622), partagé entre concepteur et usager, cherche à vendre une quasi-œuvre, éventuellement au détriment de l'usage. Il est d'ailleurs symptomatique que le designer tende alors à devenir lui-même sa propre marque.

Objectif commun de création en design sonore : la forme au service de la fonction

Par ailleurs, si l'objet artistique (le produit) l'emporte sur le sujet de création (l'esprit dans l'œuvre), c'est tout d'abord parce qu'il a été conçu dans le but de servir, d'être utile, manipulé, pratiqué, utilisé, conformément à l'intérêt commun, soit parce qu'il répond à la valorisation d'un service, d'un produit ou d'une marque voire d'une œuvre d'art dont le designer n'est que rarement le réalisateur en titre, il n'est, en tout cas, nullement la matière ni l'objet de sa prestation.

Même si la division création/design n'est pas aussi binaire qu'il y paraît en théorie, la création industrielle, contrainte, normée, se distingue de la création artistique libre par ce jeu entre univocité et hétérodoxie, de l'individuel au collectif, qui œuvre cependant, vers une finalité commune (résultat, solution, produit, service). Il va de soi que les arts collectifs ont longtemps posé problème au regard de la conception romantique tout comme le ballet, le théâtre ou l'opéra, arts collectifs à forte division du travail et, où, de plus en plus fréquemment, c'est l'ensemble de la troupe qui conçoit l'œuvre, celle-ci n'était donc pas préexistante à sa création, posant ainsi la question particulière de l'identité de l'auteur.

DESIGN SONORE : DE LA CRÉATION À L'INNOVATION

Histoire et anthropologie du sonore

En admettant que le design sonore ait toujours existé, on peut justifier sa dimension historique et anthropologique selon trois grands ordres – militaire, religieux et politique – auxquels il convient cependant d'ajouter désormais l'ordre commercial (marchand), devenu essentiel, voire en compétition avec les trois précédents et capable de leur imposer sa logique. Chacune des fonctions sonores au sein de ces ordres est ainsi déterminée : a) marche militaire cérémoniale ou de combat, rappel à l'ordre et enhardissement des troupes (mais aussi son, réduit ou amplifié, des armements et munitions) ; b) liturgie religieuse – culte des dieux et communion des fidèles ; c) pompes impériales de l'antiquité avec trompettes (prestige), hymnes nationaux (unité nationale), et également des faits plus ponctuels : fanfares municipales (célébration d'événements), tambours des crieurs (annonces publiques), sirènes d'alerte (avertissement), etc.

Alors que le son (et la musique) a toujours joué un rôle symbolique dans toute société, quels que soient les rituels – militaire, religieux, politique et aujourd'hui commercial –, ces quelques exemples témoignent avant la lettre du fonctionnalisme sonore et de son utilité jusque dans l'appareil social. Lorsque les musiques de rituel répondent à des fonctions bien identifiées, il y a tout lieu de les concevoir comme du design sonore et ceci même dans le cas, fréquent, où ce sont des « artistes » qui interviennent *intuitu personae* (auquel cas on peut associer au design sonore le label

design musical). Si ces quelques exemples attestent d'une organisation sonore plus ou moins structurée (s'il s'agit de musique), les messages sonores témoignent de services utiles à bien des égards à la compréhension des relations dans un système donné. Dans tous les cas, le défi pour le designer sonore est de faire parler l'objet (le service) afin de susciter une réponse de la part de l'auditeur/usager, mais l'identité sonore de marque doit nécessairement prendre en compte « le reflet sonore de la vision de l'entreprise » (Boumendil 2017, p. 117). Au-delà de la stratégie commerciale et dans un registre d'utilité publique quel qu'il soit, le son répond à une ordonnance particulière par sa fonction dans un champ d'application donné : identifier un événement – la corne de brume des bateaux à l'entrée d'un chenal ; signaler sa présence dans le cas du véhicule électrique silencieux ; indiquer l'heure par le son des cloches ; identifier une marque à sa musique, etc.

Transdisciplinarité du fonctionnalisme sonore

Ces différentes instances sonores partagent entre elles des propriétés (acoustique, identitaire, de périodicité) que le design sonore cherche aujourd'hui à faire valoir à travers ses investigations. Au-delà des rituels sonores qui ont pu traverser l'histoire des peuples, l'écosystème acoustique ambiant se renouvelle aussi par le biais technologique. La révolution numérique affecte la conception, la production ou la transmission du son. Chaque champ de la vie sociétale tend à s'esthétiser ou à se « designer » dans la perspective d'une meilleure ergonomie et dans la quête d'une qualité acoustique optimale. Toute activité sociétale est pensée selon cette « écoconception » au regard de la réalité écologique : ergonomie, confort, plaisir, santé, lien social. Des normes acoustiques sur le son des objets sont instituées – diminution constante du niveau sonore des appareils ménagers et des véhicules, messages sonores réglementés (qualité, formats, supports) –, et de nouvelles lois sur l'environnement sonore sont prescrites – pollution sonore, niveaux de tolérance au bruit.

Bruits d'usage et sons de service sont ainsi maîtrisés, contrôlés, cartographiés dans des bureaux d'études spécialisés pour le compte d'agences professionnelles, intermédiaires vers l'entreprise ou l'entité cliente et parfois intégratrices d'autres apports de design en vue d'un design multisensoriel global. Le son y est pensé comme média acoustique doté d'une qualité fonctionnelle concrète – alerter, informer, accompagner, aménager, accommoder, adhérer, assister, guider, etc. Au strict niveau du produit, par exemple, Elif Özcan et René Van Egmond (2008) distinguent deux types de son : le son causal émis par le produit à l'usage (fonctionnement), et le son intentionnel implémenté par l'ingénieur pour signaler un événement (alarme, cycle de réchauffement d'un micro-ondes). Ces mêmes auteurs identifient six catégories sonores perceptibles : air, alarme, cycle, impact, liquide et bruits mécaniques. Sur un plan esthétique et technique, le designer sonore évolue de la création à la médiation pour arbitrer de la qualité sonore d'un produit, de la cause à l'intention, conformément à son expertise technique. On est donc très loin de la notion de simple « habillage » devenue désuète en design, quoiqu'encore avancée par la plupart des agences de design sonore.

Enjeu de la création : d'un mode d'expression l'autre

Si le fonctionnalisme en design sonore tend vers l'équilibre de deux systèmes de connaissances, sensible et intelligible, la création appliquée au son est aussi ce processus inversé où le design se met au service de l'art. L'ouvrage sur le son au théâtre de David Collison (2008), régisseur son qui revendique très tôt le statut de designer sonore (au milieu du xx^e siècle), met en avant l'ambivalence de la création sonore au théâtre au regard de deux aspects du design constitutifs du projet : conception et production. D'une part, la posture scientifique du designer sonore est liée à l'acoustique architecturale en vue de la maîtrise acoustique des édifices, depuis le modèle des théâtres de l'antiquité grecque et romaine. D'autre part, la posture artistique dépend de la création sonore qui suit et sert la dramaturgie – musique d'accompagnement, effets d'ambiance, atmosphère et bruitage, plus globalement la rhétorique sonore qui accompagne les mouvements scéniques et le cours de la narration. Ce dernier aspect sera exploité au cinéma pour qualifier le design sonore dans la production filmique hollywoodienne, confondant le design sonore à ce champ d'application (Sonnenschein 2001). Il est plus communément traduit en anglais (mais également en langage français courant) par « *sound design* » pour la gestion au cinéma de la voix, des effets sonores et des sons d'ambiance³.

L'acoustique architecturale du théâtre antique est tout autant technique qu'esthétique et s'intègre à différents niveaux dans le projet – ingénierie (ici maîtrise d'ouvrage), acoustique et psychologie (psychoacoustique et musicologie). Le designer sonore intervient en amont de la production sonore pour favoriser les conditions d'écoute et améliorer par des innovations techniques le lieu de la production, mais aussi pour générer des sons (bruitage) et des musiques du spectacle.

Technique de création en design sonore : entre innovation et création esthétique

Vitruve (1^{er} siècle av. J.-C.), qui a intégré la sonorisation de l'espace comme partie liée à l'architecture, est un précurseur dans ce domaine. Avant la fin du xix^e siècle (et sur la base du modèle antique), un bon design acoustique reprenait, en les imitant, les qualités sonores propres de lieux reconnus comme lieux où la musique sonnait bien, sans investigation technique autre que la comparaison d'un édifice à l'autre. Une des caractéristiques mises en avant par Wallace Clement Sabine dès la fin du xix^e siècle est celle du temps de réverbération des espaces lié à la réflexion des ondes sonores : en espace fermé, les conditions d'appréciation sont optimisées selon sa loi sur le calcul du temps de réverbération qui entraîne une chute d'intensité du niveau sonore de soixante décibels (Sabine 1900).

Ces détails sur l'acoustique des salles relèvent du design sonore dont l'objet est justement d'établir le meilleur compromis entre la conception de l'espace et la

3 Au cinéma, la figure du « sound designer » est apparue dans les années 1970. Walter Murch l'a utilisée pour identifier le rôle d'un superviseur de toutes les étapes de la création d'une bande sonore filmique (du tournage au mixage en passant par le montage). Le « sound designer » coordonne le travail de tous les artisans de la bande sonore. En parallèle à cette définition, le « sound design » signifie d'un point de vue plus restreint la conception d'effets sonores (à côté de la voix et de la musique).

production sonore, un travail aussi bien d'architecte, d'acousticien que de musicien. Il recadre aussi la question de la création dans un contexte scientifique et technique de savoirs sur les conditions d'appréciation du son en relation avec les intentions esthétiques qui, elles, exigent un savoir-faire. Le designer sonore est ainsi sollicité sur la conception des espaces et les moyens acoustiques appropriés pour satisfaire l'écoute, un travail codéterminé entre acousticien, ingénieur du son, architecte et maître d'ouvrage au seul niveau de la conception sonore. En termes de production, le designer sonore travaille avec le scénographe, le metteur en scène et le dramaturge. Considérant les différents secteurs d'activités recensées du design, et la vocation du design sonore à la transdisciplinarité, cet exemple ne saurait masquer les autres domaines d'investigation du sonore suivant les trois catégories identifiées du design – espace (environnement), message (communication) et produit (conception) présentées sur le site de l'Alliance française des designers⁴.

CONCEPTIONS ET MÉTHODES EN DESIGN SONORE

Transdisciplinarité du design sonore

Si le design sonore engage divers processus créatifs liés aux activités de design préalablement mentionnées, eu égard au son, le travail des différents spécialistes du projet sonore – acousticien, ingénieur du son, compositeur et designer sonore – par leur contribution collective, étend amplement le périmètre de la création et en modifie la nature. Déontologiquement, on peut même dire que les champs disciplinaires qui impactent le design sonore se sont étendus depuis l'origine attestée de la discipline⁵ – acoustique, psychologie (psychoacoustique), sociologie, musique (Schafer [1977]2010, p. 295) – aux sciences cognitives, neurosciences, sciences de l'information, ingénierie, ergonomie, marketing, urbanisme, communication, média. L'interdisciplinarité du design sonore est tout aussi bien liée au design (et à sa fonction) qu'au son lui-même dont le statut est ambigu : en effet le son désigne une vibration physique et la sensation qu'induit cette vibration, le phénomène organique et sensible en même temps, unité psychogénique du système auditif, entité physiocobiologique de l'être en situation d'écoute, battement oscillatoire de l'objectif au subjectif et inversement.

Le son qualifie tout à la fois la chose et l'être, le sujet et l'objet, le fait sonore perçu. La partition phénoménologique de l'écoute en quatre parties - ouïr, entendre (objectif), écouter, comprendre (subjectif) (Schaeffer 1966), a été maintes fois revisitée pour appréhender la perception auditive analytiquement, et distinguer plusieurs approches du phénomène – physique, sensible et cognitif – qui sont autant de domaines d'investigation, selon les champs d'application du design sonore évoqués plus haut.

4 Le site de l'Alliance Française des Designers reprend ce classement « non exhaustif mais évolutif » par type selon les activités référencées des acteurs de la profession en Europe et en France (<http://www.alliance-francaise-des-designers.org/definition-du-design.html>, consulté le 25 octobre 2021).

5 La publication, en 1977, de *The Tuning of the World* par Raymond Murray Schafer (trad. fr. 2010), ouvrage réputé à l'origine du design sonore et de notions fondatrices telles que paysage, empreinte ou symbole sonore.

Produire le design sonore

Pratiques et méthodes de création en design sonore sont également fonction de la typologie du design en plusieurs catégories – espace, message, produit, pour reprendre le classement des activités professionnelles des designers plus haut évoqué – et leur application sonore possible. Aussi, les techniques de création sont fonction des différents besoins et usages en matière de production sonore : la nature des activités – chaînes de radio, télévision, sociétés de production, de postproduction ; des équipes de réalisation/production – réalisateur, producteur, rédacteur en chef, directeur artistique ; des secteurs – cinéma, audiovisuel, publicité, industrie, communication, musique ; des types d'équipement – table de montage mécanique, station de montage informatisée, laboratoire acoustique, studio professionnel, etc. ; et des types de production – film, documentaire, reportage, jingle, sonal (logo sonore), jeux vidéo, signalétique, événementiel, transport, architecture, santé, etc.

Cette taxinomie non exhaustive circonscrit divers aspects techniques de la profession de designer sonore, entre technique du son, ingénierie sonore, acoustique et composition multimédia. Bien que « designer sonore » soit en passe aujourd'hui de devenir un métier à part entière, même si cette activité, encore en préinstitutionnalisation, n'est (toujours) pas officiellement classée comme telle par l'observatoire des métiers, certains artistes mettent au service du design leur expertise musicale à des fins créatives lorsque ce ne sont pas les musiques elles-mêmes passées dans le domaine public qui sont exploitées par les acteurs de la profession à des fins de marketing. Pour ne prendre que quelques exemples qualifiant interpénétration et réversibilité des pratiques créatives en design sonore : le sonal SNCF de Michaël Boumendil pour le compte de l'agence Sixième sens et sa récupération thématique par David Gilmour, guitariste des Pink Floyd, ou encore *Music for Airports* (1978) de Brian Eno qui invente la musique d'ambiance, à la fois genre musical attesté et type de design sonore d'environnement.

