



# « De la musique avant toute chose ? »



*Quand, en mai 2019, en pleine période de confinement, nous avons annoncé aux étudiants de première année, lors d'une visioconférence que le nouveau thème était « De la musique avant toute chose ? », les visages se sont illuminés et la réaction a été unanime : « C'est tarpin bien ! ». Nous espérons que cet enthousiasme va perdurer et qu'ils vont peu à peu appréhender les enjeux de ce thème qui s'avère particulièrement riche.*

*Afin de cerner au mieux la problématique, nous avons construit notre dossier en trois parties.*

*Tout d'abord, la réflexion portera sur la place de la musique à l'origine du monde et de la vie.*

*Guidée par la tournure interrogative de la phrase et surtout par l'emploi de la locution adverbiale « avant toute chose », notre démarche aura pour objectif de montrer que la musique est liée à la conception du monde, qu'elle entretient des liens étroits avec les autres arts et qu'elle fait naître passion et fascination chez les artistes et certains auditeurs.*

*Nous serons néanmoins amenées à constater que, si elle ne dispose pas de la suprématie, elle a une place en tout. Ainsi nous pourrions nuancer la formulation et nous demander quel est son rôle non plus « avant toute chose » mais « en toute chose ». Ce sera la deuxième partie de notre proposition. En effet, la musique est au cœur de nos existences que ce soit à l'échelle de l'humanité ou à celle d'une vie humaine. Ce sera pour nous l'occasion de montrer son omniprésence de la naissance à la mort mais aussi son évolution à travers les siècles. Si elle est si intimement liée à la vie humaine, c'est parce qu'elle joue un rôle non seulement sur le plan individuel mais aussi sur le plan collectif : En quoi la musique est-elle nécessaire à un individu ? Que lui apporte-t-elle ? En quoi constitue-t-elle la référence d'un groupe social, d'une époque et un miroir fidèle de la société ?*

*Ainsi, cette musique omniprésente, « avant toute chose », est source d'interrogations, d'inquiétudes mais aussi d'enthousiasme : ce sera le troisième volet de notre exposé. Profondément ancrée dans notre monde, elle s'adapte à son évolution. Devenue le fruit de la société de consommation, elle a tendance à être envahissante. Elle peut aussi laisser indifférent ou susciter une aversion. De plus, en devenant fonctionnelle, ne perd-elle pas alors ses qualités voire son statut d'œuvre d'art ? Parfois l'artiste, obéissant aux lois du marché, ne sombre-t-il pas dans le conformisme pour satisfaire des auditeurs peu difficiles ?*

*Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons passer sous silence le pouvoir qu'a la musique de rassembler les foules et de faire naître l'enthousiasme...*

Fanny Fromental, Lycée Philippe Lamour, Nîmes  
Marie-Joseph Gaillard, Lycée Albert Camus, Nîmes

**SOMMAIRE :**

<b>I – « DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE ? ».....</b>	<b>5</b>
I - 1 – La musique préexiste-t-elle au langage ?.....	6
I - 1 – a : L’hypothèse de l’antériorité de la musique sur le langage parlé semble confirmée par des études anthropologiques, linguistiques. L’«homme musical» <sup>1</sup> , « homo musicus » <sup>1</sup> serait plus ancien que l’« Homo sapiens ».....	7
I – 1- b – « Naître à la vie : entrer en Musique », (Michel Serres, <i>Musique</i> ).....	15
I – 2 – « Je suis d’abord philosophe par défaut, parce qu’a priori c’est musicien que j’aurais bien aimé être », Michel Onfray. .....	22
I - 3 – « Aucun [art] n’accéderait à la beauté s’il ne passait point par la Musique. » (Michel Serres, <i>Musique</i> ).....	33
I – 3 – a – « En français ? non, je voudrais écrire en musique », (Gide, <i>Les cahiers et les poésies d’André Walter</i> , 1952).....	33
Que dire alors de la place de la musique ?.....	42
Quand la musique vient s’ajouter à la musicalité des mots : mélodies, chansons.....	43
I – 3 – b – La musique fait naître la danse, la danse fait voir et entendre quelque chose de la musique.....	46
I – 3 –c- Le cinéma : Un dialogue entre l’image et le son.....	55
Le cinéma s’est rarement passé de musique.....	56
Si le film peut faire connaître la musique, la musique peut « immortaliser » le film.....	59
La musique participe à l’identité du film en faisant naître des émotions que l’image seule ne peut pas apporter.....	69
La musique peut même être l’élément essentiel du film.....	75
La musique est extradiégétique : elle n’existe pas dans l’histoire même mais contribue à créer une ambiance pour le spectateur, il peut s’agir soit d’un emprunt, soit.....	76
La musique existe parfois même avant le film.....	82
N. T. Binh, commissaire de l’exposition « Musique et Cinéma » : deux mots à la puissance d’évocation irrésistible.....	86
I – 3 –d- Musique et peinture : Quand les musiciens entendent en couleur.....	86
I – 4 – « Je ne pense qu’à ça / 4, 3, 2, 1, je joue de la musique / Je respire musique / Je réfléchis musique / Je pleure en musique ». (Calogero).....	93
I – 4 – a- La musique : une école d’exigence.....	93
I – 4 – b - La virtuosité musicale.....	97
I – 4 – c - La musique passion dévorante, dévastatrice ou salvatrice.....	103
I- 5 – La musique fascine ceux qui l’écoutent (au point d’occulter tout le reste).....	109
I – 5 – a – Fascination suscitée par l’artiste.....	109
I – 5 – b – La fascination poussée à son paroxysme.....	117
I - 5 – c : Une fascination qui peut toucher n’importe quel individu.....	127
<b>II – CETTE MUSIQUE AU CŒUR DE NOS VIES.....</b>	<b>131</b>
II - 1 – Omniprésence de la musique dans nos vies: de la naissance à la mort à l’échelle d’une vie humaine, à l’échelle de l’histoire de l’humanité.....	131
II - 1 – a – La musique au cœur de l’univers.....	131
Le grand orchestre du monde.....	131
Et si c’était de l’anthropomorphisme.....	133
Dans le vide, le son ne se propage pas pourtant l’homme a pu imaginer de la musique dans l’espace et n’hésite pas aujourd’hui à utiliser les nouvelles technologies pour en envoyer.....	134
Les bruits de la nature sont source d’inspiration pour les musiciens qui s’attachent à les évoquer ou les imiter.....	137
♪♪ <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis">https://fr.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis</a> .....	140
♪♪ Eau: Debussy, Liszt, Ravel, Dun.....	140
II - 1 – b- De la naissance à la mort : de la musique.....	142
Apprendre en chantant .....	143

S'aimer en musique.....	145
Pour accompagner quelqu'un dans sa dernière demeure, pour adoucir la peine ... il y a la musique.....	146
Et cette musique, compagne de notre quotidien mérite bien d'être célébrée : La Fête de la musique.....	148
II - 1 – c- L'évolution de la musique avec les nouvelles technologies.....	150
II - 2 – « La musique souvent me prend comme une mer » (Baudelaire).....	152
II - 2 – a - La musique stimule le corps et l'esprit.....	153
Musique et corps humain un lien fascinant.....	154
Musique et dopamine.....	158
II - 2 –b - La musique : source d'émotions.....	159
II - 2 – c –musique et mémoire.....	168
II - 2 – d - Les vertus thérapeutiques de la musique.....	171
II - 3 –La musique : miroir de la société.....	174
II - 3 – a – La musique : reflet d'une génération.....	174
La musique est le reflet d'une époque, d'une génération.....	174
Mais on « dépasse le concept de musique d'une génération ».....	182
Le phénomène : stars 80.....	184
II - 3 – b – La musique : symbole d'un événement historique.....	187
II - 3 – c– La musique : reflet de la culture d'un pays, d'une région.....	191
Musique : reflet d'un pays.....	191
Musique : reflet d'une région.....	194
Difficulté à conserver les particularismes musicaux.....	196
II - 3 – d – La musique : reflet d'un mouvement social, politique, révolutionnaire.....	198
Musiques et mouvements socioculturels.....	205
Musique et mouvements de contestation contemporains.....	207
Pourquoi la musique est-elle associée à la contestation ?.....	212
Cette musique qui s'avère avoir du pouvoir sur le peuple effraie, aussi est-elle censurée.....	214
Quel moyen plus efficace pour rassembler, sensibiliser à une cause qu'une musique, une chanson ?.....	215
Musique urbaine :.....	215
II - 4 – La musique : instrument de contrôle, d'asservissement, de torture, d'extermination.....	215
<b><u>III – CETTE MUSIQUE OMNIPRÉSENTE ET OMNIPOTENTE SUSCITE INQUIÉTUDES ET INTERROGATIONS221</u></b>	
III - 1 – Une musique omniprésente, envahissante jusqu'à saturation.....	221
III - 1 – a – Il est aujourd'hui possible d'écouter de la musique partout et tout le temps.....	222
III - 1 – b – En facilitant l'accès aux œuvres musicales, ne risque-t-on pas d'oublier de rétribuer le travail de l'artiste ?.....	223
III - 1 – c – Quand la musique s'impose à nous, partout, tout le temps... De la Musique à la « muzak ».....	229
III - 1 – d – Du silence pour que la musique soit !.....	234
III - 1 – e - Quand la musique nous indiffère, quand la musique nous insupporte.....	241
III - 2 – Musique et argent font-ils bon ménage ?.....	245
III - 2 – a – La musique est devenue un produit banal dans notre société de consommation.....	246
II – 2 – b – Qu'importe la musique pourvu qu'on ait la gloire.....	252
Cependant rêve de gloire et réalité sont différents et les aléas sont nombreux .....	261
III - 2 – c – La musique : un atout pour la société de consommation.....	263
Certes la publicité utilise la musique classique à des fins commerciales mais, ce faisant, elle la fait aussi découvrir à un large public.....	267
La musique nous influence aussi dans les lieux de consommation.....	269
III - 3 – Choisit-on vraiment la musique que l'on écoute ?.....	274
III – 3 - a - Le conformisme musical.....	274
On note cependant des effets inattendus de la mondialisation.....	277

III – 3 - b - Musique et classes sociales.....	279
L'éclectisme musical est devenu le marqueur des classes supérieures.....	284
De même, dans l'orchestre, on retrouve la même hiérarchie, une organisation disciplinée qui reflète la société. Et d'ailleurs, bien souvent le choix et l'apprentissage d'un instrument sont eux-aussi liés au milieu social.....	285
III – 3 - c - Y a-t-il vraiment de la bonne et de la mauvaise musique ?.....	290
Pour aller plus loin : La chanson est-elle un art mineur ?.....	296
III - 4 – La musique a-t-elle le pouvoir de rassembler ?.....	297
La musique isole.....	297
La musique est un plaisir solitaire et les musiciens travaillent seuls aussi est-il parfois difficile pour eux de jouer ensemble. Mais c'est l'ensemble des musiciens, l'association du son des instruments qui crée l'harmonie, la beauté, qui donne du sens. Et les échanges, le partage entre les musiciens sont d'une incroyable richesse.....	301
Le groupe peut même devenir une famille.....	303
De même, la musique s'écoute à plusieurs, la musique a le pouvoir de rassembler.....	304
Et des liens se tissent entre les artistes et leur public.....	305
« La musique et le chant aident à faire descendre la Parole de Dieu au plus profond du cœur et à prier ». Benoît XVI.....	308
La musique n'a-t-elle pas été d'un grand secours pour beaucoup pendant le confinement :.....	310
<b><u>IV - SOMMAIRE COMPLET.....</u></b>	<b>312</b>

## I – « De la musique avant toute chose ? »

🎵 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, 2015

[https://youtu.be/ua\\_aKeCvltQ](https://youtu.be/ua_aKeCvltQ)

*Francis Wolff est philosophe, professeur à l'École normale supérieure (Paris). Il est notamment l'auteur de Socrate (PUF, 2000), Dire le monde (PUF, 2004), Philosophie de la corrida (Fayard, 2007) et Notre humanité (Fayard, 2010). Il a consacré une part importante de son enseignement à la musique.*

### Prélude

Il y a de la musique,

Il y a Bach, Beethoven, Berlioz, Bruckner, Brahms, Bizet, Bartók, Berg, Britten, Berio, Boulez, Beffa,

Il y a la cantate, la sonate, la fugue, la symphonie, le concerto, le lied, la messe, l'opéra, l'oratorio,

Il y a la musique (dite) contemporaine, sérielle, dodécaphonique, aléatoire, concrète, spectrale, électroacoustique,

Il y a les musiques (dites) actuelles, la pop, le rock, le folk, le rap, le heavy metal, la soul, le funk, la house, la techno,

Il y a Art Tatum, « Duke » Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane (*Olé*), Ornette Coleman,

Il y a la nouba arabo-andalouse, le tchar mezzâb persan, le raga indien, le malouf tunisien, la country américaine, l'afindrafindrao malgache,

Il y a la «chanson française», la MPB brésilienne, la «bande originale», la musique légère,

Il y a le menuet, la valse, le fox-trot, le charleston, le tango, la rumba, «le» samba, le frevo, la sevillana,

Il y a des musiques comme un cri, la *seguriya*, une plainte, le blues, une larme, le fado, il y a les chansons d'amour,

Il y a l'appel du muezzin, la prière des morts, la psalmodie de l'officiant,

Il y a la musique qu'on chante en chœur ou en bande d'occasion, celle qui se scande, celle qu'on accompagne en frappant dans ses mains, en tapant du pied, en criant « i asa », en murmurant les paroles, debout, la main sur la poitrine,

Il y a des musiques à tout faire, de la musique pour tous usages : pour danser, pour se sentir ensemble, pour s'étourdir, pour se marier, pour accompagner les funérailles, pour communiquer avec les ancêtres, pour cueillir le coton, pour appeler le troupeau, pour souligner un moment de suspense (ou couvrir le bruit du projecteur), pour vendre des cosmétiques, pour apaiser les passagers de l'ascenseur, pour faire pleuvoir, pour arrêter la pluie, pour réveiller la nation, pour marcher au pas, pour aller à la guerre et pour célébrer la paix.

Une musique vous poursuit : elle vous peine, vous terrasse, vous désespère, vous exalte, vous enivre.

Une autre ne vous dit rien.

Il y a des musiques qui donnent envie de croire. Mais à quoi ?

Il y a celles qu'on écoute. Simplement. En silence.

### Travail de recherche : Découverte du thème

**1 - Que savez-vous sur :** Bach, Beethoven, Berlioz, Bruckner, Brahms, Bizet, Bartók, Berg, Britten, Berio, Boulez, Beffa, Art Tatum, « Duke » Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane (*Olé*), Ornette Coleman ?