Réinvestir le son des machines

La question de la création en design sonore ouvre cependant d'autres perspectives. Dans son projet *Subway Symphony* (<http://www.subwaysymphony.org>), James Murphy, leader de LCD Soundsystem, un groupe de musique au croisement de la dance music et du post-punk, propose de remplacer les bips plats et désagréables des tourniquets du métro new-yorkais par des sons de carillons plus vertueux : « Je veux que chaque station du métro new-yorkais ait sa propre musique, sa propre tonalité, si bien que les gens qui grandiront avec ça, quand ils entendront plus tard un son ou un morceau pourront dire “Oh ! Ça sonne comme Union Square” » (Murphy dans [Schaefer 2015](#)). Murphy envisage la substitution du bip de validation par plusieurs sons aux propriétés acoustiques riches, des intonations – tons conçus/perçus au sein d'un système de hauteurs –, élaborant un compromis relationnel entre signal, spectre et mélodie. Pour relever ce défi, Murphy s'est principalement battu (plus de dix ans) contre la MTA (Metropolitan Transport Authority de New-York) et l'ADA (American Disability Act – ensemble de lois qui établit, exécute et applique les normes d'accessibilité pour les personnes handicapées), jusqu'à ce que des neuroscientifiques

(vision et audition) reconnaissent les bienfaits de son projet sur le stress des usagers ([Guralnik \[s. d.\]](#)). Avec six millions d'utilisateurs quotidiens, le défi est tout d'abord de permettre à tout usager de percevoir expressément le son du tourniquet à son passage sans le confondre avec les bruits de foules, pas, voix, cri, ni avec celui des machines, le son causal cité plus haut relatif à leurs fonctionnements.

En référence à l'échelle des tons de la gamme tempérée, Murphy a recours à l'expression de « piano mode » pour désigner son projet esthétique. À l'opposé du son strident (et nocif) des portiques actuels, il propose des sonorités pures et brèves, selon une combinatoire mélodico-harmonique musicale. Valider son passage revient à jouer un son en l'ajoutant aléatoirement telle une couche acoustique sur le fond sonore ambiant, en l'occurrence des sons brefs de carillons aux qualités mélodiques, et un rythme unique, aléatoire et fonction de l'affluence. Les usagers sont acteurs de la scène sonore : instrumentiste et cocréateur de cette symphonie métropolitaine constamment réinventée (réalisation prévue en 2021 puis finalement appliquée partiellement dans certaines stations de métro). Le projet de Murphy s'inscrit dans le nouveau modèle sémantique fondé sur la triade « forme fonction sens » que Stéphane Vial décrit comme ce mouvement récent du design d'une finalité marchande vers une finalité humaniste (Vial 2015, p. 50).

Modéliser par l'usage

Certains exemples emblématiques de design sonore représentent pour certains des pratiques de design sonore allégoriques de la première génération : *Les quatre saisons* d'Antonio Vivaldi repris et parodié par Ken Loach dans son film *I, Daniel Blake*, Palme d'Or au Festival de Cannes (2016), qui montre la triste condition des chômeurs proménés d'un répondeur téléphonique à l'autre au gré d'attentes musicales aliénantes ; le son de démarrage des Mac de Jim Reekes ([Reekes \[s. d.\]](#)) ; la fonction basique d'alarme des klaxons, des sirènes, des cloches de villages et des bruits de chantier, voire des jingle – radio, tv, publicité –, de la Muzak ; les listes d'écoute (YouTube, webserver, webradio) ou accompagnement sonore de jeux vidéo. Parmi ces exemples, il faut mentionner le lien étroit qui unit l'émergence d'un design sonore intelligent (orienté objet, donc augmenté) et les évolutions technologiques récentes, intelligence artificielle, neuro-marketing, *big data*. L'analyse du signal audio s'inscrit dans cette révolution.

Au cœur de la « machine apprenante », la nouvelle « malléabilité » du son dans la représentation numérique (Sterne 2015, p. 260) conduit à réfléchir sur la notion même de création en musique, qu'il s'agisse de sa conception ou de sa fonction au sein de l'environnement sociétal. Le traitement d'informations par l'analyse computationnelle des musiques enregistrées à des fins « d'indexation automatique de contenus musicaux » (Peeters 2013) permet des évaluations sur la matière sonore tout autant que le matériau musical – mélodie, harmonie, tonalité, mesure, durée, instrumentation, texture, registre, air, genre ou autres critères sont analysés. Le traitement statistique des titres à partir des banques de données permet lui de générer des informations sur les utilisateurs en relation aux musiques publiées utiles tant à la recherche en socio-esthétique qu'aux industries culturelles. Les agences de design sonore ou

de conception/production sonore – cinéma et publicité plus spécialement – doivent recourir à ces systèmes intelligents pour affiner leur cible et optimiser leurs résultats.

La modélisation appliquée aux sons intéresse le design sonore, notamment au regard de ses différentes applications en multimédia – accompagnement des images, liste d’écoute commerciale, effets d’annonce – et la notion de création est plutôt perméable au sein de cette transversalité.

CONCLUSION

Après avoir affirmé que le design sonore, notion somme toute récente et susceptible d’évoluer, voire de « muter » plus ou moins radicalement, était le résultat d’une recherche collective résultant de la créativité de tous les acteurs du projet, considérons finalement que la « création appliquée » de nature utilitariste ne partage pas les finalités de la création artistique. L’expression de « design musical », légitime en tant que création artistique, paraît cependant discutable précisément parce que les finalités du design ne sont pas les mêmes dans la création. En tant que création appliquée, l’évaluation d’un bon design sonore est pertinente parce qu’elle répond aussi et en priorité à des fonctions ciblées dans l’application, qu’il s’agisse d’accompagner la vente d’un produit ou de valider un message. L’information est visée pour elle-même, la création esthétique est subordonnée à la nature du produit ou service dans une logique de design et non de « création artistique », et ceci même si pour le design la sensibilité artistique reste une valeur fondamentale.

Pourquoi ne pas se tourner vers une société de service en design sonore qui prenne en charge toutes les économies du son ? En référence au Building Information Modeling (BIM) des architectes et qui représente l’ensemble des processus et méthodes mises en œuvre pour organiser et structurer les informations relatives à un ouvrage de construction, projeté sous forme d’un modèle exploitable (la maquette numérique), la recherche s’oriente actuellement vers une structure similaire d’organisation en vue de façonner les futurs modèles du design sonore⁶, modèles qui pourront être utilisés tant dans des logiques de « création artistique » que de design.

BIBLIOGRAPHIE

- Archer, Bruce (1974), *Design Awareness and Planned Creativity in Industry*, Londres, Design Council of Great Britain.
- Benjamin, Walter ([1935]2003), *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l’allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia.
- Boumendil, Michael (2017), *Design musical et stratégie de marque. Quand une identité sonore fait la différence !*, Paris, Eyrolles.
- Collison, David (2008), *The Sound of Theatre. A History*, London, PLASA.

⁶ Voir à ce sujet les recherches conjointes de l’équipe « Perception et design sonore » de l’Ircam (<https://www.ircam.fr/recherche/equipes-recherche/pds>, consulté le 24 novembre 2021) et celles de nombreux laboratoires en acoustique, psychoacoustique et esthétique en Europe, dont certaines sont listées dans Pecquet et Dupouey 2021.

- Darras, Bernard (2017), « Design du codesign. Le rôle de la communication dans le design participatif », *MEI Mediation & Information*, n° 40, p. 141-158, <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/2017/06/MEI40-143-160-Design-du-codesign.pdf>, consulté le 24 novembre 2021.
- Gautier, Théophile ([1835]1973), *Mademoiselle de Maupin*, texte annoté et présenté par Michel Crouzet, Paris, Gallimard.
- Guralnick, Andrew J. (s. d.), « Quantifying the New York City Subway System's Negative Impact on Hearing », *Hearing Health Foundation. Prevention, Research, Cure*, <https://hearinghealthfoundation.org/subway>, consulté le 24 novembre 2021.
- Menger, Pierre-Michel (2009), *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Özcan, Elif, et René Van Egmond (2008), « Product Sound Design. An Inter-Disciplinary Approach ? », dans *Undisciplined ! Design Research Society Conference* (Sheffield, 16-19 juillet 2008), <https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2008/researchpapers/83>, consulté le 24 novembre 2021.
- Pecquet, Frank, et Paul Dupouey (2021), *Design sonore. Applications, méthodologie et études de cas*, Paris, Dunod.
- Peeters, Geoffroy (2013), *Indexation automatique de contenus audio musicaux*, mémoire d'habilitation à diriger les recherches, Université Paris vi.
- Reekes, Jim (s. d.), « Story of Sosumi & the Mac Startup Sound », *The World Reekes*, <https://reekes.net/sosumi>, consulté le 24 novembre 2021.
- Sabine, Wallace Clement (1900), « Architectural Acoustics, iv. Reverberation : Rate of Decay of Residual Sound », *The American Architect*, vol. 68, n° 1272, p. 43-45.
- Schafer, Raymond Murray ([1977]2010). *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Marseille, Wildproject.
- Schaefer, John (2015), « Interview. James Murphy Dreams of a Subway Symphony », *New Sounds*, mis en ligne le 4 avril, <https://www.newsounds.org/story/interview-james-murphy-dreams-subway-symphony>, consulté le 24 novembre 2021.
- Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplinaires*, Paris, Éditions du Seuil.
- Schumpeter, Joseph Aloïs ([1911]1999), *Théorie de l'évolution économique. Recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture*, traduit de l'allemand par Jean Jacques Anstett, Paris, Dalloz.
- Sonnenschein, David (2001), *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effect in Cinema*, San Francisco, Michael Wiese Productions.
- Sterne, Jonathan (2015), *Une histoire de la modernité sonore*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy, Paris, La Découverte/Philharmonie de Paris-Cité de la musique.
- Vial, Stéphane (2015), *Le design*, Paris, Presses universitaires de France.
- Vitruve (2015), *De l'architecture*, édition dirigée par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres.

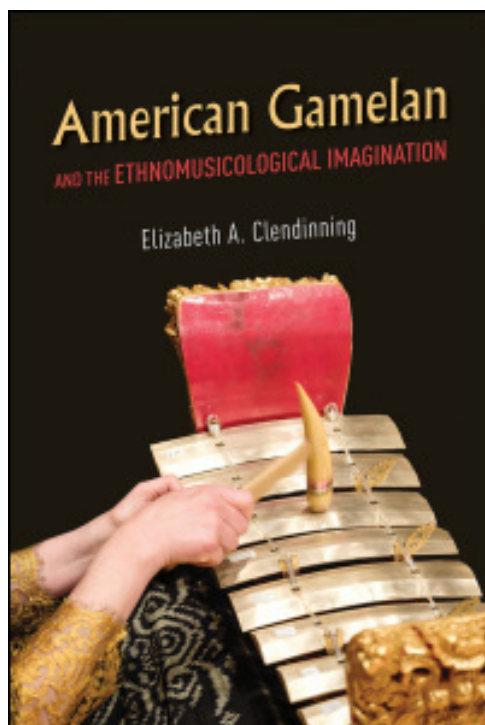
American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination, **d'Elizabeth Clendinning**

Urbana, University of Illinois Press, 2020, 245 pages

Laurent Bellemare

Mots clés : Gamelan ; États-Unis ; Bali ; université ; ethnomusicologie.

Keywords: Gamelan; United States; Bali; university; ethnomusicology.



American Gamelan d'Elizabeth Clendinning aborde la pratique des musiques balinaises aux États-Unis. D'emblée, elle sort le gamelan de son cadre ethnomusicologique classique et incite à reconnaître les implications complexes de sa mondialisation. D'abord un moyen pour mieux comprendre la musique de l'autre, cette pratique est devenue aux États-Unis ainsi qu'ailleurs une fin en soi. Avec maintenant plusieurs décennies de développement international, le gamelan a généré d'innombrables échanges entre l'Indonésie et les communautés artistiques d'outremer. Ainsi, les projets de création et d'éducation qui découlent de ce réseau se situent dans un espace sans positionnement géographique fixe. Clendinning propose d'explorer en détail les implications d'un tel milieu interculturel en ancrant sa recherche sur les gamelans situés au Colorado. Elle fait du musicien

balinaise I Made Lasmawan le protagoniste de son récit, articulant ses exemples autour d'éléments biographiques. Ce faisant, elle expose les liens durables qui sont créés entre les contextes américains et balinaise ainsi que l'influence mutuelle que chaque pôle exerce sur l'autre.

Faisant une lecture tantôt macroscopique et tantôt localisée du phénomène, Clendinning couvre la chronologie des événements historiques expliquant le gamelan aux États-Unis, en examine les retombées et finit par en aborder les multiples enjeux. L'argument plus général englobant ces analyses thématiques est la transformation du rapport entre l'étude du gamelan et l'ethnomusicologie américaine à travers les générations. Au-delà de la bimusicalité initialement promue par l'ethnomusicologue Mantle Hood, le gamelan outremer a donné lieu à des communautés artistiques vivantes affectant profondément la vie de ses agents. Même si le système d'échange facilité par ces communautés est loin d'être égalitaire¹, les retombées qu'il a sur tant d'individus en valent amplement les défis. Méthodologiquement, Clendinning fait usage de la biographie pour faire ressortir ces points. Les anecdotes et histoires personnelles sont ainsi utilisées à profusion, mettant par ailleurs fréquemment l'autrice en scène.

Dans son chapitre introductif (« Interlocking sounds, interlocking communities », p. 1-22), Clendinning souligne l'importance du gamelan indonésien parmi les sous-cultures musicales aux États-Unis. Malgré le faible poids démographique des diasporas indonésiennes, elle estime à environ 150 le nombre de gamelans actifs dans ce pays. Au moins la moitié d'entre eux ferait partie d'un cursus universitaire, les autres suivant un modèle communautaire. Au sein de l'enseignement supérieur, le gamelan prend souvent la forme de *world music ensemble*, un type de cours pratique ayant émergé à partir des années 1960 par souci de diversification des musiques promues dans les départements de musique. Avec la notion de bimusicalité défendue par Hood, spécialisé en musiques indonésiennes, le gamelan s'est retrouvé « au cœur de ce nouvel ordre consciencieusement diversifié » (p. 3) et est ainsi devenu le *world music ensemble* par excellence. Clendinning revendique au passage une ethnomusicologie étudiant de près ces ensembles académiques.

Au deuxième chapitre (« Early encounters in bi-musicality », p. 23-46), Clendinning relate les jalons qui ont permis aux États-Unis de se transformer en terrain fertile pour l'apprentissage du gamelan au cours des XIX^e et XX^e siècles. D'abord, elle rend compte de l'Exposition universelle de Chicago en 1893, événement majeur pour la diffusion de la culture javanaise en Amérique. Ensuite, elle mentionne l'entreprise d'Odeon and Beka, compagnie ayant commercialisé des enregistrements de gamelan à Bali dans les années 1920. Échec commercial sur l'île, ces disques sont néanmoins d'une importance capitale pour la carrière de Colin McPhee. Ce dernier dévoue de nombreuses années à l'étude et la documentation des musiques balinaises, s'inspirant de celles-ci dans ses compositions. Pionnier dans l'étude des musiques d'ailleurs sur le terrain, McPhee ouvre la voie à d'autres générations de compositeurs intéressés par le gamelan, tels Henry Cowell, Lou Harrison et John Cage.

1 De manière générale, la mobilité, les opportunités et les ressources financières sont beaucoup plus accessibles aux Américains qu'aux Balinais. Il est par exemple plus facile pour un Américain de voyager à Bali pour aller s'instruire qu'il l'est pour un Balinais de faire de même aux États-Unis.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Amérique reçoit ses premières tournées d'artistes balinais. De 1952 à 1956, le groupe Gunung Sari du village de Peliatan présente des spectacles dans les plus grandes villes du pays ainsi qu'à la télévision. L'autrice retrace ensuite le parcours de Mantle Hood qui, inspiré par un groupe de gamelan hollandais et par ses études avec Jaap Kunst, ouvre en 1958 un cours pratique sur la musique javanaise, suivi d'un volet sur la musique balinaise l'année suivante. (Clendinning omet de le mentionner dans son livre, mais Mantle Hood avait déjà ouvert un groupe d'étude en musique javanaise à UCLA en 1954.) Première initiative de la sorte, ce cours pratique permet l'embauche des virtuoses Hardja Susilo, Cokorda Agung Mas et I Wayan Gandera, tout en systématisant la pratique des musiques non européennes et le *world music ensemble*. Application concrète de la bimusicalité promue par Hood, le cours de gamelan à UCLA marque profondément l'enseignement de la musique aux États-Unis ainsi que l'ethnomusicologie en général.

Dans le troisième chapitre (« From Bali to America. Teachers and transitions », p. 47-64), l'autrice renverse le récit du chapitre précédent. Au lieu de présenter cette histoire par ses agents nord-américains, elle s'attarde plutôt sur la biographie des premiers Indonésiens à avoir enseigné le gamelan aux États-Unis. Elle survole d'abord les changements qui ont affecté la jeune nation indonésienne dans le contexte de la guerre froide. Ceci permet de contextualiser le parcours des divers professeurs balinais ayant eu des carrières internationales. Au lendemain de l'indépendance, de nouvelles institutions telles que les radios nationales et les conservatoires permettent une démocratisation des arts au-delà du mécénat royal et aristocratique longtemps dominant à Java et Bali. C'est dans ce contexte que des musiciens tels Hardja Susilo, ne faisant pas partie d'une lignée artistique héréditaire, peuvent se parfaire en tant que musiciens.

Avec l'arrivée de Suharto au pouvoir en 1966, à la suite de violentes purges anti-communistes, l'enseignement et la diffusion des arts se transforment de manière à restreindre leur potentiel subversif et leurs variations régionales. Ce changement se traduit notamment par une codification des formes artistiques qui peuvent tantôt servir à divertir la population indonésienne, et tantôt être outil de diplomatie culturelle à l'international. Les politiques autoritaires de l'*Orde Baru* (Nouvel Ordre) représentent également un réalignement de l'Indonésie avec les États-Unis et le Bloc de l'Ouest. Ces relations favorables entre les deux pays permettent notamment l'ouverture de nombreux programmes de subventions privés telles les bourses de la Rockefeller Foundation. Cet organisme permet notamment à I Made Bandem, politicien et diplomate en devenir, d'étudier aux États-Unis dès 1968.

I Made Lasmawan, dont la biographie fait l'objet principal du chapitre, exemplifie une génération de musiciens formés durant l'*Orde Baru*. Issue d'une famille de musiciens et ayant pratiqué le gamelan depuis son plus jeune âge, Lasmawan s'inscrit au conservatoire de niveau secondaire KOKAR. Dans cette institution, son éducation est centrée sur l'apprentissage d'un large éventail de genres artistiques. Alors que les crédits académiques sont de plus en plus valorisés pour faire carrière en musique, la standardisation du savoir affecte négativement la valeur accordée aux artistes formés hors des murs institutionnels (*seniman alam*). En dépit d'une orientation académique, Lasmawan se distingue par une quête continue de savoirs régionaux auprès des

seniman alam. Couplée à une décennie d'études à Java, la grande diversité de genres artistiques que Lasmawan apprend à maîtriser lui permet d'atteindre une polyvalence à l'intersection entre les deux traditions de gamelan les mieux connues. À la fin des années 1980, Lasmawan se fait remarquer par l'ethnomusicologue Robert Brown grâce à qui il est embauché à San Diego State University. Ce contrat est le point de départ d'une carrière de plus de trois décennies dans diverses universités de la côte ouest des États-Unis. En plus de faire ressortir ces perspectives indonésiennes sur le développement du gamelan en Amérique du Nord, Clendenning démontre les conditions ayant pu produire des enseignants tels Lasmawan.

Au quatrième chapitre (« Creating and conceptualizing a Balinese American gamelan community », p. 65-85), Clendinning décortique les communautés de gamelan du Colorado. Ce faisant, elle présente différents modèles d'ensembles de gamelan aux États-Unis tout en soulignant la porosité qui existe entre ceux-ci. Le premier de ces ensembles est Tunas Mekar, un groupe auquel les membres participent sur une base volontaire. Cet ensemble n'est pas affilié à une institution, à la différence des gamelans établis au Colorado College et à Denver University qui prennent la forme de cours pratiques. À l'instar de plusieurs autres gamelans de la région, tous ces ensembles ont en commun de recevoir au moins périodiquement l'enseignement de Lasmawan. Le réseau qui s'est ainsi créé entre ces groupes, par le partage de ressources et de musiciens, enrichit l'expérience de chaque ensemble. Pour illustrer ce phénomène, Clendinning introduit la notion d'interdépendance. Par exemple, Gamelan Tunas Mekar acquiert une grande expertise avec ses décennies d'activité, permettant à nombre de ses membres de prêter main-forte aux gamelans institutionnels lorsque ceux-ci sont à court de musiciens. Ce sont pourtant ces institutions qui fournissent à Lasmawan sa principale source de revenus. Sans cette stabilité financière, il ne lui serait pas possible de maintenir une telle présence au sein de Tunas Mekar. En ce sens, chaque type d'ensemble contribue au soutien de l'autre.

Par ailleurs, le maintien d'un gamelan nécessite les efforts continus d'individus qui, souvent titulaires de postes d'enseignement, coordonnent le financement et l'organisation d'un ou plusieurs gamelans. Ils assistent parfois à l'enseignement du répertoire, ou encore gèrent les demandes de visas et le logement des professeurs balinaï. Ceci rend compte des différents acteurs qui complètent la présence d'un professeur comme Lasmawan. Par exemple, ces artistes balinaï s'établissent généralement au pays avec leur famille. Ni Ketut Marni, épouse de Lasmawan, a joué un rôle crucial dans l'enseignement de la danse au Colorado en plus de soutenir son mari par l'entremise de tâches variées alors que leurs trois fils assistent Lasmawan à l'enseignement du gamelan. Cet exemple permet à l'autrice de dégager une situation analogue à celle des banjars et *seka* balinaï (associations communautaires), où les activités des hommes sont rendues possibles grâce à l'implication de leurs épouses. Finalement, Clendinning esquisse la grande diversité de contextes et situations qui peuvent caractériser un groupe de gamelan américain. La vitalité de ces ensembles dépend davantage d'un réseau que d'une communauté cloisonnée. Les membres de ce réseau s'investissent souvent dans plus d'un groupe durant leur parcours. Cet espace culturel est ainsi tissé par les actions d'individus clés qui permettent aux groupes de gamelan de survivre et de se développer.

Ensuite, Clendinning analyse plus en détail les dynamiques internes d'un gamelan américain (« Teaching, learning, representing », p. 86-112). Elle se penche d'une part sur les défis liés à l'enseignement, tels le rythme d'apprentissage variable des étudiants et le choix du répertoire. La négociation de ces paramètres génère des contextes d'apprentissage et d'interprétation variables d'une institution à l'autre. Cependant, tant dans les attentes des étudiants que des publics assistant à leurs concerts, le gamelan balinaise est parfois perçu comme devant répondre à un devoir de représentation de la culture balinaise. Cette question met à l'épreuve la légitimité des groupes de gamelan américains, lesquels disposent rarement de suffisamment de ressources pour fournir une représentation culturelle adéquate. À l'inverse, une émulation trop poussée d'un ensemble balinaise court le risque d'être perçue comme de l'appropriation culturelle.

Toutefois, ces inquiétudes ont peu d'importance pour les professeurs balinaise. Leur principale préoccupation est davantage tournée vers le respect d'un style musical particulier. Dans la plupart des cas, les artistes balinaise sont heureux de transmettre leur savoir à des étudiants étrangers qui y sont investis. Les méthodes d'enseignement favorisant l'imitation du geste plutôt que la notation et les explications théoriques contrastent avec celles acquises par les étudiants occidentaux dans leur formation musicale. De plus, l'autrice démontre que le gamelan en contexte académique est un *safe space* pour ses étudiants. Cet environnement neutre leur permet simultanément de faire l'expérience d'un temps et espace détaché de leurs soucis quotidiens, d'expérimenter une incarnation alternative de leur corps par la danse et les costumes et de mieux comprendre leur propre foi à travers des comparaisons avec l'hindouisme balinaise. Cette capacité à mieux se connaître à travers la pratique du gamelan rehausse significativement la valeur de cette entreprise, au-delà des compétences strictement musicales et culturelles visées par les plans de cours.

Au chapitre suivant (« Americans learning gamelan in Bali », p. 113-132), Clendinning présente les infrastructures de logement des étudiants séjournant à Bali. Celles-ci prennent la forme de camps de formation en musique et danse, accueillant des dizaines d'étrangers pendant plusieurs semaines. Ces programmes se déroulent au sein d'une communauté balinaise, offrant une expérience immersive qui dépasse l'atteinte d'objectifs musicaux. Cet enrichissement culturel permet de faire l'expérience d'une pédagogie inaccessible dans une université nord-américaine. Notamment, l'apprentissage par l'observation et par l'écoute est beaucoup plus efficace à Bali où plusieurs musiciens peuvent enseigner simultanément. De plus, le fait d'être temporairement membre d'une communauté permet aux participants de transcender leur statut de touriste et de dépasser une relation transactionnelle avec leurs professeurs. Une portion du capital financier obtenu grâce à ces ateliers est réinvestie dans la communauté pour offrir de l'éducation gratuite aux enfants et construire diverses infrastructures, donnant une dimension sociale à l'image des valeurs communautaires balinaise. Ces programmes fonctionnent ainsi dans un espace relativement en retrait du réseau touristique de masse. Ces espaces intermédiaires sont désormais bien intégrés dans l'écosystème international du gamelan et agissent à la fois comme une extension de l'éducation de musiciens étrangers et comme structure bénéficiant aux développements des arts et des communautés balinaise.

Dans le septième chapitre (« *Kembali. To return or change* », p. 133-153), Clendinning problématise la cultivation d'une carrière internationale en gamelan. D'une part, elle explique que les tournées à Bali sont devenues un pèlerinage pour de nombreux ensembles américains. Un tel voyage avait été accompli pour la première fois en 1985, quand le groupe californien Sekar Jaya avait fait sensation sur l'île. Depuis, se produire en concert en Indonésie est devenu l'aspiration par excellence des gamelans américains. Ensuite, le chapitre se consacre à comparer les réalités de trois générations d'artistes Balinais. Pour ceux de la première génération, tel I Ketut Gedé Asnawa, s'établir aux États-Unis implique une distanciation par rapport à sa communauté d'origine. Jamais totalement intégré dans la société américaine, les retours au bercail d'Asnawa sont à leur tour un choc culturel. De plus, il lui est difficile, ainsi qu'à son épouse, de remplir les obligations communautaires attendues du village durant leurs courtes visites. La qualité de leurs rapports sociaux est également sujette aux jugements que la communauté peut avoir sur leur statut socioéconomique. Ceci met à l'épreuve le maintien des relations avec la communauté, chez qui Asnawa a pourtant toujours une demeure.

Le prototype d'une carrière internationale ayant déjà été modélisé par la génération précédente, les musiciens de gamelan nés par après grandissent dans un climat où les possibilités de travail à l'étranger sont déjà manifestes. Conscients du fort intérêt des Occidentaux pour le gamelan balinais, cette réalité façonne leur développement artistique et leurs choix de carrière. Clendinning donne l'exemple de trois musiciens aux parcours distincts, tous issus du groupe Çudamani de Pengosekan. I Dewa Ketut Alit réussit notamment à se forger une carrière orientée sur la composition, cultivant les résidences de création ponctuelles plutôt qu'en dénichant des contrats d'enseignements prolongés outremer. Après ses études graduées au Canada, I Wayan Sudirana choisit d'enseigner au conservatoire balinais ISI Denpasar plutôt que de chercher à s'établir en Amérique du Nord. Dewa Ketut Alit Adnyana, marié à l'ethnomusicologue américaine Sonja Lynn Downing, s'établit aux États-Unis pour y enseigner par l'entremise de la carrière de cette dernière.

Ensuite, la plus jeune génération d'artistes est constituée d'Américano-Balinais, soit les enfants de Balinais établis aux États-Unis. Ceux-ci ayant grandi outremer, leur relation à la langue, la culture et la musique balinaise est foncièrement différente. Clendinning donne l'exemple des deux fils aînés de Lasmawan, lesquels développent tardivement un intérêt pour le gamelan, malgré y avoir été exposés depuis le plus jeune âge. En dépit de ce rapport compliqué avec la culture balinaise, Putu Hiranmayena and Ade Wijaya doivent vivre avec des attentes de représentation de la part du milieu académique américain. Ne se sentant chez eux ni aux États-Unis ni à Bali, ces musiciens négocient leur intérêt pour le gamelan avec une panoplie d'autres intérêts et références culturelles.

Dans le chapitre suivant (« *Bimusicality and beyond* », p. 154-178), l'autrice dénote les avantages de la pratique du gamelan en éducation tant musicale que générale. D'une part, elle défend que pour les percussionnistes, le gamelan transmet des compétences non accessibles via la formation classique. Notamment, les savoirs corporels, l'apprentissage par imitation et l'importance de la gestuelle peuvent bonifier la pratique des percussionnistes. Clendinning explique toutefois que l'infrastructure

académique n'encourage pas par défaut l'interaction entre les *world music ensembles* et les programmes de percussion. De fait, un nombre marginal de percussionnistes choisissent de suivre les cours de gamelan offerts. Par ailleurs, l'autrice argumente en faveur de la composition pour gamelan. Cette avenue est une occasion d'explorer et de mieux comprendre les instruments. Dans le même ordre d'idées, interpréter une nouvelle œuvre balinaise explicite la participation des étudiants à une tradition vivante. Clendinning mentionne aussi la difficulté de mettre en place des programmes de gamelan auprès de jeunes enfants, une expérience pourtant riche en transmission de valeurs communautaires tels le respect et le travail d'équipe.