**2 – Définissez :** la cantate, la sonate, la fugue, la symphonie, le concerto, le lied, la messe, l'opéra, l'oratorio,

**3 – Caractérisez :** la pop, le rock, le folk, le rap, le heavy metal, la soul, le funk, la house, la techno, la nouba arabo-andalouse, le tchar mezzâb persan, le raga indien, le malouf tunisien, la country américaine, l'afindrafindrao malgache, le menuet, la valse, le fox-trot, le charleston, le tango, la rumba, «le» samba, le frevo, la sevillana,

**4 - Par quel procédé littéraire, le locuteur souligne-t-il l'omniprésence de la musique ?** En quoi ce procédé conforte-t-il le sens de l'énoncé ?

**Justifiez la phrase :** « Il y a des musiques à tout faire, de la musique pour tous usages »

Si l'énumération accentuée par la reprise anaphorique de « il y a ... » contenue dans le prélude de l'œuvre de Francis Wolff, **Pourquoi la musique?**, 2015 souligne l'importance, l'omniprésence de la musique dans nos existences et conforte l'affirmation de Verlaine, « De la musique avant toute chose » (vers liminaire de l'«Art poétique», Jadis et Naguère, 1874), la tournure interrogative nous incite cependant au questionnement.

Si l'on peut aisément constater que la musique est partout, la locution adverbiale « avant toute chose » employée dans la locution, mérite discussion. En effet elle est polysémique.

L'adverbe ou préposition « avant » du latin « ante », marque la priorité temporelle ou spatiale mais aussi la priorité d'ordre et de situation.

Ainsi nous nous interrogerons sur la place de la musique: La musique est-elle un protolangage<sup>1</sup>? Précède-t-elle la langue parlée ? Est-elle supérieure aux autres arts ? Peut-elle être pour celui qui la pratique ou même celui qui l'écoute une passion parfois dévorante ?

## I - 1 – La musique préexiste-t-elle au langage ?

♪<sup>♩</sup> Pascal Quignard, *La haine de la musique, IXe traité, 1996*

### Désenchanter

« Quand les mots adaptés à un air mélodique fixe se sont-ils séparés des mots adaptés aux seules règles d'une langue?

La parole, le chant, le poème et la prière sont tardifs.

Il y a — 20 000 années les petites meutes d'hommes qui chassaient, peignaient et modelaient des formes animales chantaient de courtes formules, exécutaient de la musique à l'aide d'apeaux, de résonateurs et de flûtes fabriquées dans des os à moelle et dansaient leurs récits secrets en revêtant les masques de leurs proies aussi sauvages qu'eux. »

♪<sup>♩</sup> *Propos recueillis par Pierre-René Serna, le 2 avril 2015, Journal*  
Entretien avec Francis Wolff<sup>1</sup>, philosophe - *Le pourquoi de "Pourquoi la musique ?"*

**Ce qui, à mon sentiment, pose une question : le chant d'un oiseau serait-il tout autant musique qu'un quatuor d'Anton Webern ?**

**F.W.** : Il se trouve que nous entendons de temps à autres des suites de sons naturels comme de la musique. La part de l'art y serait donc absente. Il y a le cas du chant d'oiseau, non pas seulement en rapport avec Messiaen<sup>2</sup>. Il y aurait aussi, ce qui n'est plus en relation avec un être vivant comme l'oiseau, la perception d'un rythme. Comme quand nous sommes dans un train. À partir d'un certain moment, je peux cesser d'entendre les bruits, soit les entendre comme tels, en tant que rythme régulier. Donc, il y a quelques exceptions dans lesquelles peuvent être perçus ce que j'appelle les éléments de musicalité en dehors de la musique. Mais la musique en tant que telle a besoin de plus, des causes que j'appelle formelles, du fait que les sons paraissent assister à la naissance d'une structure formelle. C'est ce que je nomme les quatre causes de la musique : cause matérielle, cause formelle, cause efficiente et cause finale.

**Cela signifierait, et on le voit à travers votre livre, que la musique est intrinsèque à l'homme...**

**F. W.** : Tout à fait. C'est l'idée sous-jacente. L'humanité et la musique s'entre-définissent, si je puis dire. On dit toujours que l'humanité se définit depuis le paléolithique supérieur par les images ; mais on sait qu'il y avait des instruments de musique, et de la musique aussi ancienne que les images. Ce n'est pas simplement sur le plan ethnographique, anthropologique. L'enfant très rapidement a un besoin de produire par lui-même des sons qu'il maîtrise. Bien avant de maîtriser le langage parlé ! De trouver une rationalité... Alors que les sons qui nous entourent, nous envahissent, se produisent n'importe quand, n'importe comment, nous avons besoin de musiquer pour produire des sons domestiqués. Il n'y a pas d'humanité sans musique. Et inversement, il n'y a pas de musique au sens complet, sans une humanité qui reconnaît sa forme et sa marque propre.

<sup>1</sup> Francis Wolff, (1950 -) est philosophe, professeur à l'École normale supérieure (Paris). Il est notamment l'auteur de *Socrate* (PUF, 2000), *Dire le monde* (PUF, 2004), *Philosophie de la corrida* (Fayard, 2007) et *Notre humanité* (Fayard, 2010). Il a consacré une part importante de son enseignement à la musique.

2. Messiaen : Olivier Eugène Charles Prosper Messiaen (1908-1992) est un compositeur, organiste et pianiste français. « La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification : le temps est un espace, le son est une couleur, l'espace est un complexe de temps superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs. Le musicien qui pense, voit, entend, parle au moyen de ces notions fondamentales, peut dans une certaine mesure s'approcher de l'au-delà. » (Olivier Messiaen)

**I - 1 – a : L'hypothèse de l'antériorité de la musique sur le langage parlé semble confirmée par des études anthropologiques, linguistiques. L'«homme musical»<sup>1</sup>, « homo musicus »<sup>1</sup> serait plus ancien que l'« Homo sapiens »<sup>1</sup>.**

*Si nous n'avons pas de traces d'écriture musicale avant le Moyen Âge, nous savons, grâce aux instruments retrouvés lors des fouilles archéologiques, que la musique est née avec les hommes préhistoriques.*

*Ces derniers s'inspiraient des sons divers qu'ils entendaient dans la nature pour communiquer. Ensuite ils ont cherché à imiter les bruits en créant des instruments avec des roseaux, des os évidés, des peaux d'animaux, etc. Ainsi, il semble bien que la musique a précédé le langage parlé.*

♪ **Michel Serres, *Musique*, 2011**

*Philosophe, épistémologue, membre de l'Académie française, professeur à l'Université de Stanford, Michel Serres est né en 1930 et mort le samedi 1er juin 2019. Ce travailleur acharné a signé plus de 80 ouvrages sur des sujets contemporains.*

*Michel Serres tente de définir dans *Musique*, l'essence, l'origine, le sens de cet art grâce à trois récits dans lesquels il est question de légendes de la Grèce ancienne, de connaissances scientifiques et de démarche spirituelle*

Des millions d'oiseaux

Étape étonnée dans l'hémisphère Sud. Pendant que, de la Pangée vers l'Équateur, remontaient lentement les fragments que les géographes, plus tard, nommèrent Océanie, certains genres de vivants l'emportèrent, ici et là, dans ce que la pensée vile appelle lutte pour la vie. En Nouvelle-Calédonie dominèrent les reptiles, les marsupiaux en Australie et en Nouvelle-Zélande les oiseaux; ici, pas de mammifères. De l'énorme moa au plus petit colibri, aigrette, bruant, pétrel ou fou, des milliers d'espèces empennées, d'un chromatisme multicolore, éblouissant et subtil, y entamèrent, y firent croître, modulèrent intemporellement, le plus prodigieux des concerts, dont nul, sur la planète Terre, n'entendit jamais l'harmonique et disparate mosaïque, le vrai nom de la Musique.

Polyphoniques, enchanteresses, des millions d'années passèrent, sous la trépidation volumineuse de cet orchestration innombrable. Le malheur voulut qu'un jour assez récent, des marins débarquassent sur cet archipel désert et s'y missent à détruire, une à une, ces espèces volatiles, délicieuses à manger comme à écouter, dont les pattes, innocentes et naïves, se posaient sur leurs épaules et leurs mains, et qui se laissaient ainsi tuer par ces brutes essorillées. Magnifique, l'harmonie s'appauvrit vite. Comme dans la célèbre partition de Haydn, basson, cor anglais, alto, violoncelle, hautbois- ... quittèrent la scène, tour à tour, jusqu'à ne laisser que deux violons solos. Symphonie bouleversante des Adieux. Modèle réduit des surdités humaines. De cet Éden aux millions de voix millionnaires, nous n'entendrons jamais plus les récitals mosaïques, l'autre nom de la Musique.

♪ **Michel Serres, *Musique*, 2011**

Nous avons dû communiquer d'abord par mélodies, inflexions et courbes mélodiques, danses et vocalises en volutes mimant gestes et situations. Les sociétés tenaient ensemble par ces orchestres, occupaient l'étendue alentour, agissaient, prévoyaient, se souvenaient par ces partitions qui, sans quitter les corps, suffisaient à la survie. Avant l'adoption, contingente, non nécessaire et somme toute récente, du langage articulé, ces pré musiques durèrent, peut-être, des millions d'années

♪ **Canal Académie, Marianne Durand-Lacaze, *Une interview de Michel Serres sur son livre, Musique*, 2011.**

<https://www.canalacademie.com/ida6856-Michel-Serres-la-musique-revele-le-trefonds-de-notre-etre.html>

**Michel Serres, *Musique*, 2011**

<sup>1</sup> Dina Kirnarskaya, (psychologue et musicologue russe) *The Natural Musician: On abilities, giftedness, and talent*

« Bruits, Voix, Verbe, sont les trois parties du livre, trois variations qui convergent, conspirent, consonent. La musique vient du corps, de notre intérieur, du monde, et de nos sociétés : trois origines pour un même langage, Le vrai langage du monde et des vivants, selon ses mots.

Dans cette philosophie de la musique, exemple rare, un peu de sciences, un peu d'art, un peu de religion et de littérature, comme à son habitude par souci de clarté. »

♪♪ **À la recherche des traces des musiques de la préhistoire, "Sur les épaules de Darwin", émission de radio sur France Inter, Jean Claude Ameisen, mai 2014**

« *Le locuteur relate les expériences des archéologues acoustiques en particulier de Rupert Till. Ce dernier étudie dans des grottes « les paysages acoustiques » afin de mieux comprendre la place de la musique chez les hommes de la préhistoire »*

**Pour aller plus loin**

<https://www.youtube.com/watch?v=ZhSYO1PWmVA>

♪♪ **Exemples de musique de la préhistoire**

<https://www.youtube.com/watch?v=D8o3ACGTruE>

Musique préhistorique : Le lithophone néolithique du Sahara

<https://www.youtube.com/watch?v=eIT8w0mBCd4>

♪♪ **Wikipédia, Musique préhistorique**

La préhistoire de la musique est l'histoire de la musique dans les cultures préhistoriques. La musique préhistorique commence avec la Préhistoire quelque part à la fin de l'échelle des temps géologiques et se termine avec l'apparition des musiques de l'Antiquité dans différentes parties du monde. La première forme de musique est probablement le chant. En ce qui concerne les instruments de musique, sous réserve de la difficulté à identifier divers objets utilisables comme instrument de percussion, le plus ancien instrument de musique attesté par l'archéologie est une flûte en os d'oiseau trouvée à Geissenklösterle en Souabe dans des niveaux aurignaciens et datée de 42 000 à 43 000 ans. Les composantes, rythme, mélodie et harmonie sont vraisemblablement présentes dès l'origine.

### **Origines**

La musique peut chercher à imiter les bruits de la nature avec une fonction liée à des croyances et des pratiques chamanistes, ou comme divertissement (jeu), ou encore avec une fonction pratique (par exemple, leurrer des animaux avec des appeaux). Dans les sociétés actuelles de chasseurs-cueilleurs, la musique et la danse sont souvent associées au cérémonial et aux activités sociales. L'analogie ethnologique suggère que la musique préhistorique, comme celle des chasseurs-cueilleurs actuels, est associée à une perception rituelle et surnaturelle du monde, qu'elle cherche à influencer les êtres humains et leur environnement et qu'elle est plus particulièrement employée dans des moments critiques pour la subsistance du groupe. Il y a aussi des traditions (par exemple chez les Yupiks) où le chant sert à transmettre l'histoire collective et les légendes, la structure des chants et poèmes facilitant la mémorisation ; le chant s'apparente dans ce cas à un moyen mnémotechnique. Une autre origine possible de la musique est la communication vocale et gestuelle entre adultes et nourrissons. Cette forme de communication implique mélodies, rythmes et mouvements aussi bien que la communication de l'intention et du sens, et en ce sens est semblable à la musique. En se fondant sur les idées du signal honnête et sur la théorie du handicap, G. Miller suggère que la musique et la danse, qui sont des activités énergétiquement coûteuses, ont pour but de prouver aux partenaires potentiels la bonne forme physique et psychologique des chanteurs et danseurs. Le premier instrument de musique est probablement la voix humaine elle-même. La voix couvre une vaste gamme de sons allant de chanter, fredonner et siffler jusqu'aux clics, à la toux et aux bâillements. Le plus ancien homme de Néandertal connu présentant la forme moderne de l'os hyoïde a été daté de 60 000 ans, donc antérieur à la plus ancienne flûte paléolithique de quelque 20 000 ans mais la véritable chronologie peut remonter beaucoup plus loin. Il faut se dégager de l'influence du contexte musical actuel pour envisager ce qu'a pu être la musique de la préhistoire. Le fait que l'instrumentation prédomine dans la musique occidentale, aussi bien dans ses formes savantes que populaires, a pu contribuer à focaliser la recherche sur les instruments de musique alors que ceux-ci ne jouent sans doute qu'un rôle mineur dans l'émergence initiale de la musique. La musique des chasseurs-cueilleurs actuels est largement non-instrumentale, la mélodie étant portée principalement par la voix accompagnée de battements de mains comme percussion ou par exemple de la frappe des pieds dans la danse. Quand il y a des instruments de musique, ce sont des objets produits facilement à partir de peaux, de bois, de roseaux, de gourdes séchées et d'autres végétaux, l'os est peu employé. L'anthropologie suggère en fait que la musique est apparue très tôt chez les humains. Peut-être dès que des hominidés ont commencé à utiliser des outils de pierre: le bruit produit par des travaux tels que le martèlement des graines et

des racines est déjà une forme de rythme. Les humains ont donc certainement pu percevoir la musique dans les sons de la nature tels que le sifflement du vent, le chant des oiseaux, le crépitement de la pluie, le tonnerre, le ruissellement des cascades ou l'écho d'une falaise, et produire des rythmes et des mélodies bien avant les premiers instruments de musique : ils pouvaient utiliser leur voix (chant, bourdonnements, clics... ) ; leur corps (frapper des mains, taper des pieds, utiliser les mains ou les joues comme résonateur) ; des bâtons (frapper un rocher, un arbre creux ou une surface d'eau avec un morceau de bois épais, avec une branche ou avec un os donne différentes sonorités ; un mouvement rapide fait siffler une branche dans l'air) ; toutes sortes de pierres, etc.