Dans le neuvième chapitre (« Sustainability and the academic world music ensemble », p. 179-200), Clendinning expose les enjeux liés à la durabilité des gamelans aux États-Unis. Elle anticipe ainsi les défis qui mettront à l'épreuve la vitalité de ces ensembles dans le réseau académique lors des prochaines décennies. Notamment, l'influence montante de la valeur marchande en éducation représente une menace potentielle pour l'offre de cours jugée non utilitaire. De plus, les intérêts des universités, davantage orientés sur la diversification des cultures représentées, ne se traduisent que rarement par une réelle valorisation du gamelan ou de son apport expérientiel. Par ailleurs, l'orientation des politiques américaines, désormais moins tournée sur l'Asie du Sud-Est qu'auparavant, amoindrit les ressources accordées aux gamelans. L'autrice s'inquiète aussi de l'accessibilité pour la communauté locale, le gamelan étant généralement convoité par des gens issus de la classe moyenne. Bien que le gamelan ait un grand potentiel d'unification sociale, celui-ci demeure sous-exploité. Clendinning conclut son chapitre en recensant les impacts négatifs de la mondialisation du gamelan, telles les opportunités inégales de mobilité et de carrière entre musiciens balinais et américains.

Finalement, Clendinning termine l'ouvrage de manière atypique (« Cultivating new flowers », p. 201-216). Elle juxtapose deux récits individuels, soit une transcription d'entrevue avec I Dewa Ketut Alit Adnyana ainsi qu'un compte rendu de sa propre expérience avec le gamelan. Le statut d'Adnyana comme immigrant aux diplômes insuffisants pour obtenir un emploi stable contraste avec la carrière privilégiée de l'autrice. Elle présente ainsi deux pôles de l'espace interculturel qui fait l'objet du livre et en souligne à nouveau les défis par le récit plutôt que la théorie. L'incapacité financière d'Adnyana d'acheter un billet d'avion pour visiter sa famille à Bali est parlante des injustices qui persistent au sein du gamelan institutionnalisé. En revanche, le parcours de Clendinning illustre les bénéfices tangibles de la pratique du gamelan outremer. En plus de démontrer les retombées du *world music ensemble* développé à UCLA dès 1958, ceci fait valoir l'importance de continuer à développer ces programmes tout en améliorant la situation des enseignants balinais.

Dans son ensemble, l'ouvrage fournit une lecture réflexive sur plus de sept décennies de gamelan et d'ethnomusicologie aux États-Unis. Clendinning en fait une analyse essentiellement sociologique et historique, qui incite à prendre la pratique du gamelan elle-même comme objet de recherche. L'autrice donne peu de détails sur la musique qui est jouée par les ensembles dont elle documente l'activité, mais les situe dans un contexte local et international. À la différence de publications antérieures centrées sur la composition pour gamelan en Amérique du Nord, *American Gamelan*

est une ethnographie de son pendant pédagogique. Cette approche démontre bien le corollaire de l'ethnomusicologie bimusical, laquelle a propulsé le gamelan dans une boucle de rétroaction internationale. De manière implicite, l'autrice met à l'épreuve l'orientation classique de l'ethnomusicologie du gamelan, laquelle situe habituellement son terrain dans un espace donné de l'archipel indonésien.

En sélectionnant divers exemples tirés du vécu d'enseignants et d'ensembles américains, Clendinning démontre habilement la pluralité des gamelans nord-américains tout en tirant des conclusions générales du phénomène. Le lecteur regrettera toutefois l'absence de figures, tableaux ou annexes qui auraient pu donner des portraits plus étoffés des ensembles et musiciens pris en exemple çà et là dans l'ouvrage. Néanmoins, l'autrice rend très claire l'unicité de chaque gamelan américain, tous produits de circonstances et de ressources particulières. La plupart de ces ensembles se situent quelque part dans un spectre allant de cours universitaire à ensemble communautaire indépendant. Cette réalité permet à Clendinning de faire un parallèle avec le concept balinaise de *desa, kala, patra* voulant que toute chose résulte d'un lieu, d'un temps et d'une situation donnée.

En somme, l'ouvrage est une contribution remarquable dans la mesure où il ouvre la porte à une discussion prenant en compte les situations balinaises et américaines dans leur relation dynamique au lieu de les isoler comme objets distincts. Il semble toutefois qu'avec le titre *American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*, le lecteur ne retire du livre qu'une dimension étroite de ce thème, limité ici au gamelan balinaise. Étant donné l'abondance de gamelans javanais aux États-Unis et les différences majeures entre la vie musicale de Java par rapport à celle de Bali², les analyses de Clendinning ne sont pas directement transférables aux ensembles américains œuvrant dans cette tradition. En ciblant la musique balinaise plutôt que le gamelan en général dans son étude, l'autrice maximise sa propre expertise et évite de se risquer à une analyse trop englobante. Néanmoins, un ouvrage équivalent documentant le gamelan javanais aux États-Unis viendrait compléter admirablement le travail accompli par Clendinning dans ce livre.

2 Le gamelan est beaucoup moins omniprésent dans la société et l'éducation à Java. Il n'est également pas l'objet de programmes d'étude pour étrangers dans la mesure où il l'est devenu à Bali.

Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres, de Danick Trottier

Québec, Éditions XYZ, 2021, 264 pages

Jimmie LeBlanc

Mots clés : musique classique ; musique populaire ; genres musicaux ; pluralité ; numérimorphose.

Keywords: classical music; popular music; musical genres; plurality; digital media.



Musicologue, professeur à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et du comité scientifique de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), Danick Trottier consacre la majeure partie de ses travaux aux musiques classiques et populaires des xx^e et xxi^e siècles. *Le classique fait pop ! Pluralité musicale et décloisonnement des genres* retrace ainsi l'évolution de l'opposition entre classique et populaire à travers le déploiement d'une trame musicale et historique démontrant une grande érudition dans les deux domaines. Si la première partie de l'ouvrage s'attache aux « grandes dichotomies qui ont façonné notre rapport à la musique en Occident du $xviii^e$ siècle au xx^e siècle » (p. 13), la seconde a pour objet « les formes de décloisonnement qui se sont imposées depuis l'arrivée du numérique et qui permettent d'en arriver

au constat qu'il y a dépassement des hiérarchies dévolues jusque-là au classique et au populaire» (p. 14). Enfin, le livre se veut un plaidoyer en faveur de la pluralité musicale et du décroisement des genres annoncés en sous-titre, confirmant ainsi comment le titre *Le classique fait pop !* cautionne, voire célèbre cette vision plus fluide et inclusive de la musique.

D'emblée, soulignons les qualités d'un livre dont le souffle et l'enthousiasme intéresseront tant l'initié que le non-spécialiste, le premier trouvant de nombreuses références bibliographiques pour approfondir le contenu musicologique déjà généreux, le second ayant accès à une source vive d'information pour mieux comprendre la complexité de la réalité musicale souvent faussement familière. Et pour tous, une occasion d'identifier des éléments concrets à la base d'un questionnement sur les genres musicaux qui n'a de cesse d'alimenter bien des conversations plus ou moins formelles entre amis, collègues ou dans la sphère publique.

VERS LE DÉCLOISONNEMENT DES GENRES ET LA PLURALITÉ MUSICALE

L'ouvrage de Trottier cherche principalement à expliquer comment les hiérarchies et les catégories structurent de façon plus ou moins explicite notre rapport à la musique, puis à expliquer l'effritement de ces facteurs de division et d'exclusion. Les dichotomies qui polarisent le ^{xx}e siècle entre classique et populaire remontent ainsi à l'émergence de la figure du « génie » vers la fin du ^{xviii}e siècle (chapitre 1), où l'exemple de Beethoven donne le ton : animé d'un désir d'expression artistique libérée des obligations de la musique fonctionnelle, le compositeur trouve appui à son talent auprès d'un « cercle de fidèles collaborateurs issus des plus hauts échelons de la société », et une nouvelle « idéologie de la musique sérieuse » voit le jour, fondée sur l'idée qu'une telle musique « élève l'esprit » (p. 28). Le discours de cette « aristocratie du goût » s'enracine alors pour la postérité sous forme de clivage en faveur des initiés : « ce n'est pas Beethoven qui est compliqué, c'est plutôt vous qui n'avez pas compris » (p. 28). Ce filon narratif nous conduit, via Platon, Schiller et Hegel, à l'idée « d'Art avec une majuscule » (chapitre 2) : si l'Art a le pouvoir de « changer l'homme et l'attitude morale qui le définit, autant investir en l'artiste comme promesse d'un nouvel ordre social, culturel et politique » (p. 33).

La notion de « classique » apparaît ainsi graduellement au ^{xix}e siècle (chapitre 3) alors que « des institutions de musique, principalement d'enseignement [...] et de diffusion [...], se consacrent désormais à la musique du passé, c'est-à-dire à ce qui possède une valeur parce que établi comme étant intemporel et indépassable » (p. 48). Les notions de canon et de répertoire s'avèrent utiles pour désigner, respectivement, « ce qui appartient aux valeurs les plus estimées d'un domaine artistique » et « ce que les musiciens programment en concert » (p. 48). Cette valorisation du passé implique également que les normes stylistiques dominantes tendent à se figer, affectant inmanquablement ce qui est présenté, encore de nos jours, dans les salles de concert.

Parallèlement, le contexte de la croissance rapide des médias de masse et des nouvelles technologies au ^{xx}e siècle accentue la dichotomie entre musiques sérieuse et légère (chapitre 4). L'exemple de Tin Pan Alley, un ensemble d'éditeurs proposant un modèle habile et efficace de commercialisation de chansons, établit les ingrédients

de base qui favoriseront la massification des musiques populaires tels que « l'attrait mélodique », « l'imaginaire des relations quotidiennes » et l'idée d'une musique composée pour répondre aux attentes du public (p. 63). Bien que plus souvent associé à la musique sérieuse, le milieu classique n'échappe pas à une telle logique commerciale, par exemple avec Rachmaninov qui saura s'engager « dans la voie de la popularité et du star-système par le biais des médias de masse » (p. 65).

Poursuivant son analyse sous l'angle du public (chapitre 5), Trottier aborde les pratiques culturelles « pensées dans l'acte de consommation puis dans l'acte d'écoute, lesquels supposent un positionnement de l'individu » (p. 87). En s'appuyant sur Pierre Bourdieu, il fait valoir l'importance de l'éducation dans les habitudes culturelles et l'accès à l'art et explique que loin d'être « pur et désintéressé comme l'affirmait Kant », « [l]e goût serait plutôt de l'ordre d'une construction sociale » (p. 91). Les pratiques culturelles signalent ainsi une « fracture entre classes dominantes et classes dominées » qui « se répercute dans l'opposition entre classique et populaire » (p. 92-94). Or, plutôt que de supposer un déterminisme univoque des goûts musicaux, le pouvoir d'achat des classes plus fortunées, de pair avec la diversification rapide des technologies et des formes d'accès à la culture, permet plutôt de parler, dès les années 1990, d'un « omnivorisme » faisant son miel de l'accès facile à toute musique. Ce nouveau paradigme de consommation signale un premier affaiblissement des grandes dichotomies en ouvrant la voie à la notion d'impureté (Scarpetta 1985), et du point de vue des pratiques musicales, « rien n'est plus impur que de reprendre le répertoire classique dans des chansons populaires comme l'ont fait plusieurs musicien·ne·s » (p. 98-99), notamment depuis les années 2000.

Alors que les cloisons commencent ainsi à tomber et à se réorganiser au profit d'une pluralité inédite, Trottier observe (chapitre 6) qu'avec le numérique, depuis la fin des années 1990, « le tout consommable et le tout appropriable via un simple clic sont devenus progressivement des comportements quotidiens dans l'accès à la musique » (p. 104). On parle alors de « numérimorphose », dont une autre conséquence est que « [l]es musicien·ne·s du populaire, tout comme en classique, doivent désormais composer avec un bagage historique qui intervient autant dans les processus de création (le passé musical comme modèle) que dans les habitudes de consommation (l'attrait pour le canon musical) » (p. 108).

Du décroisonnement, on glisse vers le compromis entre genres musicaux (chapitre 7), à travers deux cas emblématiques de *crossover* que sont la rencontre des musiques populaires avec l'orchestre symphonique (pop symphonique) et la pratique de l'instrumental dans la pop. La « pop symphonique » consiste dans la reprise, en format symphonique, de chansons via le travail de l'arrangeur (p. 130), et l'instrumental se rapproche du classique en développant une musique sans paroles ; Trottier cite la figure du compositeur « André Gagnon [qui a] évolué dans les musiques populaires en écrivant autant des chansons que des pièces instrumentales » (p. 136). Un autre exemple est le « classique moderne » (*modern classical*) tel que représenté par Alexandra Strélisky : une musique qui affiche un héritage d'inspiration classique par le son et les harmonies, mais dans un format plus proche du populaire où priment les courtes durées, l'accroche mélodique (le *hook*) et la stabilité d'une certaine ambiance

expressive (p. 143-144). Max Richter est alors cité en exemple, et la mention de sa filiation avec l'*ambient music* de Brian Eno (p. 147-149) est tout indiquée pour situer le genre.

Autre conséquence du décroisement : l'hybridité (chapitre 8). Dans un exercice de définition typologique, Trottier parle successivement de « franchissement des barrières » entre genres musicaux (par ex. Frank Zappa), de « faire voyager le classique dans le populaire » (par ex. Moody Blues), de faire « voyager le populaire dans le classique » (par ex. Fausto Romitelli), ou d'une « appartenance aux deux univers » (par ex. Jonny Greenwood), pendant qu'une dernière catégorie souhaite « repenser l'art musical » à partir des arts médiatiques, souvent dans une approche interdisciplinaire (p. 171). Dans tous les cas, on tire profit du décroisement afin de prioriser « l'originalité du produit proposé dans son adéquation avec la personnalité de l'artiste » (p. 176) – un propos qui rappelle d'ailleurs l'idée de « polystylistique » prônée par le compositeur russe Alfred Schnittke dès le début des années 1970 (Schnittke [1971]2002).

Mais renverser un système hiérarchique revient souvent à simplement le reconfigurer, c'est ce qui survient avec la numérimorphose (chapitre 9) : l'accès instantané à toutes les musiques via les écrans de nos ordinateurs ou téléphones produit un effet d'accumulation, induisant lui-même une forme de « babélisation » (p. 186), qui nuisent à la création musicale actuelle, « laquelle est sans cesse en compétition avec tout ce qui existe déjà et doit trouver sa place dans le temps limité dont chacun dispose dans sa relation à la musique » (p. 183). Si néanmoins cette situation stimule la créativité (par ex. le *mashup*), elle entraîne aussi son lot de difficultés à travers les algorithmes et métadonnées qui interviennent subrepticement dans l'organisation de notre paysage numérique, ou par l'utilisation de divers formats de compression numérique causant une perte sur le plan de la qualité sonore.

Tout en nuance, Trottier prend pour finir le temps de « repenser la portée des étiquettes » en musique (chapitre 10), car « la façon dont on pense, nomme et comprend la musique joue pour beaucoup dans la perception qu'on a de celle-ci et dans notre manière de la consommer » (p. 199). Dans le contexte de la numérimorphose, les étiquettes contribuent ainsi à créer des « zones d'attraction » favorisant l'accessibilité à toutes les musiques sur la base d'un goût pour la découverte. C'est ici que la pluralité musicale apparaît comme une valeur cardinale dans l'analyse de l'auteur, et « [c]ette pluralité ne réside pas tant dans l'effacement des différences musicales ou dans la négation des attributs, conventions et autres qui fondent la sonorité propre à chaque musique » (p. 210) que dans l'ouverture et la curiosité de l'auditeur.

ÉVITER (OU RISQUER ?) L'ÉCUEIL DES DÉFINITIONS ESSENTIALISANTES

Tout au long de son ouvrage, Trottier relève le défi de circonscrire le classique et le populaire en se demandant « ce qui se cache derrière [de telles étiquettes] plutôt que de les essentialiser en réalité autonome, par exemple en affirmant que “le classique c'est ceci et pas cela” » (p. 202). Le chapitre 3 soulève ainsi cette question : « la musique des Beethoven et autres figures de la musique classique justifie-t-elle à elle seule le fait de la regrouper sous une dénomination de classique ? » (p. 55). Si on acquiesce

avec l'auteur à la valeur d'un tel répertoire, celui-ci souhaite éviter de définir catégoriquement les domaines musicaux et affirme plutôt que « le processus historique menant à la musique classique est loin d'être univoque : les choix culturels, les formes d'exclusion, les intérêts sociaux, économiques et politiques du moment » sont autant de facteurs qui expliquent et structurent la division des genres musicaux (p. 55).

Quelques éléments de définition parsèment néanmoins notre lecture, comme celui de la durée considérée comme « l'une des conventions les plus révélatrices du phénomène pop », avec « la *persona* (adéquation entre image de l'artiste et le contenu musical) », « la mise en scène d'expériences intersubjectives ou les paroles relevant de la vie quotidienne » (p. 121), et un certain instrumentarium caractéristique. Pour le classique, on trouve quelques indices tirés de la musique de Beethoven en particulier : « motif musical comme élément central, expression dramatique dans la rencontre des instruments, fougue rythmique dans les développements » (p. 141). Plus fondamentalement, le second chapitre offre une comparaison sur la base du rapport au temps et au sens :

Le temps de la musique sérieuse se déploie dans le long terme : la tradition, la transformation culturelle, l'élévation de l'esprit, la formation du goût chez le peuple, à quoi s'ajoutent les sens mis au service du développement de l'intellect. Le temps de la musique populaire fait valoir une autre échelle de valeurs : l'instant présent, la vie de tous les jours, les rapports humains, la consommation, à quoi s'ajoute une mise en valeur des sens dans leur dimension corporelle, par exemple la danse [...]. Ces oppositions sont donc nécessaires pour circonscrire la façon dont les élites d'une époque donnée ont pensé la musique ; elles sont vécues réellement tout autant qu'elles sont une construction de l'esprit et qu'elles ont déterminé des façons de faire. (p. 41)

Si on peut se réjouir que le propos conserve un ancrage dans une perspective ouverte sur la constante évolution des genres et des étiquettes (p. 204), l'auteur semble tout de même hésiter à reconnaître qu'une « construction de l'esprit » s'appuie nécessairement sur des attributs intrinsèques à la musique. Par exemple, que Beethoven ait été érigé en figure de génie par les « aristocrates du goût » (chapitre 1) n'exclut pas d'emblée que sa musique se donne concrètement les moyens de canaliser une certaine élévation spirituelle ; et de là, il est compréhensible qu'une telle préoccupation accentue la séparation entre le sérieux et le populaire, « l'un se déployant dans les institutions officielles et étant la chasse gardée de l'élite et de la bourgeoisie, l'autre se faufilant dans les façons de faire et de vivre du commun » (p. 35). Le lecteur appréciera le souci que met Trottier à éviter toute connotation élitiste, mais à trop relativiser ce qui constitue l'essence du classique ou du populaire, le risque est de ne retenir que les éléments les moins significatifs de l'un, dans l'espoir de montrer sa compatibilité avec l'autre. Par exemple, lorsque Mahler, dans le troisième mouvement de sa *Première Symphonie*, reprend *Frère Jacques* en mineur et qu'il évoque des mélodies Klezmer à la clarinette sur fond de marche funèbre, nous sommes bien loin de l'expérience populaire de la comptine enfantine ou des noces juives (p. 43). Inversement, lorsque Aznavour chante sur des sonorités de cordes, les mélodies ou accompagnements produits par l'orchestre interviennent « de façon à amplifier [les] effets sonores, à varier les nuances et à magnifier la voix » (p. 123), mais ne bousculent nullement

l’idiome de la chanson. Si, comme le dit Trottier, il y a quelque chose de l’éthos classique qui passe néanmoins dans cet usage (par « effet de synecdoque », p. 127), on peut se demander s’il y a réellement rencontre lorsque les éléments qui distinguent profondément les deux pratiques – si tant est qu’il soit possible de les identifier sans trop les limiter – n’arrivent pas à se réunir dans une nouvelle singularité musicale.

Une tension similaire s’immisce dans le chapitre 4 alors qu’il s’agit de distinguer entre musiques sérieuse et légère, dichotomie naturellement répliquée sur classique et populaire et que Trottier tente de démontrer en exposant comment les idées du philosophe Theodor W. Adorno, « l’un des opposants les plus virulents des musiques soumises à l’esprit du capitalisme en contexte de consommation » (p. 67), ne sont pas incompatibles avec les logiques de certaines musiques commerciales. Or, si nous comprenons « que pour plusieurs intellectuels européens de l’époque, la marchandisation de la musique détourne de ce qu’est l’Art » (p. 69), considéré comme une nourriture intellectuelle apte à nous soustraire à l’aliénation (des régimes politiques, par exemple), il est moins sûr qu’un genre comme le *political hip-hop* démontre que « le contenu critique de la musique que souhaite tant Adorno est [...] aussi incarné dans les musiques populaires » (p. 69). D’une part, on ne peut nier la dimension commerciale de la scène *hip-hop*, mais surtout, l’essentiel du message y est véhiculé par le texte, le langage musical demeurant largement standardisé, ce qui constitue un critère des plus significatif pour le philosophe (Adorno 1941). Ainsi, tout en admettant que « la société de consommation joue un rôle important dans la possibilité pour de nouveaux publics de [...] s’opposer aux valeurs dominantes » (p. 73), la pensée adornienne nous incite peut-être surtout à se demander si une musique qui n’est pas elle-même affranchie des contraintes de la standardisation peut réellement prétendre exprimer une telle opposition critique, et si ce n’est pas plutôt par d’autres moyens, comme le texte ou l’image véhiculée, qu’elle y parvient.

IDÉAUX ET PARADOXES DE LA PLURALITÉ MUSICALE

Se développant autour de la question « quel type de relation voulons-nous entretenir avec la musique ? » (p. 227), la conclusion de l’ouvrage lance un vibrant appel à prendre en charge notre vie musicale, sur la base d’une responsabilité individuelle impliquant le choix de la pluralité, de telle sorte « que la musique reste musicalement significative, riche et diversifiée » (p. 229). La pluralité, d’abord conséquence des développements du dernier siècle, s’avère ici un paradigme salutaire à entretenir : « La pluralité musicale comme invitation au partage est le meilleur remède à l’enfermement dans les cloisons générées par les différents genres musicaux et par les systèmes de pensée dont nous sommes les héritier·ère·s en Occident » (p. 231). L’auteur développe la notion du partage à partir des idées de Jacques Rancière (2000) pour qui « il y a tout lieu de penser qu’en matière de sensible, chacun·e possède, peu importe ses bagages cognitif et culturel, les facultés de saisir, de percevoir et donc de nourrir sa personne en regard de ce qui lui est donné à entendre, à goûter, à regarder, bref sans l’intermédiaire du langage » (p. 234). La musique constitue un territoire de prédilection pour faire l’expérience de ce partage sur la base du sensible, mais il est étonnant que Trottier n’approfondisse pas la manière dont cette égalité de principe risque d’être remise

en cause par les divers facteurs socio-économiques qui façonnent notre expérience sensible, comme il l'a fait de façon soutenue à propos de nos habitudes musicales.

Enfin, l'appel à valoriser la pluralité produit un effet motivant sur le lecteur, mais il demeure une ambiguïté quant à la logique qui unit décroisonnement et pluralité : si le premier favorise la seconde, la seconde implique paradoxalement l'existence de différences et de divisions ; doit-on en conclure que la réelle importance du décroisonnement ne réside pas dans la conception de la musique elle-même, mais bien dans l'abolition des diverses barrières qui en affectent la diffusion et l'appréciation ? Si oui, on s'étonnera que l'hybridité et autres *crossovers* paraissent idéalisés lorsque Trottier affirme, par exemple, que le classique moderne « convient parfaitement à notre époque » (p. 145), en nous offrant, avec la pop symphonique, « le meilleur de la conjonction entre classique et populaire » (p. 151). Il est indéniable que ces nouvelles possibilités artistiques sont favorisées par le phénomène récent du décroisonnement, ce qui participe à leur actualité, mais cela ne devrait sans doute pas les hisser au-dessus des autres pratiques au sein d'une pluralité que l'on souhaite déhiérarchisée, tout aussi utopique (et belle !) soit-elle.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. (1941), « On Popular Music », avec l'assistance de G. Simpson, *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. 9, n° 1, p. 17-48.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Scarpetta, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset.
- Schnittke, Alfred ([1971]2002), « Polystylistic Tendencies in Modern Music (c. 1971) », dans Alexander Ivashkin (dir.), *A Schnittke Reader*, traduit par John Goodliffe, Bloomington, Indiana University Press, p. 87-90.

Dialectique de la pop, d'Agnès Gayraud

Paris, Cité de la musique – Philharmonie de Paris/
La Découverte, 2018, 521 pages

Alice Boccara-Lefèvre

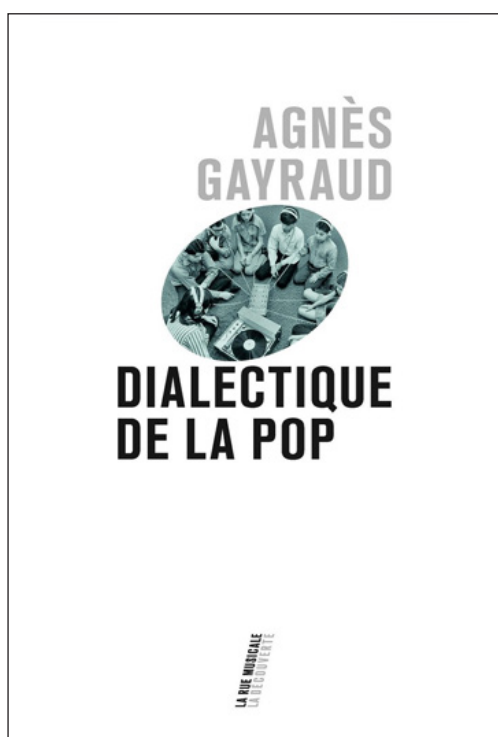
Mots clés : Musique pop ; Theodor W. Adorno ; esthétique musicale ; popularité ; musiques du monde.

Keywords: Popular music; Theodor W. Adorno; aesthetics of music; popularity; world music.

L'ouvrage d'Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, est une somme d'esthétique musicale au projet à la fois vaste et humble : « dégager la forme pop, en prenant le temps des médiations » (« Introduction », p. 9), c'est-à-dire définir sous un angle avant

tout esthétique mais informé historiquement et sociologiquement la pop, cet objet musical à la fois si proche de nous et si vaste qu'on peine à le définir formellement. À la fois culture et industrie, émancipation formelle et respect des normes, succès commercial et refus de s'y plier : la complexité et les nombreux paradoxes de la pop la rendent souvent difficile à appréhender au-delà d'une analyse circonscrite à un courant musical particulier ou à un·e interprète. Pourtant, la pop se pense elle-même, de façon réflexive et dialectique. C'est là tout l'enjeu du livre, qui applique une démarche philosophique à l'étude de la pop en s'intéressant aux paradoxes qui la fondent.

L'ouvrage est divisé en deux parties inégales : la première, plus courte et intitulée « Forme » (p. 37-145), est principalement consacrée à mieux définir la pop, puis à



des définitions de concepts tels que « populaire », « moderne », « communauté ». La deuxième partie, bien plus conséquente, est intitulée « Figures » (p. 149-470). Cette deuxième partie, qui suit un ordre chronologique et retrace ainsi l'histoire de la pop, consiste en une série d'exemples et de « figures » au sens aristotélien – le philosophe grec considérant la *forme* d'un objet comme son essence, ses qualités intrinsèques, et ses *figures* comme autant d'aspects que l'objet peut prendre. Un index des notions ainsi que des œuvres pop citées complète l'ouvrage – mais on regrettera l'absence d'une bibliographie regroupant les travaux scientifiques pourtant abondamment cités.

PROPOSER UNE NOUVELLE GRILLE CONCEPTUELLE D'ANALYSE DE LA POP
AU PRISME DE LA PHILOSOPHIE DE THEODOR W. ADORNO :
UN DÉFI AMBITIEUX ET À CONTRE-COURANT DE L'HÉRITAGE DU PHILOSOPHE

Pour remédier à ce qui apparaît comme un angle mort de la production scientifique, Agnès Gayraud, à la fois philosophe de formation (elle est l'autrice d'une thèse (2010) sur Theodor W. Adorno) et musicienne professionnelle qui se produit sous son alias La Féline, s'est donné la tâche d'élaborer de nouvelles catégories formelles et conceptuelles propres à la pop et à son analyse esthétique – ce à quoi s'attelle toute la première partie de cet ouvrage. L'idée première qui fonde la position de l'autrice consiste à « redéfinir l'idée d'œuvre, [en déplaçant] l'opposition classique entre l'original et la copie » (p. 8) à l'aune des techniques d'enregistrement, de reproduction et de diffusion apparues au tournant du ^{xx}e siècle, et d'ainsi « penser la forme enregistrée de la musique populaire, pour en penser la spécificité en tant qu'*art* » – sur le modèle de la distinction ontologique qui s'est opérée à l'aube du ^{xx}e siècle entre la peinture et la photographie, ou encore entre le théâtre et le cinéma. Dans la lignée des travaux de Philip Tagg (1982), cette ligne de démarcation historique tracée par l'irruption de nouvelles technologies d'enregistrement et l'apparition concomitante d'une industrie culturelle de masse est aujourd'hui classique, et l'ouvrage de Gayraud reprend à son compte toute une tradition de travaux sociologiques et musicologiques qui ont étudié les musiques populaires en les inscrivant dans leurs contextes technologiques, historiques et sociologiques. Si les sujets et les œuvres étudiées ont déjà fait l'objet de nombreux ouvrages, c'est donc plutôt du côté de la méthode que cet ouvrage comble un vide, en ce qu'il propose d'étudier la pop au prisme de la philosophie esthétique. Transposant ainsi à la musique les propos de Walter Benjamin ([1939]2009) sur l'art photographique en lien avec sa « reproductibilité mécanique » (ou « technique », selon les traductions) au contraire de la peinture, l'ouvrage se fonde sur cette idée qui consiste à faire de la musique pop un art musical distinct de la musique savante, qui ne peut s'appréhender selon les mêmes critères esthétiques, ontologiques et formels que cette dernière.