## Musique et chant

### Archéoacoustique

L'archéoacoustique utilise les techniques acoustiques pour explorer la préhistoire des sons, ambiances sonores et instruments, y compris l'étude de la résonance des roches et des anciens lithophones, l'étude acoustique des lieux de culte tels que tombes et cercles de pierre, l'exploration d'instruments préhistoriques à l'aide d'essais acoustiques et la reconstitution de paysages sonores par l'archéologie expérimentale. On peut citer dans ce domaine notamment les recherches du réseau universitaire britannique *Acoustics and music of British Prehistory*, l'étude acoustique de trois grottes ariégeoises (grotte du Portel, grotte de Niaux, grotte de Fontanet) par le musicologue légor Reznikoff et le préhistorien Michel Dauvois en 1988. Pour Michel Dauvois, les qualités acoustiques d'une grotte se caractérisent le mieux par les spectres de réponse à des sollicitations sonores dans chaque galerie, niche ou salle de la grotte. Les singularités acoustiques relevées dans différents passages, espaces, belvédères des grottes ornées étudiées, comparées aux lieux des figures pariétales et aux signes tels que les ponctuations, montrent une corrélation nette entre les singularités acoustiques et les signes alors que la sonorité n'est sans doute qu'un facteur de choix parmi d'autres pour l'emplacement des figures pariétales. De plus, certaines draperies et colonnes de calcite sonnent quand on les frappe (percussion). Ces formations de calcite ont une qualité sonore et un son cristallin qui les rapprochent des lithophones. Comme le son varie d'un endroit à l'autre sur les voiles de calcite, on peut produire des accords en frappant plusieurs endroits. C'est cependant la rythmique qui domine le jeu de ces « lithophones naturels ». Des traces de percussions allant jusqu'à entailler ou casser la calcite subsistent dans plusieurs grottes (grotte du Portel en Ariège, grottes de Cognac dans le Lot, grotte Cosquer dans les Bouches-du-Rhône, etc.) mais il suffit de légères percussions du bout des doigts pour jouer sur les draperies les plus fines, par exemple dans le réseau Clastres de la grotte de Niaux. Les résultats archéologiques montrent que les hommes du Paléolithique créent des instruments de musique. Des sifflets — ou phalanges sifflantes — et flûtes paléolithiques en os, des rhombes et des racleurs en bois de renne, des conques, etc. attribués pour les plus anciens au Moustérien et au Paléolithique supérieur (Aurignacien, Gravettien, Solutréen et Magdalénien), sont connus depuis longtemps. Ils sont acceptés par la plupart des chercheurs comme des instruments de musique. La discussion se poursuit toutefois ; la fonction des sifflets n'est pas complètement élucidée : ce sont peut-être (aussi) des appeaux ou des instruments d'appel entre chasseurs ; la nature musicale des rhombes et des racleurs reste contestable également. Un instrument tel que le rhombe pourrait en effet servir de lasso lesté donc d'arme de chasse à la façon des bolas [réf. souhaitée]. Identifier des instruments de musique parmi les vestiges archéologiques n'est pas toujours aisé. À part les flûtes qui nous semblent familières, les objets sonores préhistoriques peuvent beaucoup s'éloigner des instruments de musique classique occidentaux. C'est le cas par exemple des rhombes et des sistres : seule l'analogie avec des objets sonores similaires utilisés par des sociétés traditionnelles contemporaines permet d'en comprendre le maniement. Les lithophones néolithiques sahariens du MNHN ont quant à eux longtemps été confondus avec des pilons à moudre le grain. Enfin, malgré les apports certains de l'archéologie à l'histoire de la musique, il importe de souligner les limites dues à la conservation différentielle des matériaux : les matériaux dégradables comme les végétaux, le bois, l'écorce, le cuir et même la corne disparaissent tandis que les bois de cervidés se conservent assez bien ; l'os et l'ivoire se conservent mieux et ce sont bien sûr les pierres dures qui se conservent le plus longtemps. Il est certain que ces limites introduisent un biais dans notre perception des premiers instruments de musique. Par exemple les plus anciens tambours de bois et de peau ainsi que des appeaux ou trompettes en écorce de bouleau n'ont pas laissé de vestiges archéologiques et nous ignorons à quand ils pourraient remonter. On peut souligner que c'est probablement en raison de la mauvaise conservation des végétaux que les premiers instruments de musique paléolithiques conservés sont en os ; on ne peut pas en déduire une préférence des chasseurs-cueilleurs paléolithiques pour le travail de l'os.

🎵 **Wikipédia : Histoire de la musique**

L'histoire de la musique est l'étude de l'évolution de tous les types de musiques de toutes les régions du monde et de tous les temps. La musique existe depuis les temps les plus reculés, avant même les premières traces humaines.

#### Origines de la musique

Il est difficile de dater, même approximativement, son origine. Le rythme et la mélodie sont toujours présents dans la musique et il est difficile de savoir lequel des deux fut le point de départ de cet art ancestral (chants, battements de mains, choc de pierres ou de morceaux de bois). On en trouve encore quelques traces de nos jours, dans des peuplades d'Afrique ou d'Amérique mais l'étude de la musique préhistorique paraît être une gageure. Les recherches archéologiques font remonter l'utilisation d'instruments de musique (trous percés dans des instruments faits d'os ou d'argile) parfois associés à des instruments de chasse (tels les appeaux ou les rhombes formant un lasso lesté) à au moins 35 000 ans. On ne peut cependant pas avancer une date précise pour l'apparition de la musique. Au début, la musique des hommes qui vivaient sur Terre à ces époques lointaines n'était pas semblable à la nôtre. Les mélodies qu'ils inventaient traduisaient des sentiments, des émotions élémentaires. Le rythme leur donnait vie. La danse est la musique du corps et ils dansaient et martelaient le sol avec les pieds pour accompagner leur musique. Leurs danses consistaient entièrement en mouvements du corps et des bras, lents ou endiablés, doux ou violents, selon le sentiment exprimé. Les hommes préhistoriques ont probablement adopté l'expression musicale au cours de cérémonies rituelles associant gestes (fumigations, danses, d'où l'intérêt du nouveau champ d'études interdisciplinaire développé à la fin du XXe siècle, appelé choréomusicologie (en)), musique et chant. Leur musique pouvait être gaie ou mélancolique, leur tenir compagnie au travail ou à la guerre. Elle pouvait être violente ou douce. Elle pouvait aussi exalter leurs sentiments religieux par des incantations destinées à agir sur les phénomènes que ces hommes ne pouvaient s'expliquer, comme le vent, le tonnerre, la maladie...

Elle servait également à communiquer avec les esprits, apaiser les démons, etc. Une première recherche directe en musique préhistorique est entreprise par le préhistorien Michel Dauvois et le spécialiste de musique antique legor Reznikoff qui s'intéressent aux paysages sonores de trois grottes paléolithiques de l'Ariège : leur étude entre 1983 et 1985 émet l'hypothèse controversée que les peintures sont concentrées dans les endroits des grottes où l'écho est le plus fort. Le «choix des emplacements de figures a été fait en grande partie pour la valeur sonore de ces emplacements» et ces hommes ont un concert de «paléomusique» avec des stalactites et stalagmites des grottes de Luray. Probablement chanté ou joué de la musique en direction des figures animales, par exemple en jouant du rhombe de bison en direction de ce mammifère, de la flûte en radius de cygne en direction des oiseaux, du cor fait d'une corne d'auroch, de renne, de bouquetin, en direction de ces animaux.

Les phalanges sifflantes sont les premiers « instruments de musique » préhistoriques découverts par des archéologues en 1860, dans la grotte d'Aurignac. Ces phalanges perforées de renne, comme les sifflets en os troués, ont probablement été utilisés comme outils de chasse pour communiquer entre les membres d'un clan ou avec des loups apprivoisés, voire servir d'appeaux mais il est difficile de savoir s'ils pouvaient produire une mélodie et donc être véritablement qualifiés d'instruments de musique. D'autres instruments de musique ont pu être confectionnés dans des matières végétales périssables. Les hommes préhistoriques ont pu également faire résonner des pierres naturelles, les lithophones (instruments dormants : stalactites et stalagmites ; instruments mobiles : phonolites, pilons ou haches qui produisent des sons cristallins lorsqu'ils sont posés sur des points souples et percutés avec des maillets en bois, à l'instar des gamelans). En septembre 2008, des chercheurs mettent au jour dans la grotte de Hohle Fels en Allemagne trois flûtes en ivoire de mammoth, en os de cygne et en os de vautour. Cette dernière est datée par la méthode du carbone 14 à plus de 35 000 ans, ce qui en fait le plus vieil instrument de musique dans le monde. Certaines légendes vantent les vertus de la musique, tantôt maléfique, parfois bénéfique. Ainsi la légende d'Orphée, dont la femme, Eurydice, fut mordue par un serpent le jour même de ses noces. Orphée descend alors aux Enfers, et charme par la douceur de son chant les divinités infernales qui lui rendent son épouse. Mais il n'existait alors aucune règle. C'est alors en Chine que l'on a retrouvé les premières traces de théorie musicale, qui dateraient d'environ dix siècles av. J.-C. Cette musique est inséparable de la poésie et de la danse, pour certains sages elle exprimait l'équilibre entre le ciel et la terre.

#### 🎵 **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996**

*Philippe Grimbert (1948), écrivain et psychanalyste contemporain, a publié trois romans, La Petite robe de Paul (2001), Un secret (2004), La Mauvaise rencontre (2009). Passionné de musique, il a également écrit plusieurs essais dont Psychanalyse de la chanson (2004).*

*Dans cette œuvre, il étudie, en s'appuyant sur la chanson populaire des années 1950 à nos jours, l'origine des émotions provoquées par la chanson, l'impact des paroles et l'intérêt des auditeurs pour les interprètes.*

Le plus ancien instrument de musique connu est la flûte aurignacienne, que l'on peut faire remonter à 60 000 années avant Jésus-Christ. Voilà qui laisse une fois de plus soupçonner que la musique était présente au berceau de l'humanité et qu'à côté des premières percussions que furent les mains, les haches et les pierres l'ancêtre des instruments manufacturés fut un instrument à vent. Née de l'observation par l'homme des effets du souffle de l'air dans les cavités naturelles de la nature et de son corps, la flûte fut sans nul doute l'instrument le plus approprié à évoquer l'image primitive du corps dans son axe bouche-anus. Corps originaire en forme de tube à deux orifices, la flûte, dite « tibia », est elle-même empruntée au corps d'un animal, elle est l'os d'un mammifère.

♪<sup>♩</sup> **Philippe Grimberty<sup>1</sup>, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

[...] une équipe de chercheurs américains [a] tenté de reconstituer ce que pouvait être l'hypothétique langage d'*Homo erectus*, apparu au paléolithique inférieur en Afrique et à Java. Pour ces chercheurs l'appareil vocal de cet ancêtre de l'homme serait en bien des points comparable avec l'organe phonatoire du nouveau-né d'aujourd'hui. Le larynx d'*Homo erectus* était, comme chez le bébé, situé plus haut dans la gorge, réduisant le volume du pharynx et ne permettant que de faibles performances vocales, bien inférieures à celles de l'homme actuel. La langue de notre aïeul était assez développée mais se tenait presque entièrement dans l'orifice buccal : à l'inverse de nous, il ne pouvait pas faire varier le volume de son pharynx pour produire aussi rapidement des sons différenciés. Chez l'homme moderne, l'organe phonatoire à deux cavités, bouche et pharynx, permet une certaine virtuosité à laquelle *Homo erectus*, avec sa seule cavité, ne pouvait prétendre : son élocution ne pouvait être que plus lente et plus rudimentaire que la nôtre.

Le parallèle avec le nouveau-né se poursuit lorsque l'on apprend que pendant les six premières semaines de son existence celui-ci ne mobilise que très peu sa langue, qui reste immobile dans la cavité buccale, son larynx n'ayant pas pris sa place définitive et restant à l'extrémité supérieure de la gorge, comme celui d'*Homo erectus*. Ce n'est qu'autour du troisième mois de la vie, quand la base de la langue et le larynx entament leur descente dans la gorge, que le bébé, à qui le babillage ou la lallation sont enfin permis, s'engage sur le chemin qui le conduira à articuler des phonèmes précis, puis des mots, lui faisant dépasser en subtilité et en rapidité les sons émis par son lointain ancêtre. De plus, le processus de croissance du cerveau d'*Homo erectus*, du fait de sa faible espérance de vie, était beaucoup plus lent que celui de l'homme d'aujourd'hui, et le volume de son cerveau d'adulte était comparable à celui, de nos jours, d'un enfant à la fin de sa première année.

On voit donc qu'il n'est pas excessif d'imaginer que les premières tentatives d'expression de l'*Homo erectus* ont dû se faire sur le mode qui caractérise la rencontre de l'enfant — du latin *infans*, qui ne parle pas — avec l'univers du langage. Avant même que surviennent ses premiers sons articulés et ses premiers phonèmes, l'enfant, de par sa nature même d'être de parole, est poussé à exprimer par la voix les émotions ressenties à l'intérieur de son corps et lors de sa rencontre avec l'univers extérieur. Ce que nous appelons familièrement gazouillis, empruntant ce terme au chant des oiseaux pour caractériser le mode d'expression du nourrisson, est de fait une référence à l'aspect mélodique — et mélodieux — des premières performances vocales du nouveau-né : à peine au monde, l'enfant chante. Lorsque l'émotion laisse la place au besoin, lorsque plaisir, amour ou nostalgie s'effacent devant douleur ou faim impérieuse, alors seulement le chant retourne au cri, pur appel à l'autre.

En fût-il de même pour nos ancêtres des cavernes Leurs premières expériences langagières furent-elles placées sous le signe de la musique ? Sans doute si l'on en croit Jean-Jacques Rousseau, quand, dans son *Essai sur l'origine des langues*, il avance : « On ne commua pas par raisonner mais par sentir... Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère qui leur ont arraché [aux premiers hommes] les premières voix... Voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques. » Si Rousseau situe l'origine du langage dans les émotions qui résultent de la rencontre de l'humain avec son semblable et non dans les tensions internes du corps propre, c'est tout de même pour lui sous le signe de la musique que se produit cette naissance.