Toujours dans la lignée des philosophes marxistes de l'École de Francfort, l'objectif du livre est clair et posé dès le début de l'ouvrage : prouver que la pop possède une réflexivité en soi, qu'elle est intrinsèquement dialectique, à la fois « pop » et « anti-pop » (du titre des deux premiers chapitres de la première partie de l'ouvrage), c'est-à-dire qu'en étant à la fois un art et une industrie, elle est une forme

plébiscitaire qui vise le plus grand nombre en même temps qu'elle produit sa propre critique émancipée et réflexive sur sa dépendance envers l'industrie et la publicité. Ainsi, Gayraud construit toute sa première partie dans un dialogue avec d'une part la philosophie d'Adorno, premier théoricien de la « musique populaire légère » mais aussi son plus grand détracteur, et d'autre part avec les œuvres pop elles-mêmes. La philosophie de l'École de Francfort a en effet été fondatrice dans le renouvellement d'une esthétique adaptée aux productions culturelles modernes, inscrites dans une industrie. Mais elle l'a fait en adoptant une posture paradoxale – hissant au rang d'objets dignes d'une étude scientifique les cultures populaires de masse tout en les dénigrant et en les considérant comme les catalyseurs d'une régression intellectuelle (Adorno [1941]2002). L'autrice opère donc ici un retournement : en partant des œuvres elles-mêmes, elle se sert de la philosophie adornienne pour défendre – et non dénigrer – la musique pop.

TRACER LES CONTOURS D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA POP PAR SES ŒUVRES ET SES INTERPRÈTES

Après cette première partie foncièrement philosophique, la deuxième partie de l'ouvrage peut se lire comme une histoire critique et raisonnée de la pop, où les concepts définis dans la première partie sont mis à l'épreuve des œuvres. L'autrice y étudie les principales tensions qui traversent l'histoire de la pop – l'authenticité, la modernité, le sujet, le succès (le *hit*) et le progrès – à travers plusieurs exemples historiques. Cette partie s'ouvre ainsi sur une étude historique et esthétique de la figure du *hillbilly* venue de la musique *country*, en y étudiant les paradoxes pop quant à la question des racines et du rapport à l'authenticité, au folklore et à l'enregistrement – la *country* étant à la fois une reconstruction nostalgique *a posteriori* d'un patrimoine musical disparu et fantasmé, et le genre le plus plébiscité par les représentants vivants de l'Amérique « authentique » que cette même musique viendrait caricaturer et figer. S'attardant notamment sur la question de l'« aura » (au sens de Walter Benjamin, d'un effet de présence) d'une œuvre, Gayraud décrit ainsi l'action double et paradoxale qu'a l'enregistrement sur la musique pop : il la déracine et la déterritorialise tout en lui conférant une nouvelle proximité par une certaine esthétique brute de l'enregistrement (grésillements du disque, voix chaude, simplicité de l'instrumentarium).

Une autre dimension particulièrement intéressante et souvent délaissée qu'étudie Gayraud, est ce qu'elle nomme « le sujet pop » (p. 221-298). Si on aurait pu craindre, du fait de sa formation philosophique, une définition façonnée par celle du sujet romantique ou encore du sujet cartésien, les caractéristiques principales du sujet pop sont d'abord définies par l'autrice sur un plan sociologique (âge, classe sociale, genre) : la pop est avant tout l'expression d'un sujet situé, fortement incarné par sa voix (l'enregistrement studio) et son corps (les clips et les performances scéniques). Reprenant ici les apports des *performance studies* appliquées à la musique (voir notamment Auslander 2010 et Cook 2003) qui étudient la musique au prisme de son incorporation dans les interprètes, l'autrice considère que la pop ne peut se détacher d'un corps et d'une voix, fût-elle robotique, modifiée, de synthèse. C'est pourquoi la notion d'expression y prend un sens nouveau, à contre-pied de

sa définition romantique : en visant le particulier (par le fait de situer la prise de parole du sujet pop) avant l'universel, « l'expression [de l'œuvre pop] communique moins une émotion qu'une immersion » (p. 232). Cela a une implication sur les plans esthétique et politique, car le sujet pop se trouve entre la figure du porte-parole et celle de l'artiste, entre le représentant d'une communauté politique et le fondateur d'une esthétique nouvelle. Cette caractéristique du sujet pop, Gayraud la nomme le « génie démocratique » (p. 255-85), notion en tension située à l'articulation de la représentation d'une communauté particulière, de l'horizon d'un succès commercial mondial, et d'un idéal utopique d'universalité et de réconciliation. Ce paradoxe, souvent étudié ponctuellement par les musicologues et sociologues de la musique, est pourtant très rarement aussi finement défini et analysé que dans cet ouvrage.

LE POPULAIRE, LE SUCCÈS ET LA POP

Une autre « figure » étudiée par l'autrice est ce que l'on considère le plus communément comme étant *le* marqueur déterminant d'une œuvre pop : le « *hit* » (succès commercial et populaire). L'autrice revient ici sur un paradoxe propre à la pop, qui tient au fait que toute œuvre pop oscille entre revendication de son idiosyncrasie et de ses particularismes (autant esthétiques que sociologiques) tout en visant la « réconciliation de l'art et du plébiscite » (p. 299), c'est-à-dire à l'accession au statut d'œuvre universelle par le succès commercial mondial. Bien sûr, « l'histoire de la pop ne s'identifie pas à celle de ses tubes », mais en tant qu'horizon vecteur ou « Graal esthétique » (*ibid.*), le *hit* est une notion incontournable dans toute pensée des musiques populaires. Ne serait-ce que dans son nom, toute musique pop vise à être le plus populaire possible, de sorte que le succès « accomplit l'œuvre pop, la *réalise*. Dans le *hit* en effet, la musique populaire s'actualise comme musique *populaire* » (p. 300, italiques de l'autrice). Ainsi, et c'est là une idée assez novatrice, la question du succès commercial dépasse de loin les seules préoccupations industrielles et commerciales, pour devenir une question d'esthétique.

À partir de ce constat, l'autrice tente donc d'esquisser une « esthétique des *hits* », tout en posant le fait que « le hit n'est pas l'œuvre : c'est un fonctionnement esthétique de l'œuvre » (p. 303), de sorte qu'une œuvre peut être pop sans être un *hit*, mais visera toujours à l'être. Ce fonctionnement a été étudié par beaucoup d'autres musicologues spécialistes de *popular music*, notamment dans le sillage des approches plus formalistes de Richard Middleton ou d'Allan F. Moore, pour qui l'analyse musicale doit porter sur le son musical lui-même, pour ensuite, à la lumière de son contexte historique, social et culturel, pouvoir mettre à jour sa signification (Middleton 1990 ; [Moore 2003](#)). Reprenant ces travaux musicologiques, l'autrice mêle donc des analyses formalistes avec des approches plus sociologiques, cherchant les raisons du succès des *hits* dans des traits formels – comme la simplicité (feinte ou non), un accent sur l'accroche de la chanson (le *hook*), la réitération et l'adresse directe à l'auditeur·rice) – aussi bien que dans l'aspect collectif de la fabrication de la musique pop en lien avec son public (p. 330-343).

Fidèle là encore à la philosophie marxiste dialectique, l'analyse des *hits* menée par l'autrice se double d'une analyse des « contre-hits ». Gayraud revient notamment sur le

début des années 2000, et la naissance d'un R'n'B à la fois expérimental et commercial. Ainsi le morceau *Countdown* de Beyoncé (2011) se fait à la fois *hit* et « contre-hit » par sa maîtrise et sa déconstruction de la recette du succès : « d'une durée formatée de 3 minutes 32 secondes, le morceau pousse l'éclectisme et le glamour pop à un degré de conscience de soi qui confine à l'expérimentation » (p. 357). Démonstration d'une maîtrise extrême des codes du *hit*, le morceau montre aussi ses ficelles, en fonctionnant comme un collage brut de plusieurs hits miniatures. De sorte que le morceau, qui a rencontré un grand succès à la fois populaire, commercial et critique, peut être considéré à la fois comme expérimental et comme un *hit* – montrant par-là que l'histoire des succès pop est aussi faite de ruptures expérimentales (à succès).

POP ET PROGRÈS : VERS UN RENOUVELLEMENT ÉPISTÉMOLOGIQUE

C'est là un énième paradoxe de la musique pop : comment l'avant-garde et l'expérimental y sont toujours des valeurs cardinales, alors même que le *hit* et sa reproductibilité massive font partie de ses conditions d'existence ? L'autrice clôt son ouvrage (p. 367-475) en étudiant ce paradoxe en lien avec la question de progrès. Renouant le dialogue avec la philosophie d'Adorno selon qui le progrès en musique (et plus largement en art) n'est pas une *amélioration* mais une *rupture*, le progrès en pop se jouerait surtout selon l'autrice au niveau de l'élargissement de son répertoire : de plus en plus d'œuvres sont considérées comme pop tandis que d'autres se retrouvent « métissées » et intégrées à des formes pop plus traditionnelles du genre. Ainsi, la pop ne se prêterait pas tant à une analyse historique linéaire qu'à une histoire par « à coups » et élargissements soudains de son répertoire et de sa forme. La fin de l'ouvrage propose plusieurs pistes d'analyse de l'évolution de la pop hors d'une conception linéaire de l'histoire, où l'autrice propose d'écrire une histoire de la pop à partir de « récits subjectifs érudits » (p. 445) ou d'« archipels » (p. 448). Sans que ce soit explicité par Agnès Gayraud, on pense ici aux théories féministes et *queer* de l'histoire de l'art et des mouvements intellectuels, qui tentent justement de les reconsidérer non plus comme des processus linéaires, mais comme des constellations et des lignes brisées, en prônant une certaine intersectionnalité des questionnements et problématiques, autant politiques qu'intellectuels (voir notamment Fraisse 2018, puis dans son sillage Alfonsi 2019).

LA QUESTION DE L'APPROPRIATION CULTURELLE AU PRISME DE LA PHILOSOPHIE OCCIDENTALE : LIMITES MÉTHODOLOGIQUES

Si dès le titre la dénomination même de musique « pop » laisse présager au lecteur un corpus de musiques venant plutôt de la musique occidentale, ce cadrage culturel n'est jamais réellement explicité par l'autrice. Pourtant cet aspect aurait mérité un propos dès l'introduction de l'ouvrage, et manque régulièrement lors de la lecture. Car si l'ouvrage mobilise de nombreux exemples de différents continents et époques, ce sont quasiment toutes des œuvres musicales et des auteurs-interprètes occidentaux. Un chapitre de la deuxième partie est plus particulièrement centré sur cette question (« Couleur locale mondialisée », p. 200-219), s'intéressant à la façon dont les musiques

dites « du monde » ou « *world music* » se sont intégrées puis ont été récupérées par l'industrie musicale pop – mais cela arrive bien tard dans l'économie générale du livre. L'autrice y propose une analyse historique du mouvement de la *world music*, fondée à la fois sur la reprise, par des musicien·nes occidentaux·ales, de musiques extraoccidentales ou « folkloriques », mais aussi sur la diffusion internationale de genres et de groupes de musique originaires de territoires extra-occidentaux, jusqu'à la revendication d'un métissage par ces deux parties – qui peut aller jusqu'à une lutte entre revendication d'une authenticité esthétique et historique entre musicien·nes occidentaux·ales et extraoccidentaux·ales. Ainsi, Gayraud prend l'exemple de l'album *Graceland* (1986) de Paul Simon, un album au succès international, fondateur de la *world music*, à la démarche explicitement politique et antiraciste, et qui a été accusé de réappropriation culturelle. Ce faisant, l'autrice mène une analyse à la fois politique et sociologique du contexte de production et de diffusion de cet album (la lutte contre l'apartheid sud-africain), sans toutefois perdre son but de vue, à savoir la description esthétique de la spécificité de la pop qui fonctionne par l'intégration continue de matériaux musicaux externes. Si Gayraud rappelle ici encore que le jugement esthétique d'une œuvre pop se double nécessairement d'une analyse historique, géographique et politique, on peut justement lui reprocher de ne pas appliquer ce principe à sa propre démarche. Car la méthode philosophique de l'autrice, dans la droite lignée de l'École de Francfort, est très clairement issue d'un contexte intellectuel et culturel européen qui privilégie une vision auctoriale des œuvres d'art. Or les questions plus pragmatiques posées par l'auctorialité comme la distribution des *royalties* ne sont pas évoquées, alors même que c'est souvent sur ce terrain que se joue la lutte pour la revendication intellectuelle de telle musique extraoccidentale réutilisée par des musicien·nes pop au détriment des producteur·rices premier·es de cette musique.

CONSTRUIRE DES PONTS ENTRE MUSICOLOGIE, SOCIOLOGIE ET PHILOSOPHIE : UN PUBLIC À TROUVER ?

Le livre, par sa longueur, pourrait rebuter un public large et non expert. Pourtant, le style fluide et les exemples musicaux, en grande majorité tirés de la culture populaire occidentale, peuvent attirer un public de non spécialistes. D'autant que l'autrice ne procède jamais à aucune analyse purement musicologique, de sorte que l'on n'attend pas des lecteur·rice·s de savoir lire la musique. Mais cet « avantage », qui semble prometteur du point de vue de la large portée de l'ouvrage, a aussi son revers : pour un public de musicologues, le manque de discussions et d'analyses avec les œuvres et les travaux antérieurs qui leur ont été consacrés est parfois un peu frustrant. On regrettera en particulier l'absence d'un chapitre spécifiquement dédié à l'écoute de la musique pop – dans le sillage de ce que propose le musicologue et philosophe Peter Szendy (Szendy 2001 ; 2008), dont la démarche philosophique appliquée aux musiques populaires n'est pas sans rappeler celle d'Agnès Gayraud. Néanmoins, les références et les discussions épistémologiques sont foisonnantes, nécessitant une bonne connaissance préalable à la fois de la pensée des philosophes de l'École de Francfort, et des travaux plus récents des musicologues et sociologues de la musique populaire. Et bien que les nombreuses notes de bas de page viennent apporter des

clés de compréhension, elles renforcent aussi l'impression de s'attaquer à une vaste somme parfois un peu aride, l'ouvrage étant entièrement constitué de textes, sans aucune image (ni pochettes ni photographies de concerts, par exemple), alors même que l'incarnation par les chanteurs et chanteuses pop et la question de leur présence scénique et de leur image est une des thématiques de l'ouvrage. On se demande ainsi parfois quel public est visé par cet ouvrage. Mais c'est un flou qui semble volontairement entretenu par la collection « Culture sonore » (dans laquelle *Dialectique de la pop* est publié), qui rassemble des ouvrages partageant tous à la fois une visée grand public et une certaine rigueur scientifique. Finalement, c'est un ouvrage qui semble plutôt destiné à des philosophes de formation et à un public érudit s'intéressant à l'esthétique, au populaire, et à la musique. C'est dans ce pont lancé entre les disciplines que se situe la force de l'ouvrage, qui propose de renouveler l'analyse de la pop en mêlant un objet – l'étude des musiques populaires – traditionnellement investigué par des musicologues et des sociologues – et la méthode d'analyse esthétique, encore aujourd'hui très largement réservée à la discipline philosophique et à l'histoire de la musique occidentale de tradition académique.

BIBLIOGRAPHIE

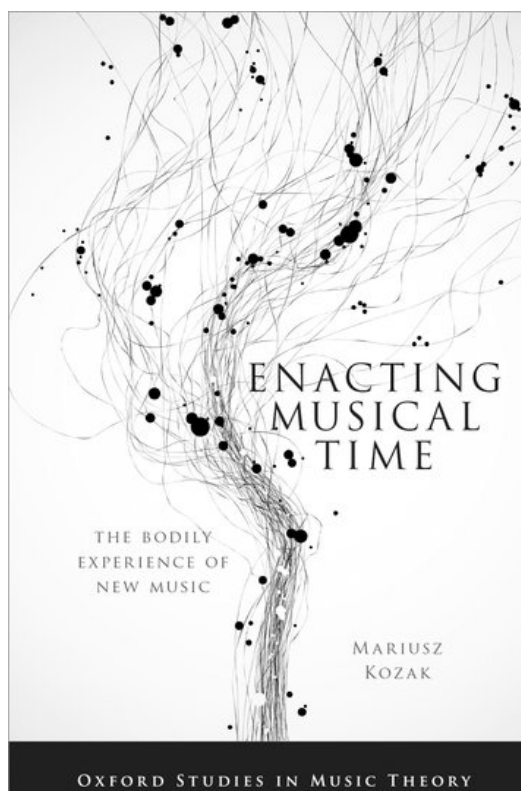
- Adorno, Theodor W. ([1941]2002), « On Popular Music », dans *Essays on Music*, Berkeley, University of California Press, p. 437-469.
- Alfonsi, Isabelle (2019), *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, préface de Geneviève Fraisse, Paris, B42.
- Auslander, Philip (2004), « Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, n° 1, p. 1-13, <https://doi.org/10.1080/1026716032000128674>.
- Benjamin, Walter ([1939]2009), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, traduit de l'allemand par Lambert Dousson, Paris, Gallimard.
- Cook, Nicholas (2003), « Music as Performance », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York, Routledge, p. 148-159.
- Fraisse, Geneviève (2018), *La suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gayraud, Agnès (2010), *La critique de la subjectivité et de ses figures chez T. W. Adorno. Une construction moderne*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Open University Press.
- Moore, Allan F. (dir.) (2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482014>.
- Szendy, Peter (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit.
- Szendy, Peter (2008), *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Éditions de Minuit.
- Tagg, Philip (1982), « Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, p. 37-67, <https://doi.org/10.1017/S0261143000001227>.

Enacting Musical Time. The Bodily Experience of New Music, **de Mariusz Kozak**

New York, Oxford University Press, 2020,

275 pages

Vicky Tremblay



Mots clés : Musique contemporaine ; *embodiment* ; temps musical ; phénoménologie ; psychologie écologique.

Keywords: New Music; embodiment; musical time; phenomenology; ecological psychology.

La collection « Oxford Studies in Music Theory » publie depuis quelques années de nouvelles contributions interdisciplinaires visant l'intégration des sciences cognitives et de l'incarnation (*embodiment*) à la recherche en musique. Si plusieurs problématiques au cœur de ces ouvrages font écho aux cinq volumes de la collection « Oxford Studies in Musical Performance as Creative Practice¹ » ou encore au *Routledge Companion to Embodied Music Interaction* ([Lesaffre, Maes et Leman 2017](#)), cette collection s'inscrit dans une tradition plus « anglo-américaine » de la

1 Collection issue des travaux du AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice dirigé par John Rink et basé à Londres.

*music theory*². À la suite des publications *Foundations of Musical Grammar* de Lawrence M. Zbikowski (2017) et *Music at Hand* par Jonathan De Souza (2017), ce premier ouvrage de Mariusz Kozak porte sur la mise en action (*enacting*) du temps musical par le corps à l'écoute des musiques savantes des xx^e et xxi^e siècles.

S'appuyant principalement sur la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty et sur la psychologie écologique de James J. Gibson, l'auteur propose un « argument philosophique et critique » en faveur d'une réorientation de la *music theory* vers l'étude de la construction des structures musicales par une personne physiquement engagée dans une activité musicale donnée (p. 4). Il reconsidère des présupposés philosophiques et esthétiques essentiellement maintenus depuis le xviii^e siècle et fonde sa pensée critique sur les avancées théoriques issues des sciences cognitives, de l'anthropologie, de la philosophie continentale et de la psychologie. Le livre est construit en six chapitres dans lesquels l'auteur réunit ces disciplines. Il y reprend différents concepts qui convergent de façon convaincante, bien que l'alliage de plusieurs notions pour illustrer une même idée entraîne à l'occasion une certaine opacité.

Par ailleurs, si sa démarche est résolument interdisciplinaire, Kozak insiste sur la portée esthétique de sa contribution. Il considère que les théories esthétiques sont trop systématiquement rejetées des méthodologies et concepts hérités de la *New Musicology* par crainte de (re)tomber dans un discours aux tendances idéologiques :

Questions of value, autonomy, beauty, or disinterested and affectively divested experience – all of which are hallmarks of aesthetics discourse – sound naïve, archaic to scholars who cut their intellectual teeth on the likes of Julia Kristeva, Jacques Derrida, and Michel Foucault (or, in musicology specifically, Joseph Kerman, Susan McClary, and Lawrence Kramer). (p. 78)

Ce point de vue n'est pas sans rappeler celui de Kofi Agawu lorsqu'il critiquait au début des années 2000 les nouvelles positions initiées par Joseph Kerman³. Aussi Kozak rejoint-il Agawu en condamnant les approches de musicologues qui opposeraient ce qui est considéré comme un formalisme idéologique à une critique sociale, culturelle et historique.

2 La spécificité du discours « anglo-américain » sur la musique et des implications politiques qui le caractérisent est soulignée dans l'introduction du livre *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory* (Rehding et Rings 2015). Il y est notamment question des réorientations épistémologiques suscitées par la *New Musicology* et de l'impact du *Black Lives Matter* sur cette discipline, deux mouvements qui ont résonné à l'international mais qui ont bel et bien vu le jour aux États-Unis. Si le premier est mentionné dans l'ouvrage ici recensé, le mouvement politique et militant contre le racisme systémique a quant à lui été discuté par Kozak dans la presse (2020).

3 Rappelons qu'en 2004, Agawu publiait « [How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again](#) » et revenait sur le texte de Joseph Kerman « [How We Got Into Analysis, and How to Get Out](#) » (1980). (Ces articles sont disponibles en traduction française dans Buch, Donin et Feneyrou 2013, p. 33-52 et p. 53-70.) Dans son article, Agawu reprochait à la *New Musicology* d'avoir polarisé le milieu de la recherche en musique au courant des années 1990 par des attaques au formalisme qui, selon lui, manquaient de nuance et associaient trop rapidement certaines pratiques d'analyse (notamment l'analyse schenkérienne) à des visées idéologiques. Agawu reprenait ainsi le texte de Kerman comme point de départ de cette division des milieux de la recherche à l'époque.

À cet égard, l'auteur ne nie pas les tendances idéologiques de certaines analyses alliant la phénoménologie à la *music theory* (notamment lorsqu'il critique l'approche schenkérienne de Jessica Wiskus⁴). De fait, il se dissocie de ces pratiques en resituant l'expérience musicale en continuité avec l'expérience humaine en général. Kozak met donc de l'avant l'aspect subjectif de l'appréciation musicale par l'étude de ce phénomène et dévoile ainsi des pistes d'analyse plus inclusives des œuvres issues de différentes traditions (incluant les traditions extraoccidentales).

Pour ce faire, il reprend les arguments de John Dewey ([1934]1980) et propose d'observer l'art (la musique) en tant qu'extension et augmentation de la vie de tous les jours, illustrant l'existence d'un continuum d'expériences entre notre conception des objets musicaux et celle de notre environnement. Il constate également que c'est par la relation dynamique entre un individu et un objet perçu que ce dernier devient significatif. Autrement dit, un signal acoustique n'a rien d'esthétique s'il n'est pas mis en relation avec l'auditoire. C'est en ce sens qu'il propose l'étude des significations musicales telles qu'elles se construisent physiquement au cours d'une expérience esthétique.

L'auteur s'intéresse donc à un niveau de significations pragmatique, non référentiel, prédiscursif, et préréflectif correspondant aux interactions entre un corps incarné et situé par rapport à un signal acoustique (p. 41). Selon lui, cette corrélation ne serait pas dissociable de l'espace-temps puisque les signaux nécessitent une temporalité établie par le cadre de l'œuvre musicale pour se déployer. Partant, la dimension temporelle de la musique est un aspect primordial dans la pensée de Kozak.

Le premier chapitre (« Meaning », p. 16-54) porte sur les distinctions entre le « temps objectif » (*objective time*) et le « temps vécu » (*lived time*) qui se trouvent aux fondements de la conception théorique de l'auteur. Le « temps objectif » correspond à celui conçu en fonction d'une succession d'événements que nous appréhendons de façon distincte du monde des objets physiques. Cette idée héritée du siècle des Lumières et dénoncée par Henri Bergson (1896) aurait mené à un rejet de la subjectivité au profit de recherches aux ambitions positivistes déterminées par la quête d'une méthodologie plus « scientifique ». Pour Kozak, la *music theory* ne s'est jamais réellement détachée de cette notion du « temps objectif » consolidée au XVIII^e siècle. Aussi la conception occidentale du temps serait-elle demeurée distincte de l'expérience perceptuelle : « *time remained independant of physical motion, constituted by its own succession of autonomous instants* » (p. 32).

Selon l'auteur, une telle notion du temps musical ne rendrait pas compte de l'expérience réelle d'une œuvre et de la perception des objets musicaux. En outre, la conscience du temps vécu (*lived time*) – issue de la phénoménologie de Husserl

4 Au dernier chapitre, Kozak se penche sur l'usage de l'analyse schenkérienne et du principe de dissonance discuté par Jessica Wiskus (2006) étant donné que l'analyste se réfère à des concepts issus de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui peuvent s'apparenter à sa propre théorie. Or, il critique son approche qui – entre autres raisons – ne tiendrait pas compte des problèmes sociohistoriques associés à la théorie schenkérienne tel qu'il est possible d'en prendre connaissance dans l'ouvrage *Schenker's Interpretive Practice* de Robert Snarrenberg (2005).

et reprise par Merleau-Ponty – serait indispensable à l'expérience musicale, puisque c'est par la relation dynamique entre les signaux acoustiques et l'auditoire qui les perçoit que les significations émergent dans le temps musical. Kozak affirme qu'au moment d'écouter une œuvre inscrite dans une temporalité précise, nous *structurons* nous-mêmes l'œuvre en fonction de la rétention et de la « protention⁵ » des informations saisies en cours d'écoute. Cette conception des structures diffère de celle élaborée par Carl Dahlhaus⁶ en ce qu'elle permet de considérer les formes musicales en fonction de la subjectivité d'un individu et selon ses propres pratiques culturelles et affectives.

Au deuxième chapitre (« Affordances », p. 55-103), l'auteur soutient que chaque signal acoustique se présente à l'auditoire comme une affordance, une potentialité à devenir significative en fonction de l'expérience passée. Ce concept est repris de la psychologie de Gibson afin de préciser les qualités esthétiques du processus musical par le lien étroit qu'il entretient avec les pratiques culturelles en général :

One important premise to ground the discussion of aesthetics in the context of affordances is that aesthetic experience creates meaning within a field of possibilities delimited by cultural practices. As much as one can agree with Gibson that there is a continuity between cultural and natural environments (1977, 13), both human perceptual abilities and the affordances to which they allow us to respond are entangled with culture, and are continually transformed through historical and social change. (p. 80)

L'exemple de 4'33" de John Cage illustre d'ailleurs comment la musique établit un « périmètre temporel » à l'intérieur duquel les comportements de l'auditoire sont reconnus comme étant esthétiques dans un contexte culturel donné : « *This is why a work like [...] 4'33" can function as music: not because there is anything inherently identifiable as musical in the acoustical signal alone, but because of the conventions that surround the ritual of performance in Western classical music culture* » (p. 84).

Ainsi inscrites dans un contexte déterminé, les affordances ne deviendraient significatives que par leur relation dynamique avec un individu selon ses propres expériences sociales et culturelles de la musique. Un signal acoustique en provenance d'un objet musical pourrait donc être porteur de significations pour une personne sans nécessairement l'être pour une autre. Enfin, Kozak ajoute que les affordances déclenchent un *processus* par lequel l'auditoire construit les structures musicales à l'intérieur du temps musical.

Au troisième chapitre (« Body » p. 104-147), l'auteur rend compte de ce processus plus en profondeur en expliquant la mise en action (*enacting*) des connaissances kinesthésiques qui correspondent à des mouvements physiques du corps. Kozak en

5 Le terme parfois orthographié « protension » (notamment lorsqu'il est utilisé par Merleau-Ponty) est propre à la phénoménologie de la perception. Il réfère à la capacité de l'esprit à se tourner vers l'avenir (*Trésor de la langue française informatisé*, consulté le 27 octobre 2021).

6 À cet égard, l'auteur mentionne l'ouvrage de Janet Schmalfeldt *In the Process of Becoming* (2011), dans lequel l'autrice reprend la locution propre à la théorie de Dahlhaus « *form is process* » (la forme en tant que processus). Kozak propose pour sa part de l'inverser en « *process is musical form* » (le processus en tant que forme musicale) (p. 231).

présente deux : la synchronisation par rapport à une pulsation et la coordination en fonction des différents événements musicaux répartis de façon plus ou moins régulière. Il se réfère à un projet de recherche réalisé en collaboration avec des collègues de l'Université d'Oslo afin d'observer les mouvements d'un auditoire en cours d'écoute. Cette étude a permis à l'équipe de comparer l'intensité des mouvements d'un groupe d'individus dans le temps d'une même œuvre en utilisant des capteurs de mouvements⁷.