Notre plus lointaine ancêtre connue, de la branche qui allait donner naissance aux Hominidés, est un préaustralopithèque : elle fut baptisée Lucie — Lucy, en anglais — par ses inventeurs et fut découverte dans l'Afar éthiopien. Lucy chantait-elle ? Probablement pas hélas, si nous situons, avec les paléontologues, l'origine du langage chez l'*Homo habilis* ou plus sûrement chez l'*Homo erectus*, il y a de cela 1 500 000 ans, Lucy dépassant quant à elle les 2 500 000 ans ! Mais il est amusant de noter au passage que notre aïeule doit tout de même son prénom à une chanson, tint, comme le raconte Yves Coppens, enchantait les soirées du groupe de chercheurs sur le terrain : *Lucy in the sky with diamonds* des Beatles !

1 - Philippe Grimbert (1948), écrivain et psychanalyste contemporain, a publié trois romans, *La Petite robe de Paul* (2001), *Un secret* (2004), *La Mauvaise rencontre* (2009). Passionné de musique, il a également écrit plusieurs essais dont *Psychanalyse de la chanson* (2004).

Dans cette œuvre, il étudie, en s'appuyant sur la chanson populaire des années 1950 à nos jours, l'origine des émotions provoquées par la chanson, l'impact des paroles et l'intérêt des auditeurs pour les interprètes.

♪♪ « **Quelques réflexions à propos du langage et de la musique chez François-Bernard Mâche** », Philippe Lalitte, in *Danièle Pistone (Ed.), L'universel et l'utopie, Hommage à François-Bernard Mâche, série « Hommages » n° 1, Paris, Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 93-110.*

*François-Bernard Mâche (1935) est normalien, agrégé de lettres et diplômé d'archéologie (1958), membre fondateur du Groupe de recherches musicales, docteur en musicologie (1980), directeur d'études à l'EHESS depuis 1993 et membre de l'Académie des beaux-arts depuis 2002.*

[...] L'hypothèse fondamentale sur laquelle s'appuie Mâche est celle d'une possible origine commune de la musique et du langage. Le compositeur reprend à son compte le postulat de Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* : à l'origine n'existait ni la parole ni la musique, mais le chant défini comme parole "accentuée". Le langage et le chant seraient apparus ensemble à partir du moment où l'Homme s'est socialisé pour remplacer les cris et les gestes expressifs. Le chant primitif, selon Rousseau, réalise l'équilibre de la raison et de l'émotion à travers ses deux facettes: l'aspect articulé qui contient la signification et les accents (c'est-à-dire les sons) qui traduisent les passions. Comme la poésie fut trouvée avant la prose, proclame Rousseau, « Il en fut de même de la musique ; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix ».

[...] Mâche se situe dans une perspective évolutionniste où les populations humaines auraient développé, à partir d'une forme de langage sonore primitif, trois types d'organisation exploitant à divers degrés la relation signifiant-signifié: «la musique communiquant des états émotionnels globaux; un langage sifflé ou instrumenté, communiquant en général des messages simples, mais à partir d'éléments combinables; un langage parlé enfin (ou crié, ou chuchoté...), développant considérablement la relation signifiant (sonore)-signifié, et ne conservant la communication émotionnelle qu'à l'état de traces dans les aspects dits suprasegmentaux (comme le contour intonatif, les accents, le rythme), ou encore les onomatopées ». Pour des raisons d'adaptation à l'environnement, le langage aurait supplanté les musiques parlantes, trop rudimentaires dans leur codage, et se serait en quelque sorte spécialisé dans une forme de communication sémantiquement plus efficace lui permettant de produire des messages et des concepts précis. A l'inverse, la musique aurait subsisté pour compenser la spécialisation linguistique par son ouverture sémantique, et aurait développé des aspects spécifiques comme le plaisir de la répétition et l'expression des émotions. Ce "mythe fondateur" expliquerait également les racines archaïques du phénomène musical et particulièrement son pouvoir émotionnel. Écouter et faire de la musique serait lié au charme de la régression, une façon d'échapper au langage et à la raison: «La musique nous relie fortement à l'inconscient mythique, et peut être même à l'animalité»

La parole et la musique atteignent notre conscience principalement à travers le même canal sensoriel: le système auditif. Si la musique et le langage ont une origine commune, il devrait subsister dans le cerveau des processus perceptifs communs à ces deux moyens d'expression. Et, peut-être même qu'une partie de ces processus de bas niveau devrait être partagée par les animaux non humains. Certains éléments de réponse sont apportés par la psychologie et les neurosciences. S'il existe des modules de traitement communs, ceux-ci devraient contrôler à la fois les processus de segmentation et les aspects suprasegmentaux (les courbes intonatives, le débit, l'accentuation) du langage et de la musique. Les recherches en psycholinguistique montrent que la perception catégorielle (la capacité à discriminer et à étiqueter un continuum artificiel de syllabes, par exemple) existe chez l'adulte humain avec des signaux acoustiques linguistiques ou non linguistiques et avec des signaux visuels. La perception catégorielle a également été observée chez le nourrisson (avec une technique de succion non nutritive) et chez l'animal (avec des techniques de conditionnement) avec les mêmes stimuli verbaux que chez l'adulte humain. Cela laisse supposer que les mécanismes qui sous-tendent la perception catégorielle chez les humains existent aussi chez les animaux (au moins chez les mammifères et les oiseaux). Un mammifère comme le Tamarin pinché est attentif non seulement à des syllabes isolées, mais aussi à des séquences de parole continue. Le Tamarin discrimine des phrases en néerlandais de celles en japonais en dépit de la variabilité des locuteurs, et se montre capable d'extraire des classes d'équivalence acoustique. Une des hypothèses actuelles propose que l'humain ait hérité des animaux ces mécanismes fondamentaux qui seraient donc des mécanismes très généraux n'ayant pas évolué pour le traitement de la parole.

[...] Une façon d'examiner la question, soulevée par Mâche, de l'origine commune du langage et de la musique consiste à comparer les processus d'acquisition du langage et de la musique chez les nourrissons et les enfants en bas âge. Observer l'apprentissage linguistique et l'apprentissage musical de jeunes auditeurs qui n'ont pas encore été acculturés à leur milieu peut permettre de mieux comprendre en quoi le traitement perceptif de la parole et de la musique s'appuie sur des mécanismes similaires. Est-ce que la simple exposition à des environnements linguistiques ou musicaux permet une acquisition sur la base de mécanismes communs? Bien qu'il soit difficile de séparer l'inné de l'acquis, la comparaison des compétences linguistiques et musicales des jeunes enfants peut être intéressante. Dans le domaine linguistique, il a été observé, qu'à partir de l'âge de six mois, la perception du langage chez les nourrissons est adaptée aux voyelles de leur langue maternelle, suggérant que seulement quelques mois d'exposition passive suffisent à développer une catégorisation des voyelles. Ce passage de la langue non maternelle à la langue maternelle implique un apprentissage puissant qui s'effectue implicitement pendant la première année de la vie. Les nourrissons apprennent instinctivement quels sons marquent des différences significatives dans leur langue avant même qu'ils aient accès à la signification des mots. Il semble que les distributions statistiques des sons de la parole jouent un rôle critique dans les processus de catégorisation. Des expériences manipulant les distributions statistiques des consonnes ont démontré que cette information affecte la perception du langage des nourrissons. Dans le domaine de la musique, les nourrissons détectent facilement les changements de hauteur, ce qui suggère qu'il existe une aptitude innée du système auditif à discriminer les hauteurs. Cependant, l'acculturation à la musique tonale semble ne se faire sentir que beaucoup plus tard. Les nourrissons sont sensibles aux changements de hauteurs d'une mélodie, indépendamment du contexte tonal ou atonal. C'est seulement à partir de 4 à 6 ans que les enfants détectent plus facilement les changements dans une mélodie diatonique que ceux d'une mélodie non diatonique. C. Krumhansl suggère que l'apprentissage implicite de la musique tonale occidentale repose sur les propriétés distributionnelles du système tonal. Ainsi, les notes et les accords structurellement stables ont une fréquence d'occurrence plus importante que les notes et accords structurellement moins stables. Comme pour les phonèmes du langage, c'est la fréquence d'occurrences, ainsi que les cooccurrences à l'intérieur d'une tonalité donnée, qui induirait chez l'auditeur la perception des hiérarchies tonales.

L'information prosodique, étant la première source sonore extérieure humaine disponible *in utero*, les patterns de rythmes, d'accents, et de contours intonatifs conduisent très probablement une grande partie du traitement précoce du langage et de la musique. Après la naissance, l'information prosodique continue à être essentielle dans la communication. La simple observation de parents parlant avec un bébé, montre que ceux-ci exagèrent leurs intonations pour capter l'attention des bébés. Le langage à destination de ceux-ci est translinguistiquement caractérisé par un débit plus lent, une fréquence fondamentale plus élevée, de plus grandes variations de hauteurs, de plus longues pauses et des contours d'intonation répétés! En musique, le contour est un des premiers aspects de la musique distingué par les nourrissons. Les berceuses partagent des caractéristiques transculturelles incluant des contours simples et répétés! Les indices prosodiques peuvent également jouer un rôle en marquant l'information structurelle que les bébés doivent apprendre pour traiter le langage et la musique (par exemple, les fins de phrase de la parole et de la musique sont marquées par un allongement et une inflexion de hauteur). Il a été observé que les nourrissons écoutent plus longtemps les extraits de parole dans lesquels les pauses tombent aux frontières de phrases que si elles se trouvent en plein milieu. Des résultats semblables émergent des études sur les apprentissages musicaux. Hormis le traitement de la prosodie, d'autres convergences existent, notamment dans le traitement de la syntaxe, des réponses émotionnelles et des capacités de stockage en mémoire, qu'il serait trop long de mentionner ici!

#### ♪ **Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 1781**

*Plus peut-être que pour les autres écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vie et la pensée de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) prennent la dimension d'une légende, d'un mythe.*

*Sage incompris et persécuté par un monde qu'il juge frivole, républicain fervent et seul véritable maître à penser des révolutionnaires de 1789, ami de la nature refusant la corruption de la civilisation moderne: ce sont là autant d'images que Rousseau lui-même contribua à édifier et à répandre. Il faut dire que son existence fut elle-même diverse et souvent bouleversée.*

*L'Essai sur l'origine des langues a été publié pour la première fois en 1781 dans un volume rassemblant les *Traité*s sur la musique. Il soulève des questions essentielles sur la nature et la fonction du langage.*

*Rousseau réfute dans ce texte l'idée selon laquelle le langage est avant tout un outil de communication destiné à communiquer nos besoins. S'il y a bien une nécessité qui a poussé les hommes à développer un langage, , cette*

*nécessité n'est pas celle du besoin mais de la passion. Et les passions singulières de l'individu ne peuvent se traduire que par un langage expressif, musical.*

## **Chapitre II : Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions**

Il est donc à croire que les besoins dictèrent les premiers gestes, et que les passions arrachèrent les premières voix. En suivant avec ces distinctions la trace des faits, peut-être faudrait-il raisonner sur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait jusqu'ici. Le génie des langues orientales, les plus anciennes qui nous soient connues, dément absolument la marche didactique qu'on imagine dans leur composition. Ces langues n'ont rien de méthodique et de raisonné ; elles sont vives et figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de géomètres, et nous voyons que ce furent des langues de poètes. Cela dut être. On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs besoins ; cette opinion me paraît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins fut d'écartier les hommes et non de les rapprocher. Il le fallait ainsi pour que l'espèce vînt à s'étendre, et que la terre se peuplât promptement ; sans quoi le genre humain se fût entassé dans un coin du monde, et tout le reste fût demeuré désert. De cela seul il suit avec évidence que l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes ; il serait absurde que de la cause qui les écarte vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler ; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître : mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques. Tout ceci n'est pas vrai sans distinction, mais j'y reviendrai ci-après.

♪<sup>1</sup> **Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*<sup>1</sup>, 1781**

## **Chapitre XII Origine de la musique, et ses rapports.**

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants, que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son ; seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes : la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue ; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique : il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. Il fallait dire que l'une et l'autre eurent la même source, et ne furent d'abord que la même chose. Sur la manière dont se lièrent les premières sociétés, était-il étonnant qu'on mît en vers les premières histoires, et qu'on chantât les premières lois ? était-il étonnant que les premières grammairiens soumissent leur art à la musique, et fussent à la fois professeurs de l'un et de l'autre ? Une langue qui n'a que des articulations et des voix n'a donc que la moitié de sa richesse ; elle rend des idées, il est vrai ; mais pour rendre des sentiments, des images, il lui faut encore un rythme et des sons, c'est-à-dire, une mélodie ; voilà ce qu'avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre. Nous sommes toujours dans l'étonnement sur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poésie et de la musique parmi les Grecs : ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes parce que nous n'en éprouvons plus de pareils ; et tout ce que nous pouvons gagner sur nous, en les voyant si bien attestés, est de faire semblant de les croire par complaisance pour nos savants. Burette, ayant traduit, comme il put, en notes de notre musique certains morceaux de musique grecque, eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'académie des belles-lettres, et les académiciens eurent la patience de les écouter.

1. *L'Essai sur l'origine des langues* a été publié pour la première fois en 1781 dans un volume rassemblant les *Traité*s sur la musique. Il soulève des questions essentielles sur la nature et la fonction du langage.

Rousseau réfute dans ce texte l'idée selon laquelle le langage est avant tout un outil de communication destiné à communiquer nos besoins. S'il y a bien une nécessité qui a poussé les hommes à développer un langage, cette nécessité n'est pas celle du besoin mais de la passion. Et les passions singulières de l'individu ne peuvent se traduire que par un langage expressif, musical. 2. Pindare (518 av. J.-C ; 438 av. J.-C.) est l'un des plus célèbres poètes lyriques grecs.

## I – 1- b – « Naître à la vie : entrer en Musique », (Michel Serres, Musique)

*La science a prouvé que le fœtus est sensible « aux stimuli sonores », son cerveau réagit à l'écoute de la musique et de ce que l'on appelle « la musique du langage », à savoir la prosodie, le timbre, l'intensité, le ton de la voix, le rythme, le débit, les scansiones et les silences de la parole. On constate également que les parents usent naturellement d'une voix plus aiguë, plus mélodieuse pour s'adresser aux nourrissons et que berceuses et comptines accompagnent les premiers pas*

### ♪ Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996*

Des études récentes nous ont permis de nous faire une idée de l'environnement sonore du fœtus, qui, loin d'être d'une totale quiétude, est au contraire rythmé de façon intense par les bruits de l'activité digestive et par les battements du cœur maternel, plus rapides que ceux du fœtus et produisant donc dans leur rencontre avec ceux-ci un rythme syncopé. À partir de sept mois et peut-être beaucoup plus tôt (vers quatre mois et demi les terminaisons du nerf auditif sont déjà identifiables et des sensations auditives sont tout à fait possibles) le fœtus est capable de répondre par des manifestations motrices ou d'accélération de son rythme cardiaque à des perceptions sonores externes, celles-ci, transmises par le liquide amniotique, lui parvenant dans la limite de leurs fréquences basses.

Ainsi il est admis que le fœtus peut recevoir une partie du spectre de la voix maternelle, entendue et reconnue par lui essentiellement grâce à son intonation. En effet, des enregistrements ont été effectués, reproduisant les conditions dans lesquelles le fœtus peut percevoir la voix : ces expériences ont prouvé que la parole recueillie par cette méthode n'a qu'une très faible intelligibilité, et que seuls certains mots simples et bien isolés peuvent être reconnus par l'expérimentateur. En revanche on retrouve parfaitement certains traits que nous pourrions qualifier de *mélodiques* : le rythme et l'intonation de la voix, traits qui se détachent du bruit de fond intra-utérin. L'un des chercheurs dans ce domaine, Carolyn Granier-Deferre, coauteur de l'ouvrage collectif *L'aube des sens*, n'hésite pas à poser la question d'une sensibilisation précoce à la parole chez le fœtus: « Quand on pense à certaines expériences dans le domaine du langage, réalisées avec le nourrisson, on peut se demander dans quelle mesure il n'existe pas, in utero, une certaine forme d'apprentissage de la parole, en tous cas au moins de certaines de ses caractéristiques prosodiques. » De nouveau est évoqué ici l'aspect mélodique de la parole, tel qu'il est perçu par l'enfant à naître.

De son côté, le psychanalyste Bernard This nous livre des réflexions essentielles sur la vie fœtale dans un article qu'il intitule — c'est à noter — « De la musique avant toute chose ». Il remarque que la psychanalyse a fait, avec et depuis Freud, l'impasse sur la vie intra-utérine, pour ne prendre en compte le sujet humain qu'à partir de sa naissance. Seul Lacan, rappelle-t-il, aura franchi cette limite en postulant que, dès sa conception, le petit d'homme est pris dans le réseau du symbolique qui lui assigne une place et produit sur lui des effets signifiants. Balayant les contre-arguments du style : « Il ne parle pas, donc ce n'est pas un sujet », Bernard This insiste sur les déterminations inconscientes qui peuvent intervenir dès le séjour du fœtus dans le ventre maternel et ne craint pas de revendiquer l'audace qui consisterait à postuler qu'une étude de la libido en la vie embryonnaire serait envisageable.

Dans de nombreux mythes, remarque This, l'enfant à naître échange avec sa mère et va même jusqu'à l'aider et lui parler. Si la science n'a pas vérifié ce dernier point — encore que de nombreux auteurs des siècles passés aient décrit le « vagitus uterinus », cri du fœtus à l'intérieur même de l'utérus maternel — elle nous a en revanche apporté la preuve que le fœtus entendait, percevait des stimuli sonores, en particulier les voix de ses géniteurs. Bernard This nous rappelle que de nombreuses coutumes tiennent ce fait pour acquis et qu'en 1553 déjà une dame de la cour exécutait chaque matin un air de musique devant Jeanne d'Albret, mère du futur Henri IV, afin que celui-ci ne naisse pas « rechigné » : l'histoire nous a confirmé le succès de cette entreprise !

Il est remarquable de noter que l'homme n'a pas attendu les progrès de la science pour apprendre ce qu'il en est de la vie perceptive et affective du fœtus et intégrer à son comportement un mode de communication avec l'enfant en gestation : nous avons vu ce qu'il en fut à la cour de Navarre, mais nous savons aussi que les tziganes, pour ne citer qu'eux, ont pour tradition de jouer du violon devant les futures mères, afin que l'enfant, à sa naissance, soit déjà imprégné de l'âme de sa culture. La coutume gitane veut en effet que le gitan parle à son enfant dans le ventre de sa compagne, lui chante des chansons et le régale de musique. Ainsi que le décrit Pierre Derlon, grand connaisseur de la culture gitane, dans *L'aube des sens* : « Le cordon à peine coupé, le père et la mère parleront tous deux à ce petit loup qui vient de naître, et de toute son enfance il sera baigné dans le son,

dans la mélodie de la voix de ses parents. » Les bruits du ventre de la Romie se nomment « la musique des rois, la musique des dieux », et les gitans savent que les enfants ont gardé en eux le souvenir de cette musique puisque pour apaiser les bébés qui pleurent « ceux qui les gardent tapent du doigt au rythme d'un cœur et pour que cela ressemble plus à ce qui a été entendu dans le ventre de la mère, ils étouffent le bruit avec un chapeau ».

Bernard This ajoute à ses observations une remarque essentielle : in utero, l'enfant ne distingue pas seulement la voix maternelle, il perçoit également la voix paternelle, double perception qui contribue à son bien-être fœtal et à son épanouissement ultérieur d'enfant. Comme le dit l'auteur : « L'attachement post-natal de l'enfant à sa mère et à son père, tout comme l'attachement des parents à leur enfant, se prépare petit à petit au cours de la vie fœtale : l'empreinte prénatale est indispensable pour l'établissement d'une relation trinitaire vivifiante. »

Nous constatons donc que le fœtus peut entendre des bruits et même distinguer les différences de tonalité qui caractérisent les voix paternelle et maternelle. Indication précieuse que celle-ci : si la tonalité grave de l'organe du père et celle, plus haute, de celui de la mère ainsi que les battements du cœur maternel sont dissociés pour l'oreille de l'enfant à naître, il est possible de voir dans cette dissociation déjà à l'œuvre in utero la matrice de ce qui fait l'essentiel de toute construction mélodique. En effet, la base d'une composition musicale est faite d'un rythme et d'une ligne de basses (le modèle de la voix paternelle) sur lesquels s'appuie et se développe la mélodie elle-même (la voix maternelle), mélodie que viendront ultérieurement épouser des paroles pour lui donner la forme définitive d'une chanson.

Dès après la naissance, ce sont les premières relations verbales directes parents-enfants qui s'installent, pour être aussitôt marquées par un phénomène qui a valeur d'universalité : le père, comme la mère, haussent leur voix d'un ton pour s'adresser au nouveau-né, s'associant au mode d'expression de ce dernier, que les auteurs anglo-saxons ont baptisé du terme de baby-talk, et, ce faisant, ils accompagnent toute parole à son égard d'une ligne mélodique : les parents chantent plus qu'ils ne parlent quand ils s'adressent à l'enfant. Il faut souligner que ce mode de communication est réservé aux échanges tendres et que, lorsqu'à l'inverse un reproche ou une remontrance doivent être adressés à l'enfant, la phrase parentale reprend alors sa tonalité normale, non chantante, comme si la parole reprenait de ce fait son plein pouvoir : déchargée de la musique elle devient alors impérative, intimidante, elle peut blesser.

La voix des parents se fait donc plus aiguë pour parler d'amour et utilise des modulations qui, n'existant pas dans le langage parlé ordinaire, se rapprochent plutôt de la chanson : l'expression chantée semble bien ne pas être ici une fantaisie ou un mode joyeux de communication, mais une nécessité profonde qui motive l'adulte dans son adresse à l'enfant.

Ainsi les premières expériences de communication de l'enfant qui vient au monde, ses premières perceptions, ses premières rencontres avec la tendresse de ses parents, se feront sur le modèle de ce que nous avons coutume d'appeler une chanson : des phrases simples, répétitives, associées à une mélodie facile, mode d'expression que viendront renforcer les berceuses qui présideront à son endormissement. Cette forme musicale employée quasi instinctivement par les mères vient en douceur rappeler à l'enfant ce que fut son environnement sonore d'avant la naissance : la berceuse est une forme primitive de chanson, au tempo lent, à la mélodie répétitive, d'une tonalité simple et dont le texte est composé essentiellement d'onomatopées ; elle est de plus accompagnée par la mère de mouvements réguliers de la tête et des mains et rythmée par le balancement du berceau.

♫ **Bernard Golse, « La musique, l'interprétation et la direction de la cure dans le travail avec les bébés », *Figures de la psychanalyse*, 2011/1 n° 21 | pages 165 à 175**  
<https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2011-1-page-165.htm#>

*Bernard Golse, (1950) est pédopsychiatre, professeur des universités-praticien hospitalier émérite de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent à l'université Paris Descartes, psychanalyste et essayiste.*

### **Les deux grands types de communication**

Les théories actuelles de la communication distinguent volontiers, en référence à la terminologie informatique, la communication dite analogique et la communication dite digitale, la première étant plus globale, faite d'éléments non codés, non arbitraires et non segmentables, la seconde étant plus analytique, faite d'éléments codés, arbitraires et segmentables. [...] La première véhiculerait surtout des affects, des sentiments et des émotions, la seconde, surtout des informations, des concepts et des idées. Le langage humain a cela de particulier qu'il associe étroitement les deux types de communication, en ce sens que la chaîne verbale (soit l'enchaînement segmentable des mots au sein des phrases) se trouve toujours étroitement associée à une dimension préverbale (soit les éléments dits supra segmentaires et qui définissent ce que l'on appelle parfois la musique du langage, à savoir la prosodie, le timbre, l'intensité, le ton de la voix, le rythme, le débit, les scansion et les silences de la parole...). Cette partie analogique du langage humain qui sous-tend le contexte émotionnel du message peut

éventuellement être comprise comme la partie « non verbale » du « verbal ». L'enfant est d'abord sensible à la partie analogique du langage de l'adulte, c'est par elle qu'il rentre en quelque sorte dans le langage, comme l'ont bien montré les travaux des pragmaticiens (J.L. Austin et J.S. Bruner, par exemple). [...]

Cette précession de l'analogique suppose en effet l'intervention ultérieure d'un mécanisme de traduction pour assurer la transformation des souvenirs analogiques (mémoire vécue) en souvenirs digitaux (mémoire parlée), et chaque fois qu'il y a traduction ou passage d'un état à un autre, il y a toujours perte comme J. Laplanche l'a bien montré avec la théorie de la séduction généralisée. À tout cela, il importe d'ajouter que le concept d'oscillation métaphoro-métonymique, développé par G. Rosolato, permet de conceptualiser utilement la dynamique interne propre à chacun de ces deux registres de la communication, et surtout le passage dialectique de l'un à l'autre qui renvoie, mutatis mutandis, au passage du système inconscient au système conscient préconscient dans la mesure où le registre de la communication préverbale (ou analogique) met surtout en jeu des représentations de chose, alors que celui de la communication verbale (ou digitale) met surtout en jeu des représentations de mots.

### **L'objet sonore de S. Maiello (comme préforme ou préfiguration de la question de l'absence ou de la présence de l'objet)**

On sait aujourd'hui que la sensorialité fœtale se développe de manière très précisément programmée tout au long de la grossesse. L'hypothèse proposée par S. Maiello est tout à fait fascinante. Cet auteur suggère en effet que ce serait les discontinuités de la voix maternelle qui, parvenant jusqu'au fœtus au travers de la paroi abdominale et la paroi utérine, lui fourniraient alors une préforme de la problématique ultérieure du couple absence-présence de l'objet au cours de la vie postnatale. On sait en effet qu'au sein de l'utérus, le fœtus perçoit un certain nombre de sons dont il lui est probablement difficile d'éprouver s'il s'agit de sons du dehors ou de sons du dedans (d'autant que les sons du dehors parviennent également au fœtus par l'intermédiaire du corps de la mère). Les sons du dedans peuvent être réguliers (bruits du cœur de la mère, bruits vasculaires) ou irréguliers (bruits digestifs), alors que les sons du dehors sont principalement irréguliers et imprévisibles (bruits issus de l'environnement extérieur, voix des adultes et notamment de la mère). En tout état de cause, l'irrégularité de la perception de la voix maternelle préfigurerait en quelque sorte, selon S. Maiello, la problématique de l'absence et de la présence appelée à prendre forme après la naissance, quand l'enfant sera amené à prendre en compte l'existence de ses objets relationnels dans le cadre de son processus de différenciation extra psychique.

[...]

### **La voix maternelle en tant que premier opéra pour le fœtus et pour le bébé**

Dans son très beau livre intitulé *L'opéra ou le cri de l'ange*, Michel Poizat cite la phrase suivante de C. Lévi-Strauss : « Sans doute la musique parle-t-elle aussi, mais ce ne peut être qu'à raison de son rapport négatif à la langue et parce qu'en se séparant d'elle, la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique : il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre, si l'on peut dire, comme une appartenance privative. La musique, c'est le langage moins le sens (souligné par nous) ; dès lors on comprend que l'auditeur, qui est d'abord un sujet parlant, se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent comme l'amputé attribuant au membre disparu les sensations qu'il éprouve et qui ont leur siège dans le moignon. » Bien entendu, aujourd'hui, au regard de toutes les recherches qui ont trait à la musique, on pourrait critiquer cette assertion de C. Lévi-Strauss selon laquelle la musique renvoie au langage dépouillé de la dimension de sa signification. Les choses sont probablement beaucoup plus complexes. Il n'en demeure pas moins que l'on voit bien ce qu'il veut dire, et toute la réflexion de M. Poizat consiste à étayer l'idée que les amateurs d'opéra sont, au fond, renvoyés à leur investissement précoce de la voix maternelle d'avant la coupure entre musique et signification, coupure qui, pour le bébé, peut sans doute revêtir une certaine dimension de violence obligée. L'amour de l'opéra comme équivalent de l'amour de la voix maternelle, l'idée est séduisante, certes, mais à la condition de penser à la mère des commencements, soit à celle dont le langage nous touchait alors même que la dimension symbolique de ses mots nous échappait encore en grande partie. Personnellement, nous verrions volontiers un argument à l'appui de la thèse de M. Poizat dans l'article un peu plus ancien de G. Rosolato, encore lui, intitulé « La haine de la musique ». Ici, c'est la haine de la musique, et non plus l'amour de l'opéra, qui se voit interrogée, mais les conclusions convergent en quelque sorte, en ce sens que la haine de la musique serait sous-tendue par la difficulté de certains sujets à renouer avec cette voix maternelle d'avant la coupure entre musique et signification. De l'amour à la haine, on le sait, il n'y a souvent qu'un pas... En tout état de cause, ce sont les liens entre la musique et la voix qui forment le vif de ces deux réflexions, et nous avons dit précédemment à quel point la voix fait partie de la musique du langage, c'est-à-dire de ses éléments supra segmentaires qui touchent et affectent le fœtus, puis le bébé, et par lesquels le bébé cherche, très tôt, à toucher et à affecter l'adulte qui prend soin de lui. Mais revenons un instant à l'opéra. Il y a bien sûr d'autres éléments qui font de l'opéra un art en lien direct avec nos rythmes plus ou moins archaïques. Que l'on pense, par exemple, à ces moments particuliers où, à partir d'un chaos apparent de sons, émerge et

s'organise – très lentement et graduellement – une phrase chantée qui, finalement, submerge et domine le chaos, en l'emportant alors sur le matériau sonore initialement anarchique. Et cela d'autant plus que le chaos initial n'est qu'apparent, comme l'est peut-être l'ensemble des sons (internes et externes) perçus par fœtus dans l'utérus maternel, et notamment en fin de grossesse, comme nous l'avons vu précédemment. [...]