Selon l'auteur, ces connaissances kinesthésiques sont davantage que de simples réactions puisqu'elles permettent d'intervenir dans le déroulement d'une œuvre (et de la vie en général) : « *Kinesthetic knowledge introduces change into the world, and it is this change that asserts the body's agency: it creates meaningful dynamical forms and constitutes this world in terms of objects, tools, other beings, events, and so forth* » (p. 134). Grâce à cette capacité d'intervention, le corps peut structurer le temps musical dans lequel se situent les différents signaux acoustiques reçus. Les connaissances kinesthésiques forgent également les interactions corporelles en cours d'écoute en fonction des connaissances antérieures de la musique et de ses propriétés.

Au quatrième chapitre (« Flesh », p. 148-186), cette dimension entraînant l'auditoire dans un processus de cocréation est discutée autour de l'idée de la « chair » reprise à Merleau-Ponty et traduite dans l'ouvrage par le mot *flesh*. Dans cette section, l'auteur établit une analogie entre ce concept philosophique et les affordances de Gibson. De fait, si ces dernières correspondent au dynamisme des interactions humaines avec l'environnement, la chair serait plutôt une conception plus globale du « système » perceptuel qui rend l'individu à la fois acteur et objet de son environnement (p. 152). Elle est étroitement liée au concept d'*écart* (en français dans le texte), qui serait le point de contact précis par lequel il est possible pour un être humain de se différencier du monde qui l'entoure. Ce rapport entre une personne et son environnement s'explique par une tendance propre à l'ensemble des formes de vie à *affecter* et à *être affecté* par les affordances dans leur milieu.

Au chapitre cinq (« Affectivity », p. 187-228), Kozak a recours aux propos de Francesco J. Varela et Natalie Depraz (2005) pour expliquer comment l'affectivité suscite l'attrait (*philia*) ou le rejet (*phobia*) de certains objets. Il s'appuie également sur les travaux de Mark Hansen (2004) pour montrer que les affects permettent d'appréhender et d'interagir avec des objets auxquels nous n'avons jamais été exposés par le passé. Aussi l'auteur soutient-il que l'affect est toujours incarné par un corps situé qui structure l'œuvre en créant des événements musicaux qui s'avèrent marquants et significatifs dans sa propre temporalité (p. 274).

Au sixième et dernier chapitre (« Verticality », p. 229-275), le concept d'éternel retour de Nietzsche relie l'affectivité au principe de verticalité qui conclut la réflexion de Kozak vers d'éventuelles pistes analytiques. En outre, par le retour d'un même processus déclenché au contact des affordances et déployé de façon constante dans le temps musical, il serait possible de prendre conscience de notre propre agentivité

7 L'auteur a publié un article qui aborde cette étude plus en détail ([Kozak 2015](#)).

en cours d'écoute. Plus précisément, l'auditoire développerait une attention particulière à la verticalité du temps musical. Celle-ci correspondrait selon l'auteur aux mouvements de rétention et de « protention » des événements musicaux qui s'écoulent dans le temps d'une œuvre tels que décrits dans les chapitres antérieurs.

Pour illustrer cette conception, l'exemple de *Vertical Time Study I* (1992) du compositeur japonais Toshio Hosokawa n'a pas été choisi au hasard. L'analyse de Kozak montre que l'étude d'Hosokawa inspire l'expérimentation consciente de ce mouvement vertical du temps notamment par une présence soutenue de silences et par le retour d'un même geste musical commun à l'ensemble des instruments. L'auteur explique qu'en reconnaissant ce mouvement comme le retour d'un même processus, il est possible de concevoir sa transformation d'une rétention à une autre à travers le temps de la pièce (p. 273). *Vertical Time Study I*, à l'instar de l'ensemble de l'argumentaire développé dans l'ouvrage, appellerait donc à l'étude du temps tel qu'il s'incarne par l'auditoire physiquement engagé dans une activité musicale.

En plus de cette analyse de l'œuvre d'Hosokawa (qui est la plus élaborée de l'ensemble du livre), un lecteur ou une lectrice en quête de perspectives analytiques fondées sur la pensée critique de Kozak trouvera quelques exemples issus d'œuvres du répertoire occidental des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles. Des œuvres de Louis Andriessen, Andrew Norman, Helmut Lachenmann et Anna Clyne sont ainsi discutées au cours des différents chapitres. Cette ouverture aux répertoires plus récents des musiques savantes occidentales fait d'ailleurs toute l'originalité du livre de Kozak. En effet, les notions d'incarnation (*embodiment*) et de cognition étant de plus en plus intégrées à la recherche en musique, l'auteur montre que des formes musicales expérimentales se trouvent particulièrement adaptées à une telle construction des structures sonores par l'auditoire. Enfin, en étudiant les significations musicales de ces œuvres à un niveau prédiscursif et variable en fonction du contexte social et culturel, Kozak révèle des perspectives qui peuvent s'avérer bénéfiques à la recherche en musique axée sur plus d'une seule tradition.

BIBLIOGRAPHIE

- Agawu, Kofi (2004), « How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again », *Music Analysis*, vol. 23, n° 2-3, p. 267-286, <https://www.jstor.org/stable/3700446>.
- Bergson, Henri (1896), *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps avec l'esprit*, Paris, Félix Alcan.
- Buch, Esteban, Nicolas Donin, et Laurent Feneyrou (dir.) (2013), *Du politique en analyse musicale*, Paris, Vrin.
- De Souza, Jonathan (2017), *Music at Hand. Instruments, Bodies, and Cognition*, New York, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190271114.001.0001>.
- Dewey, John ([1934]1980), *Art as Experience*, New York, G. P. Putnam.
- Gibson, James J. (1977), « The Theory of Affordances », dans Robert Shaw et John Bransford (dir.), *Perceiving, Acting and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, p. 127-143.
- Hansen, Mark (2004), « The Time of Affect, or Bearing Witness to Life », *Critical Inquiry*, vol. 30, n° 3, p. 584-626, <https://doi.org/10.1086/421163>.

- Kerman, Joseph (1980), « How We Got into Analysis, and How to Get Out », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, p. 311-331, <https://doi.org/10.1086/448101>.
- Kozak, Mariusz (2015), « Listeners' Bodies in Music Analysis. Gestures, Motor Intentionality, and Models », *Music Theory Online*, vol. 21, n° 3, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.kozak.html>, consulté le 25 juin 2021.
- Kozak, Mariusz (2020), « How Music and Chants Bring Protesters Together », *The Washington Post*, 7 juillet, <https://www.washingtonpost.com/outlook/2020/07/07/protest-chants-musicology-solidarity/>, consulté le 24 septembre 2021.
- Lesaffre, Micheline, Pieter-Jan Maes, et Marc Leman (2017), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, Londres, Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315621364>.
- Rehding, Alexander, et Steven Rings (2015), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190454746.001.0001>.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York, Oxford University Press.
- Snarrenberg, Robert (2005), *Schenker's Interpretive Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Varela, Francisco J., et Natalie Depraz (2005), « At the Source of Time : Valence and the Constitutional Dynamics of Affect. The Question, the Background : How Affect Originally Shapes Time », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 12, n° 8-10, p. 61-81.
- Wiskus, Jessica (2006), « Inhabited Time. Couperin's *Passacaille* », *Analecta Husserliana*, n° 90, p. 177-193, https://link.springer.com/chapter/10.1007/1-4020-3718-X_9, consulté le 27 octobre 2021.
- Zbikowski, Lawrence M. (2017), *Foundations of Musical Grammar*, New York, Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190653637.001.0001>.

Les auteur·e·s

LAURENT BELLEMARE

Laurent Bellemare est un étudiant à la maîtrise en musicologie à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Actif comme musicien au sein de divers ensembles, il est notamment membre de l'ensemble de musique balinaise Giri Kedaton depuis 2015. Sa spécialisation en traditions musicales de l'Indonésie l'a amené à séjourner dans ce pays lors de l'année académique 2016-2017. Il complète présentement la rédaction d'un mémoire portant sur la naturalisation du gamelan indonésien dans trois villes canadiennes.

EMMANUELLE BOBÉE

Docteure en musicologie, Emmanuelle Bobée est chargée d'enseignement à l'Université de Rouen. Membre fondateur du groupe de recherche collective ELMEC (Étude des langages musicaux à l'écran) et membre associé du GRHis (Groupe de recherche d'histoire) et du CEREDI (Centre d'études et de recherche éditer/interpréter), ses travaux portent sur les relations image-son dans le récit filmique, ainsi que sur les interactions entre composition musicale et *sound design*.

ALICE BOCCARA-LEFÈVRE

Après des études de musicologie à l'ENS de Lyon, Lyon 2 et l'Université de Montréal, Alice Boccara-Lefèvre suit une formation de réalisation documentaire à l'INA. Elle est actuellement doctorante (elle commence en septembre 2021 un doctorat de recherche-crédation sur les sosies musicaux à l'Université Rennes 2) et réalisatrice de documentaires audiovisuels et radiophoniques.

GÉRARD DASTUGUE

Enseignant-chercheur à l'Institut Catholique de Toulouse, Gérard Dastugue écrit et communique sur le cinéma et la musique de film depuis près de 25 ans, en France et à l'étranger. D'abord actif dans le journalisme spécialisé, puis universitaire reconnu pour ses travaux, il intervient dans de nombreux festivals, colloques, émissions radio et collabore régulièrement avec le label discographique Music Box Records. Président-fondateur de ACE Productions, réalisateur, producteur et directeur artistique, mais également compositeur pour le théâtre et la danse contemporaine, il crée en 2018 *L'Abécédairé du Noir*, une encyclopédie sur YouTube dédiée aux littératures policières racontées par ceux qui les font.

MARIE-SOLEIL FORTIER

Marie-Soleil Fortier détient une maîtrise en interprétation (guitare classique) de l'Université Laval et un doctorat en études et pratique des arts de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches doctorales visaient à cerner les impacts de la pratique de l'éducation somatique sur la pratique musicale. Elle détient une vaste expérience en tant qu'interprète, pédagogue et chercheure et a à son actif plusieurs enregistrements musicaux et publications scientifiques. Elle est actuellement enseignante en musique dans les écoles et poursuit une maîtrise qualifiante enseignement.

PHILIPPE GONIN

Guitariste, compositeur et arrangeur, Philippe Gonin est Maître de conférences à l'Université de Bourgogne. Ses travaux portent sur les musiques populaires, le jazz et la musique à l'image. Auteur de plusieurs articles universitaires, il a également écrit divers ouvrages sur Pink Floyd, Magma, The Cure ainsi qu'un récent *Serge Gainsbourg, Histoire de Melody Nelson* aux éditions Densité. Il a codirigé (avec Jérôme Rossi) *Le cinéma populaire français et ses musiciens* (EUD), ouvrage retenu dans la sélection 2021 du prix du livre France Musique-Claude Samuel. Il est, depuis mars 2021, directeur adjoint des Éditions universitaires de Dijon.

FLORIAN GUILLOUX

PRAG à l'UFR de Musique et Musicologie (Sorbonne Université), titulaire de plusieurs prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (harmonie, contrepoint, écriture ^{xx}^e siècle, orchestration), Florian Guilloux consacre ses recherches à l'analyse du son au cinéma. Ses derniers travaux se concentrent plus particulièrement sur la musique dans les films et séries d'animation, de *La Belle au bois dormant* des studios Disney aux courts-métrages de Michel Ocelot en passant par les séries japonaises *Goldorak* et *Neon Genesis Evangelion*. Signalons également un récent article sur Michel Magne, dans lequel il est notamment question de sa collaboration avec Georges Lautner.

ISABELLE HÉROUX

Isabelle Héroux est professeure titulaire de guitare et de pédagogie au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Ses recherches portent sur la pédagogie et la didactique instrumentale, l'enseignement musical en contexte scolaire, la recherche-crédation en interprétation de la guitare et les processus créatifs. Elle est membre du laboratoire de recherche en enseignement de la musique du département de musique de l'UQÀM (LAREM), de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les arts vivants (GRIAV) et du Laboratoire de recherche en formation auditive et en didactique instrumentale (LARFADI).

JIMMIE LeBLANC

Compositeur de musique instrumentale et mixte, Jimmie LeBlanc enseigne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Ses œuvres rayonnent sur les scènes locales et internationales avec des ensembles tels que Contrechamps, le quatuor Quasar et Esprit Orchestra. Récipiendaire du 3^e prix au Lutosławski Award en 2008 et du Prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre en 2009, il est actuellement responsable de la rubrique « Cahiers d'analyse » de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et du projet Analysis, Creation, and Teaching of Orchestration (ACTOR).

FRANK PECQUET

Docteur en musicologie, Frank Pecquet est Maître de conférences habilité à diriger la recherche à l'École des Arts de l'Université Paris1 Panthéon-Sorbonne en design, art et médias. Compositeur (Festival Darmstadt, Présences, etc.), il est titulaire d'un PhD de l'Université de San Diego, Californie, en composition musicale et informatique. Auteur d'articles dans des revues spécialisées, il a été producteur à France Culture et est consultant auprès d'entreprises publiques ou privées en technologie numérique. Son dernier ouvrage écrit en collaboration avec Paul Dupouey est paru chez Dunod (2021) : *Design sonore. Application, méthodologie et études de cas*.

JÉRÔME ROSSI

Membre du CAPHI et chercheur associé à l'IREMUS, Jérôme Rossi est Maître de conférences-HDR en musicologie à l'Université de Nantes. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique postromantique et aux relations entre musique et cinéma. Sa biographie consacrée au compositeur Frederick Delius a obtenu le prix des Muses en 2011. Co-fondateur du groupe ELMEC (Étude des Langages Musicaux à l'Écran), il vient de publier *L'analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes* (Symétrie, 2021) et a sorti ces dernières années plusieurs ouvrages collectifs : *Le cinéma populaire et ses musiciens* (EUD, 2020, avec Philippe Gonin), *La musique classique au cinéma. Du concert à l'écran* (PUR, 2019, avec Stefan Etcharry), *La musique de film en France. Courants, spécificités et évolutions* (Symétrie, 2016) et *Musiques de séries télévisées* (PUR, 2015, avec Cécile Carayol). Il compose régulièrement des musiques pour le cinéma et la télévision.

LOUIS-ÉDOUARD THOUIN-POPPE

Formé au Conservatoire de musique de Montréal, Louis-Édouard Thouin-Poppe y obtient, en 2017, sa maîtrise en guitare classique, ainsi qu'un Prix d'interprétation. Étudiant à l'Université du Québec à Montréal dans le programme de doctorat en Études en pratique des arts depuis 2018, il est membre du Groupe de recherche interdisciplinaire sur les arts vivants (GRIAV) et de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Sa thèse porte sur le développement d'un outil de réalisation de transcriptions pour guitare classique.

VICKY TREMBLAY

Vicky Tremblay est diplômée au baccalauréat en Littératures de langue française et en musique et candidate à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Elle est membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Ses recherches portent sur la création et l'interprétation des répertoires des ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles du Québec et d'ailleurs.