♪ **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Nous avons constaté, en suivant dans leurs expériences les chercheurs, que l'enfant in utero percevait de l'intérieur et de l'extérieur des stimuli sonores qui ne lui parvenaient que dans leur aspect rythmique ou mélodique. Si l'on ne craignait de faire un mauvais jeu de mots il serait tentant de dire que les perceptions du fœtus dans le ventre de sa mère pourraient s'inscrire sur une « portée » ! Les battements du cœur maternel, les différents bruits du corps soutenant la mélodie des voix parentales réduites à leur pure intonation, tout ceci nous donne l'idée d'un environnement sonore de type musical qui berce l'enfant à venir.

Plus précisément nous pouvons dire qu'avant sa naissance les circuits de la parole, qui, nous l'avons vu, ont déjà saisi l'enfant à venir dans leur rets, lui parviennent atténués, physiologiquement comme symboliquement, sous la forme de leur seule mélodie. Murmure lointain de l'ordre symbolique, cette mélodie chargée de sens rythme l'existence du fœtus et fait fonction de premier temps dans l'inscription de celui-ci sous l'ordre des signifiants. Le second temps, celui qui suit sa naissance, voit l'enfant soumis directement aux stimulations verbales de son environnement, son existence davantage incarnée et tangible l'exposant un peu plus encore à l'influence du verbe. Sa physionomie, ses réactions induisent chez les parents de nouveaux comportements, une nouvelle adresse à l'enfant de leur désir. Cette forme de relation différente se trouve, dès lors, autant marquée par le Symbolique que par l'Imaginaire, cette dernière dimension ayant eu une place prépondérante lorsque les parents « imaginaient » l'enfant de leur désir en lui prêtant, avant même sa naissance, des traits et des comportements correspondant à leurs souhaits, ceci selon une identification en miroir.

Les discours qui sont alors adressés au nouveau-né, s'il n'en saisit pas toujours le sens, ne sont plus filtrés mais trouvent leur place sur la mélodie, déposant leurs mots en mesure sur les notes de la portée : l'environnement, qui jusque-là fredonnait, lui chante maintenant à pleine voix sa chanson. Sur la mélodie d'avant la venue au monde des mots se sont harmonieusement inscrits qui vont poursuivre leur ouvrage, la naissance d'un sujet.

♪ **Agnès Roux, « Chansons entendues in utero », *Futura Santé, 2013***

<https://www.futura-sciences.com/sante/actualites/bebe-oui-bebes-souviennent-chansons-entendues-in-utero-49955/>

*On le savait, les apprentissages commencent bien avant la naissance, lorsque les bébés baignent encore dans le liquide amniotique. Une nouvelle étude montre qu'ils sont capables de se souvenir des sons entendus lors de la vie utérine, au moins jusqu'à quatre mois après la naissance.*

Quand un bébé vient au monde, on a souvent l'impression qu'il ne sait rien faire, ou presque, et qu'il a tout à apprendre. En réalité, les fœtus commencent déjà leurs apprentissages bien avant la naissance. Des études ont par exemple montré qu'ils s'entraînaient aux grimaces in utero afin d'être les plus expressifs possible dans le monde extérieur.

Dans le ventre de leurs mères, les bébés peuvent percevoir les sons. Mais sont-ils capables de s'en souvenir à la naissance ? Cette question passionne les scientifiques depuis de nombreuses années, et les preuves de l'existence d'une mémoire in utero s'accumulent. En 1988 déjà, une étude suggérait que les nouveau-nés étaient capables de reconnaître la mélodie de la chanson favorite de leur mère. Des travaux ont également montré qu'ils se familiarisaient avec les sons de la langue de leurs parents au cours du développement embryonnaire.

Des chercheurs finlandais de l'université d'Helsinki sont particulièrement intéressés par cette thématique. En observant directement l'activité cérébrale, ils ont récemment montré que les nouveau-nés pouvaient se rappeler de sons entendus in utero. Dans une nouvelle étude, publiée dans la revue *Plos One*, ils ont voulu aller un peu plus loin et savoir si cette mémoire fœtale pouvait perdurer dans le temps. « Nous savions que les bébés étaient capables de se souvenir des sons entendus dans le ventre, mais nous ignorions pour combien de temps », explique Eino Partanen, le principal auteur de ces travaux.

La mémoire de la vie utérine dure au moins quatre mois

Pour ce faire, les chercheurs ont recruté 24 femmes enceintes au troisième trimestre de leur grossesse. Ils ont demandé à la moitié d'entre elles d'écouter cinq fois par semaine un CD contenant plusieurs mélodies infantiles simples, parmi lesquelles se trouvait la célèbre berceuse *Ah ! Vous dirais-je maman*. Au total, les candidates ont joué le CD entre 46 et 64 fois, et ont entendu la chanson en moyenne 171 fois (elle figurait trois

fois sur l'album). Après l'accouchement, les mamans devaient détruire le disque et ne plus faire entendre la mélodie à leurs bébés.

Juste après la naissance et quatre mois plus tard, les scientifiques ont fait écouter une version un peu modifiée de la berceuse aux enfants, et ont observé leur activité cérébrale par électroencéphalographie. Plus précisément, ils ont mesuré le potentiel évoqué, c'est-à-dire la modification du potentiel électrique produite par le système nerveux en réponse à la mélodie.

Leurs résultats montrent que chez les nourrissons bercés in utero par la comptine, le cerveau s'active plus intensément que chez les autres. Cet effet dépend du nombre d'écoutes : plus les bébés ont entendu la chanson souvent et plus le signal nerveux est important. Mais surtout, les chercheurs ont mis en évidence que même quatre mois après la naissance, la mémoire de la berceuse était toujours là. « Ces résultats révèlent que les bébés sont capables d'apprendre très tôt, et que ces apprentissages restent dans le cerveau pendant longtemps », conclut Eino Partanen.

🎵 **Le mag'16, Le magazine d'information de la mission maternelle en Charente, octobre 2017**  
<http://blogs16.ac-poitiers.fr/mission-maternelle/files/2018/06/10-le-mag-musique-et-langage.pdf>

### Qu'est-ce qui unit la musique au langage ?

Certains travaux en neurosciences montrent que musique et langage empruntent en partie le même chemin cérébral, ce qui suggérerait que notre cerveau interprète la musique comme une langue. Mais ce n'est pas suffisant pour faire de la musique un langage, ni pour comprendre les liens tissés. Aussi, pour répondre à notre question, il est préférable de s'appuyer sur les fonctions du langage décrites par Jakobson\*.

La musique comme le langage repose sur un code. Par exemple, dans la gamme orientale, on compte 24 notes organisées en différents sous-ensembles de sept notes. On parle aussi de phrases mélodiques (parties d'un discours musical).		Fonction métalinguistique Le langage sert à parler de lui-même
La musique se rapproche du langage au-delà des mots. Elle dépasse la simple fonction de communication du langage verbal. La musique ne désigne pas, elle fait appel à la fois à la subjectivité du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur. C'est l'imagination, les sentiments qui prennent le relais.		Fonction poétique Le langage est centré sur lui-même, sur sa forme esthétique. Il joue son propre code.
La musique à la différence du langage verbal ne peut pas transmettre une signification objective entre un signifié et un signifiant (le mot « chaise » signifie bien l'objet). Par contre, le langage et la musique peuvent servir une description du monde.		Fonction référentielle Le message est centré sur le référent. Le langage décrit le monde.
La musique comme le langage peut nous pousser à agir. Par le son, par notre sensibilité qui nous fait ressentir joie, tristesse ou effroi, nous agissons dans le temps et dans l'espace.		Fonction conative Le message est centré sur le destinataire. Il peut faire naître un certain comportement

### **Fonction métalinguistique**

Le langage n'est pas le code. Le code, c'est le système de signes partagés. Le langage, c'est ce qui donne forme à la pensée. Tout comme la musique, le langage nécessite un apprentissage de son code. « *Plus l'enfant découvrira les sons de sa langue, comme les notes de sa mélodie pour un musicien, plus il aura le pouvoir d'utiliser sa voix comme le musicien son instrument ?* » M. Genty.

### **Du côté de la recherche**

Grâce aux travaux menés dans les **Babylab**, on sait désormais que le fœtus utilise son oreille interne pour entendre les sons émis par sa mère et ceux de l'extérieur. Cette attention particulière lui permet d'identifier des sons et de moduler ses productions. Le contour mélodique des pleurs est différent chez un bébé français et un bébé allemand. En traitant les données acoustiques en fonction des fréquences, il éliminera des sons non pertinents. En traitant les données d'intonation de façon statistique, il distinguera des noms, des verbes avant

même de produire des phrases. **Hauteur, intensité, tempo, timbre, rythme, interprétation sont des paramètres musicaux qui interviennent dans l'apprentissage du langage oral.**

Pourquoi les comptines ?

Les textes des comptines contiennent des jeux de mots, des rimes, des assonances (répétition des voyelles), des allitérations (répétition de consonnes).

Mais ce qui caractérise la comptine, c'est son mode de diction. Point de rencontre entre le langage verbal et le langage musical elle se dit ou se chante sur un rythme, souvent accompagné d'une mélodie ; chaque syllabe orale est prononcée, mais quelques-unes le sont plus rapidement que d'autres ou plus fortement.

C'est souvent le rythme de la dernière phrase qui varie ou parfois le dernier mot. Il arrive que la dernière syllabe du dernier mot soit prononcée même si elle se termine par un e muet.

### Fonction poétique

La musique fait appel à la fois à la subjectivité du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur. Dans la seconde moitié du XXème siècle, des compositeurs ont fait le choix de privilégier les aspects sonores du langage au détriment du sens et de l'intelligibilité du texte.

F. Dufrêne, H. Chopin et B. Heidsieck sont représentatifs de ce mouvement musical nommé « poésie sonore ».

### Fonction référentielle

La musique à la différence du langage verbal ne peut pas transmettre une signification objective entre un signifié et un signifiant (le mot « chaise » signifie bien l'objet). Toutefois, notre langage oral – indépendamment de son contenu en mots – parle aussi, pour partie, par l'intermédiaire de sa musique, de sa mélodie (J.C. Ameisen).

### Du côté de la recherche

C'est l'**intonation qui permet à un auditeur de distinguer les différentes interprétations d'une phrase**. « *La belle porte le voile* » peut revêtir deux sens différents : la belle porte/ le voile ou la belle/ porte le voile. M. Petit, chercheuse au CIRAL, a montré **qu'au niveau d'un mot, la prosodie était tout aussi déterminante**. Prenons l'exemple de: « *Enfin/Paul arrive/* ». Le mot *enfin* suivant si la voix est plus forte sur la première syllabe, avec un allongement de la durée ou s'il est énoncé avec une montée de la voix en fin de phrase avec un allongement de la dernière syllabe, le sens de la phrase ne sera pas le même. On sera dans le premier cas dans l'énerverment, dans l'autre cas dans le soulagement. Pour un mot comme *enfin*, il existe 10 sens possibles qui correspondent à des prononciations différentes. **C'est la musique du mot qui permet alors de décrire, de dire ce qu'on est, ce qu'on ressent.**

### Fonction conative

La musique comme le langage peut faire naître un comportement, une réponse dans le temps ou l'espace. La danse peut être une de ces réponses. Le point de rencontre le plus important entre danse et musique, danseur et musicien est le rythme. Ici s'ouvre un autre sujet celui du langage du corps que nous traiterons dans un prochain magazine

🎵 **Henri Salvador, *Une Chanson douce*, 1950**

<https://youtu.be/ekUQpDDBzY4>

Une chanson douce  
Que me chantait ma maman,  
En suçant mon pouce  
J'écoutais en m'endormant.

Cette chanson douce,  
Je veux la chanter pour toi  
Car ta peau est douce  
Comme la mousse des bois.  
La petite biche est aux abois.

Dans le bois, se cache le loup,  
 Ouh, ouh, ouh!  
 Mais le brave chevalier passa.  
 Il prit la biche dans ses bras.  
 La, la, la, la.  
 La petite biche,  
 Ce sera toi, si tu veux.  
 Le loup, on s'en fiche.  
 Contre lui, nous serons deux.

Une chanson douce  
 Que me chantait ma maman,  
 Une chanson douce  
 Pour tous les petits enfants.

O le joli conte que voilà,  
 La biche, en femme, se changea,  
 La, la, la, la  
 Et dans les bras du beau chevalier,  
 Belle princesse elle est restée,  
 A tout jamais  
 La belle princesse  
 Avait tes jolis cheveux,  
 La même caresse  
 Se lit au fond de tes yeux.  
 Cette chanson douce  
 Je veux la chanter aussi,  
 Pour toi, ô ma douce,  
 Jusqu'à la fin de ma vie, (répétitions)

♪♪ **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Intimement liées à l'apparition du langage, les berceuses et les comptines qui ont accompagné nos premiers pas dans ces moments de tendre intimité existent assurément depuis la nuit des temps, et nous partageons sans doute notre plus ancien souvenir music avec les premiers représentants de l'humanité. Lorsqu'une mère tient son enfant sur ses genoux ou fa doucement tanguer le berceau, dans le moment qui suit la tétée, avant l'endormissement ou pour calmer un chagrin, c'est tout naturellement que lui reviennent au lèvres les chansons du temps passé. Chez l'adulte devenu parent, ce sont ces berceuses qui font retour dans le moment idéal de communion avec l'enfant, ces mélodies qui ont accompagné les élans de tendresse, ou apaisé les moments de détresse qu'il a éprouvés a cours de sa propre enfance.

♪♪ **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

« Au commencement était le Verbe », dit l'une, « A l'origine était le rythme », affirme l'autre, « Avant tout fut le chant », contredit une troisième ! Peut-on espérer que les innombrables théories émises au sujet des origines de la musique et de la parole chantent en harmonie ? A l'opposé d'une univocité, elles se contredisent absolument : ouvrez pour le constater une encyclopédie ou une histoire de la musique, et vous verrez se développer les multiples hypothèses contradictoires...

Nombreux philosophes et mythologues font pourtant pencher la balance en faveur d'une antériorité de la musique, ou plutôt d'une certaine forme de chant, sur la parole. Michel Serres va dans ce sens, lorsqu'il affirme, dans *Genèse*: « Au commencement est le chant », et lorsqu'il nous dit dans *Les cinq sens* et dans *Esthétiques* : « La musique chante avant le langage, avant le sens » ou bien encore: « La musique prévient tout énoncé puisque le langage et les concepts se nichent dans l'irruption du flux acoustique, c'est-à-dire viennent après... » Claude Lévi-Strauss, dans *Le cru et le cuit* qu'il sous-titre *Science des mythes*, donne symboliquement à la musique une place de choix en installant chacun de ses chapitres sous ses augures bienveillants : « Thème et variations », « Chant Bororo », « Cantate » ou « Double canon ». Enfin l'on se souvient de l'Évangile selon Jean, qui, dans un sens bien

sûr différent, tranche de façon formelle : « Au commencement était la Parole... toutes choses ont été faites par elle et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. »

Freud affirmait que, lorsque deux personnes se querellaient, la question de savoir qui avait raison ne se posait pas: bien évidemment les deux avaient tort ! Il semble en effet, pour sortir de l'indécidable, que la réflexion la plus féconde au sujet des origines respectives de la parole et de la musique est non pas, tâche impossible, de recueillir les indices fortifiant l'une ou l'autre de ces thèses, mais bien d'en tirer, comme les philosophes, la conséquence la plus évidente : rythme et chant sont indissociablement liés aux origines de l'expression humaine. L'œuvre écrasante qui incombait à l'être doué de langage de nommer l'univers immense qui l'entourait lui fut sans nul doute facilitée par la musique. Ce n'est certainement pas faire violence à l'histoire de l'humanité que d'imaginer, l'ontogenèse une fois de plus se répétant dans la phylogenèse, que le petit d'homme, expérimentant les possibilités de sa voix dans des vocalises et accompagnant du geste ses tentatives, puisse, au travers de cette expérience, retrouver ce que son lointain ancêtre, *Homo à peine sapiens*, s'essayait à faire sur le seuil de sa caverne.

De récentes recherches vont d'ailleurs très précisément dans ce sens, une équipe de chercheurs américains ayant tenté de reconstituer ce que pouvait être l'hypothétique langage d'*Homo erectus*, apparu au paléolithique inférieur en Afrique et à Java. Pour ces chercheurs l'appareil vocal de cet ancêtre de l'homme serait en bien des points comparable avec l'organe phonatoire du nouveau-né d'aujourd'hui. Le larynx d'*Homo erectus* était, comme chez le bébé, situé plus haut dans la gorge, réduisant le volume du pharynx et ne permettant que de faibles performances vocales, bien inférieures à celles de l'homme actuel. La langue de notre aïeul était assez développée mais se tenait presque entièrement dans l'orifice buccal : à l'inverse de nous, il ne pouvait pas faire varier le volume de son pharynx pour produire aussi rapidement des sons différenciés. Chez l'homme moderne, l'organe phonatoire à deux cavités, bouche et pharynx, permet une certaine virtuosité à laquelle *Homo erectus*, avec sa seule cavité, ne pouvait prétendre : son élocution ne pouvait être que plus lente et plus rudimentaire que la nôtre.

Le parallèle avec le nouveau-né se poursuit lorsque l'on apprend que pendant les six premières semaines de son existence celui-ci ne mobilise que très peu sa langue, qui reste immobile dans la cavité buccale, son larynx n'ayant pas pris sa place définitive et restant à l'extrémité supérieure de la gorge, comme celui d'*Homo erectus*. Ce n'est qu'autour du troisième mois de la vie, quand la base de la langue et le larynx entament leur descente dans la gorge, que le bébé, à qui le babillage ou la lallation sont enfin permis, s'engage sur le chemin qui le conduira à articuler des phonèmes précis, puis des mots, lui faisant dépasser en subtilité et en rapidité les sons émis par son lointain ancêtre.

**I – 2 – « Je suis d'abord philosophe par défaut, parce qu'a priori c'est musicien que j'aurais bien aimé être », Michel Onfray.**

***Parce que la musique dit l'indicible et l'ineffable, elle donne accès au monde des idées. Elle participe à la création du monde, fait naître des émotions ... est langage universel.***

♪♪ «Musique », définition dans le dictionnaire Littré (mu-zi-k') s. f.

**1** Dans le sens ancien et primitif, la musique n'était pas une science particulière, c'était tout ce qui appartenait aux Muses ou en dépendait; c'était donc toute science et tout art qui apportait à l'esprit l'idée d'une chose agréable et bien ordonnée. Chez les Égyptiens, suivant Platon, la musique consistait dans le règlement des mœurs et l'établissement des bonnes coutumes. Selon Pythagore, les astres dans leurs mouvements forment une musique céleste.

♪♪ **Michel Serres, *Musique*, 2011**

Je recommence. Comment, au début, ordonner le chaos, sur lequel nous n'avons pas d'information ? De quelle manière appréhender le désordre entropique du Monde, séismes et crues, orages déchaînés, hurlements des assemblées humaines, cliquetis des sabres, explosions nucléaires, criaileries haineuses de la férocité, vibrations du corps bouleversé ? Notre architecture neuronale réagit à un minimum d'ordre apparaissant dans ces fracas stochastiques saturés d'épines. Quand le nouveau-né chantonne, ce gazouillis, cette lallation expriment les régularités qu'il peut percevoir parmi le chaos environnant ; le babillage, ensuite, où les sons déjà s'articulent, accentue un ordre qui va croître vers sa langue.

Ce livre d'enfance, de la mienne, de celle d'Orphée, tout à l'heure de celle du Monde, fait entendre plusieurs fois un vagissement originel ; ainsi cherche-t-il autant de fois à suivre le flot descendant du murmure musical. Parmi les fureurs des bacchantes, Orphée, àède légendaire, tente de chanter, de jouer, de composer : arase-t-il les épines des roses, lime-t-il les incisives des tigres ? Voilà des façons de faire décroître le désordre du Monde. De ma propre jeunesse montèrent cantilènes et plaintes, manière de survivre dans une île d'aménagement, parmi les chamailleries mortelles de six guerres. Au-dessus des eaux d'aléas, je vais bientôt le dire, le souffle divin leva mille lames parallèles, une sorte de train d'ondes, comme les portées premières d'une partition, à la naissance des choses, avant celle du Verbe ; de même, le fœtus frémit dans le ventre d'une vierge enceinte, où des ondes d'émotion déclenchèrent cris et psaume. J'aurais dû décrire une quinte naissance, celle des rappeurs, parmi la culture hip-hop du Bronx, où le fleuve musical coule aussi, comme un torrent, de ce bruit vers le langage, naissant aux sources du malheur et jaillissant par cataractes vers la délivrance révoltée, comme un magnificat noir. Ce quatuor d'aubades, ce quintette de raps, joies, râles et larmes d'enthousiasme, marquent ensemble nos entrées, par la Musique, en langue et en connaissance.

La Musique naît du bruit : prime lallation humaine, première information parmi le chaos. Ainsi sortie de sa source, cette rivière d'arrangements et de combinaisons, descendant vers le langage, en mélodies et harmonies, fait croître la néguentropie. Car plus un système montre d'ordre, plus sa description économise de signaux et plus croît l'information. Connaissez-vous une autre production humaine qui puisse s'opposer plus efficacement au désordre, qui l'accueille, qui le gère, le redresse enfin et le maîtrise mieux ? Entendez couler, le long de son lit, la Musique : petit torrent montagnard, encore turbulent de rapides bruyants, il réfrène son courant, puis s'adoucît en lacs à la surface lisse et en un bassin au régime somptueux, ensemencé souvent de turbulences spirales, avant de s'épanouir en un delta aux dix branches : arts, métiers, langages, sciences, religions... De leur force douce et lente, ses eaux poussent cailloux et sablons, sédiments érodés, les détritiques du bruit descendu de la source et parfois réapparues, vers le tohu-bohu final de la mer. En lui, nous nous baignons dans l'information dont les ondes surabondent en aval, en une croissance large.

Si le Monde montre un ordre, quelque harmonie, comme jadis le Cosmos grec, si l'adjectif cosmétique signifie aussi quelque beauté, alors le flux Musique, le long duquel croissent la néguentropie ou l'ordre, nous transforme en êtres-au-Monde. Il nous hominise peu à peu. Que tu joues, chantes ou composes, que tu nages ou te laisses porter vers l'aval de ce fleuve musical, tu adouciras tes mœurs, aimeras et sauras mieux, connaîtras même, feras jaillir haut ton inventivité ; le long de son information croissante, tu t'initieras à l'ordre du Monde, à la perception experte de son paysage, à la joie de sa largeur, à l'amour de ce qui est, à la beauté. Du monde mondain aussi bien que du monde mondial ?

Des sons sans sens de la Musique naissent les langues, de ses codages naissent les sciences. L'information croît à chacun de ces sas dont les cataractes scandent son cours. Orphée va vers Uranie, Muse et mère de tous les savoirs ; je rêve d'une acoustique universelle ; commencée à la Genèse et continuée par le Gloria, sonnante dans le ciel de la Nativité, la dernière geste, mystique, va, tout à l'heure, finir par une liaison croisée entre l'Incarnation, la physique et l'informatique, science et technique de la néguentropie. Voilà donc de grands récits d'épistémogonie.

♫<sup>♫</sup> **Xavier Lacavalerie, « Quand Michel Serres nous parlait musique (c'était passionnant) », (2019), *Télérama***  
<https://www.telerama.fr/livre/michel-serres-n-etant-porteuse-d-aucun-sens-la-musique-les-possede-tous-71134.php>

Les mythes, la Bible et les scientifiques l'affirment : au commencement était un chaos de sons, de rythmes et de souffles. Une musique devenue langage universel, selon le philosophe. Michel Serres est mort, samedi 1er juin, à l'âge de 88 ans.

**Dans votre ouvrage, vous cherchez à retracer la genèse de cet art à part. En bon philosophe, vous allez naturellement fureter du côté de la Grèce antique et de ses mythes...**

Parce que c'est là que tout s'est joué pour la musique occidentale. Les mythes le racontent, inlassablement. Celui de Pythagore, par exemple, personnage extraordinaire qui aurait vécu aux VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles avant notre ère : on raconte qu'un jour où il se promenait dans la campagne, il remarqua que les coups martelés par un forgeron en train de travailler le fer possédaient une variété incroyable et une richesse inouïe. Rentré chez lui, il essaya de les reproduire à l'aide de poids attachés à différentes cordes. C'est ainsi qu'il aurait eu l'intuition de la nature de la musique. Plus tard, il a inventé un instrument qu'il appela « monocorde », une corde dont la tension plus ou moins grande permettait de reproduire tous les sons, c'est-à-dire les notes de la gamme. Ce jeu de rapports et de proportions est sans doute à l'origine des mathématiques et de la géométrie, dont il passe aussi pour avoir été l'inventeur.

“On ne peut jamais être rejeté par une musique comme on peut l'être par une langue ou par un savoir.”

## **Mais vous parlez aussi beaucoup d'Orphée, l'aède de Thrace, descendu aux Enfers pour aller rechercher son Eurydice...**

Je lui fais d'abord parcourir un trajet, une sorte de chemin initiatique qui le conduit d'un groupe de femmes à un autre groupe de femmes. Pour moi, Orphée est une sorte de symbole. Il commence d'abord par fréquenter ces sibylles et ces pythies énigmatiques, droguées de vapeurs venues du centre de la Terre et délivrant leurs messages incompréhensibles, totalement dénués de sens ; ou encore les Selles, à Dodone, chargées d'interpréter le bruit du vent dans le feuillage des chênes, et les Bacchantes, enivrées de vin et de cris, couvertes de peaux de bêtes et hurlant dans la nuit. Toutes ces femmes inspirées traduisent ce que j'appelle « le bruit de fond », ce formidable chaos de sons à peine organisés que l'on peut entendre dans l'univers dès que l'on se tait et que l'on écoute la respiration du monde, le souffle du vent, le fracas du tonnerre, le déchaînement des tremblements de terre et des volcans ; mais aussi les bruits du corps, le gargouillis des entrailles, les battements du cœur, le souffle des poumons ; ou encore la rumeur sourde de la vie grouillante et affairée, du corps social pris dans sa frénésie de communication. De ces triples bruits de fond jaillit la musique...

### **Mais comment peut-on passer de cet ensemble informel à un agencement ordonné des sons ?**

Quand on monte du bruit de fond vers le monde des vivants, quelque chose intervient de manière décisive : c'est le rythme, la pulsation régulière. Un compositeur a parfaitement compris ces phénomènes - ce n'est pas un hasard s'il est d'origine grecque -, il s'agit de Iannis Xenakis (1922-2001). Dans une pièce comme *Pithoprakta*, pour quarante-neuf musiciens, cordes, trombones, xylophone et marimba, écrite dans les années 1950, il tente de ressaisir la force et la violence chaotique de cette *phusis*, de cette nature grecque exubérante, vivante, dynamique, dionysiaque, peuplée de forces secrètes et de puissances cachées, et il en fait de la musique. Une musique complexe, comme s'arrachant à ce bruit de fond anarchique dont je parlais plus haut pour entrer dans le royaume de l'Art.

La musique, c'est l'histoire de ce lent passage. Orphée, le premier, en a eu l'intuition au cours d'un long voyage qui l'a conduit à la rencontre des Muses, ces filles de Zeus et de la déesse Mémoire. Elles sont au nombre de neuf. Une représentant le Mime ; une autre la Danse ; une troisième l'Eloquence, etc. Mais aucune pour la Musique. Pourquoi ? Tout simplement parce que l'ensemble des neuf symbolisent la musique. Même Uranie, la Muse de l'Astronomie et de l'Astrologie. Ce qui signifie que la musique embrasse tous les arts et tous les savoirs ; qu'elle est au fondement même de leur existence ; en un mot, elle est universelle.

[...]

### **Les arts des Muses, comme la poésie, la rhétorique ou l'astronomie sont des savoirs, ils possèdent un sens. Alors que la musique n'en a aucun. Une note, un accord, un mode, une mélodie ne veulent rien dire !**

Vieux débat, mais mal posé ! Oui, la musique est antéprédicative. Oui, elle existe avant le langage et ne veut rien dire. Mais n'étant porteuse d'aucun sens, elle les possède tous. Au même titre qu'elle est représentée par toutes les Muses, qui incarnent l'ensemble du savoir humain. On ne peut jamais être rejeté par une musique comme on peut l'être par une langue ou par un savoir. J'ai toujours été frappé par le fait que, quand je vais au Japon, par exemple, donner une conférence, j'ai besoin d'un traducteur, alors que mon camarade flûtiste qui donne un concert, lui, n'a besoin de personne ! La première fois que je suis allé en Chine - c'était au début des années 1980, Mao Tsé-toung venait de mourir, et le pays, longtemps fermé aux influences occidentales, se rouvrait lentement -, je me suis promené dans Pékin, au bord d'un lac. Quelle ne fut pas ma surprise d'entendre un trompettiste chinois en train de jouer... la partie solo du *Concerto pour trompette* de Haydn ! Tout naturellement, tout simplement. La musique, c'est le premier vecteur du rapprochement des peuples, en dépit des différences culturelles. On peut sursauter la première fois que l'on entend un son du erhu (viole chinoise), ceux d'un arc africain ou d'un gamelan balinais. Mais, avec un minimum d'effort, on ne peut pas se sentir totalement exclu. Je compare volontiers la musique à ce qu'en biologie on appelle les cellules souches - des cellules premières qui permettent de lever aussi bien des tissus nerveux que des hématies, des leucocytes ou des plaquettes sanguines : un socle, d'où partent des ramifications potentielles infinies...

«Platon en son temps affirmait déjà que l'univers tout entier était fait de musique.»

### **Votre ouvrage se termine par une méditation étonnante et inattendue sur la Bible et sur la Genèse comme gigantesque métaphore musicale. Le fait religieux revêt-il une importance particulière à vos yeux ?**

Non, il ne faut pas se méprendre. Ce n'est pas le caractère religieux de la Bible qui m'intéresse ici, mais sa tonalité de texte universel. Il s'agit d'un grand récit, qui raconte l'émergence subtile de la musique et nous entraîne vers le Verbe. La Genèse s'ouvre sur un gigantesque tohu-bohu et Dieu ordonne le désordonné. Une variation de six strophes - les six versets -, avec reprises da capo (« *Dieu vit que...* ») et un refrain revenant à la fin (« *Dieu vit que cela était bon* »), incarne le geste créateur de séparation - lumière des ténèbres, eaux de la terre, animaux des hommes, etc. Je n'ai pas donné d'autres définitions de la musique - on pourrait tout aussi bien dire la vie, le monde, l'existence - que cet entrelacs serré d'oscillations et de forces stabilisatrices, d'efforts pour créer

l'harmonie et la plénitude du monde, où chaque chose est à sa place, où chaque mesure et chaque proportion doit être juste, où chaque écart doit en permanence revenir à son équilibre. Une simple petite modification dans le trajet d'une planète ou dans l'échange de forces entre deux particules et hop ! tout le bel édifice s'écroule ! Maintenant que j'ai écrit ce livre, je vois la musique comme un océan énorme. Nous, nous nous tenons encore sur le rivage, perdus devant son immensité, devant cette masse liquide et transparente, sans nous rendre compte que nous nous tenons face au berceau de la vie, face à une matrice universelle d'où tout a jailli : les sons du monde, la langue, les savoirs, la culture, le ballet fécond des Muses. Les anciens le savaient depuis longtemps, les modernes l'ont répété. Le philosophe Platon en son temps affirmait déjà que l'univers tout entier était fait de musique. Un peu plus tard, Kepler s'émerveillait de l'harmonie des sphères et du ballet musical des astres. Philosophes et scientifiques célébrant à l'envi la même vérité, profonde, cachée, oubliée, à savoir que la musique est universelle et que l'univers est musical.

🎵 **Michel Zink, « La beauté parle de Dieu. De la musique à la poésie », *Poésie et conversion au Moyen Âge* (2003), Chapitre IV, pages 99 à 121**

<https://www.cairn.info/poesie-et-conversion-au-moyen-age--9782130536529-page-99.htm>

Pythagore révèle à l'Antiquité que l'harmonie musicale est le résultat de rapport entre les nombres et il la met en relation avec celle du cosmos, fondée sur les mêmes nombres et les mêmes rapports. Découverte cruciale, qui place la musique au centre de la perception du monde et de la compréhension de l'ordre qui le gouverne. Découverte qui ne pouvait plus tard que s'accorder aux yeux du christianisme avec la parole du psalmiste : *Caeli enarrant Dei gloriam* (Ps. 18, 1). Découverte qui fonde les considérations de Platon sur la musique dans le *Phèdre*, qui la traite avec autant de respect que la philosophie, mais seulement à son niveau le plus élevé, celui où elle est combinaison de rapports entre les nombres, et non à son niveau le plus bas, où elle concerne le sens de l'ouïe. Dans la *République*, bien que la justice soit « décrite en termes d'accords musicaux » (Jean-Louis Dumas) — l'âme juste est comme un instrument de musique accordé, mais qui peut se désaccorder à tout instant —, la musique elle-même est considérée avec défiance, précisément parce qu'elle est envisagée sous son aspect sensible : elle excite les passions, elle est nécessairement englobée dans la condamnation de la poésie, qui était alors chantée. Autrement dit : la musique, sous sa forme sensible, a partie liée avec la poésie; mais c'est sous sa forme désincarnée, purement spéculative et mathématique, qu'elle trouve sa vraie dignité et qu'elle dit, comme la philosophie, la vérité du monde. Cette association entre la musique et la poésie comme cette tension entre le sensible et le suprasensible se retrouvent, mais pour des raisons différentes et sous des espèces différentes, dans le traité de saint Augustin sur la musique...

#### **Pour aller plus loin :**

Pour les pythagoriciens, les nombres dominant à la fois le cosmos et la musique. En fait, les disciples du savant grec ne discernent pas simplement des congruences entre les nombres, la musique et le cosmos : ils les assimilent. La musique est nombre, et le cosmos est musique...

Pythagore distinguait trois types de musique: celle créée par les instruments musicaux, celle émise par l'organisme humain, consistant en une résonance harmonieuse (ou non) entre le corps et l'âme, et celle produite par le cosmos lui-même, par le déplacement des astres dans le ciel : **c'est l'harmonie des sphères.**

Pour lui, toute est intimement lié par des lois : ainsi, selon sa théorie, la musique peut soigner des maux, apaiser une âme blessée, encourager les rêves plutôt que les cauchemars et ensorceler l'esprit, car ses lois gouvernent l'Univers. Comment? Par les nombres et à travers des proportions très précises.

Nous n'avons pas décrit du maître mais on pense que c'est par l'intermédiaire du disciple de Pythagore Philolaos que ses idées seraient parvenues à **Platon qui évoque la musique des sphères dans le *Timée* et le mythe de l'Er, raconté dans *La République*.**

**Dans le *Songe de Scipion*, Cicéron nous donne un compte-rendu de la théorie platonicienne de la musique des sphères:**

🎵 **Platon, *Phèdre*, « Le mythe des cigales » (259a-d)**

« Avec Socrate, on trouve un défenseur de l'importance de l'activité musicale dans une vie philosophique. La divine folie qu'inspirent les muses possède la même dignité que l'activité de celui qui aspire au savoir et à la sagesse. De plus, les muses elles-mêmes éveillent l'âme à la philosophie, car elles lui insufflent le désir de création

*philosophique : pour Calliope, celui de discourir avec art des exploits des meilleurs hommes et des dieux et, pour Ourania, celui de rendre compte avec art d'une contemplation féconde de l'univers. » (La musique présentée comme folie philosophique dans le Phèdre de Platon, Christian Gagné)*

SOCRATE : Il ne convient certes pas qu'un homme ami des muses soit ignorant de telles choses. On dit qu'elles étaient autrefois des hommes, ceux d'avant la naissance des muses, et que lorsque les Muses naquirent et que le chant parut, certains des hommes d'alors furent à ce point frappés par le plaisir qu'en chantant, ils négligèrent le boire et le manger, et moururent sans s'en apercevoir. (mot à mot : « ne n'aperçurent pas qu'ils mouraient »). C'est d'eux que provient, par la suite, la race des cigales, qui a reçu des Muses ce don, de n'avoir une fois nées besoin d'aucune nourriture, mais de chanter aussitôt, sans boire ni manger, jusqu'à ce qu'elles meurent, et après cela, de se rendre auprès des Muses pour leur annoncer qui, parmi les hommes d'ici-bas, honore chacune d'elles. À Terpsichore, donc, en lui faisant connaître ceux qui l'honorent dans les chœurs, ils les lui rendent plus chers ; à Ératô, ceux qui l'ont honorée dans leurs poèmes d'amour, et de même aux autres, selon l'hommage dû à chacune. À l'aînée Calliope, et à sa cadette Uranie ils font connaître ceux qui passent leur vie dans la philosophie et qui honorent leurs arts à elles, elles surtout qui, parmi les Muses, présidant à ce qui concerne le ciel et les récits divins et humains, émettent la plus belle voix. Donc, pour beaucoup de raisons, il faut parler, et ne pas dormir pendant midi.

♪♫ **Christian Gagné, *La musique présentée comme folie philosophique dans le Phèdre de Platon*, <http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIIb-11-Christian-Gagne.pdf>**

♪♫ **Aristote, *La Politique*, livre VIII**

*Aristote reprend de Platon l'opposition entre les modes musicaux, les uns convenant aux hommes libres adonnés aux loisirs (skholè), les autres réservés aux esclaves, qui ont besoin de délasserment. La plus grande différence entre Aristote et Platon en matière de philosophie de la musique, tient-elle au fait que l'auteur de la Poétique accorde à la musique orgiastique, dans le cadre des cérémonies religieuses, une vertu de katharsis.*

§ 2. Musée l'a bien dit :

[...] Le chant, vrai charme de la vie.

Aussi ne manque-t-on pas de la faire entrer dans toutes les réunions, dans tous les divertissements, comme une véritable jouissance. Ce motif-là suffirait donc à lui seul pour la faire admettre dans l'éducation. Tout ce qui procure des plaisirs innocents et purs peut concourir au but de la vie, et surtout peut être un moyen de délasserment. Rarement l'homme atteint l'objet suprême de la vie; mais il a souvent besoin de repos et de jeux ; et ne serait-ce que pour le simple plaisir qu'elle donne, ce serait encore tirer bon parti de la musique que de la prendre comme un délasserment.

§ 3. Les hommes font parfois du plaisir le but capital de leur vie ; le but suprême quand l'homme l'atteint, lui procure bien aussi, si l'on veut, du plaisir ; mais ce n'est pas le plaisir qu'on rencontre à chaque pas ; en cherchant l'un on s'arrête à l'autre, que l'on confond trop aisément avec ce qui doit être l'objet de tous nos efforts. Ce but essentiel de la vie ne doit pas être recherché pour les biens qu'il peut donner ; et comme lui, les plaisirs dont il s'agit ici sont recherchés, non point à cause des résultats qui les doivent suivre, mais seulement à cause de ce qui les a précédés, c'est-à-dire, du travail et des soucis. Voilà même sans doute pourquoi l'on pense trouver le véritable bonheur dans ces plaisirs, qui cependant ne le donnent pas.

[...]

§ 6. La musique est donc une véritable jouissance ; et comme la vertu consiste précisément à savoir jouir, aimer, haïr comme le veut la raison, il s'ensuit que rien ne mérite mieux notre étude et nos soins que l'habitude de juger sainement des choses, et de placer notre plaisir dans des sensations honnêtes et des actions vertueuses ; or rien n'est plus puissant que le rythme et les chants de la musique, pour imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même et tous ces sentiments de l'âme, et aussi bien tous les sentiments opposés à ceux-là. Les faits suffisent à démontrer combien le seul récit de choses de ce genre peut changer les dispositions de l'âme ; et lorsqu'en face de simples imitations, on se laisse prendre à la douleur, à la joie, on est bien près de ressentir les mêmes affections en présence de la réalité. Si, à l'aspect d'un portrait, on est ému de plaisir, rien qu'à regarder la forme qu'on a sous les yeux, on sera certainement heureux de contempler la personne même dont l'image avait d'abord charmé.

♪♫ **Saint Augustin, *Les Confessions*, chapitre XXIII**

*Pour Saint Augustin, la musique même si elle est la manifestation de l'harmonie divine, reste proprement le domaine du sensible, et donc il faut la consommer avec modération, tempérance, pour reprendre le terme de Saint Augustin. Il y a le risque réel en effet de prendre cette harmonie inférieure pour l'harmonie divine, de faire de la beauté une idole. Il ne faut donc surtout pas substituer la musique, et n'importe quel autre art, à Dieu : c'est une étape dans la connaissance de la loi divine, mais elle n'en est pas l'aboutissement. Dès lors, la musique est bien pour Saint Augustin un moyen de transmission, et non une fin en soi.*

Chapitre XXXIII.

Plaisir de l'ouïe. — Du chant d'église.

Les voluptés de l'oreille m'avaient captivé par des liens plus forts; mais vous les avez brisés; vous m'avez délivré de cet esclavage. Cependant, je l'avoue, aux accents que vivifient vos paroles chantées par une voix douce et savante, je ne puis me défendre d'une certaine complaisance, impuissante toutefois à me retenir quand il me plaît de me retirer. Suaves mélodies, n'est-ce pas justice qu'admises avec les saintes pensées qui sont leur âme, je leur fasse dans la mienne une place d'honneur? mais j'ai peine à garder une juste mesure.

Car il me semble que je leur accorde parfois plus qu'il ne convient, sentant que par cette harmonie, les paroles sacrées pénètrent mon esprit d'une plus vive flamme d'amour; et je vois que les affections de l'âme et leurs nuances variées retrouvent chacune sa note dans les modulations de la voix, et je ne sais quelle secrète sympathie qui les réveille. Mais le charme sensible, à qui il ne faut pas laisser le loisir d'énerver l'âme, me trompe souvent, quand la sensation se lasse de marcher après la raison, et prétend autoriser de là faveur d'être admise à sa suite, ses efforts pour la précéder et la conduire. C'est là que je pêche sans m'en apercevoir, mais bientôt je m'en aperçois.

♪ **Jacques Darriulat, *Descartes et la musique*, 2012**

<http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Descartes/DescartesMusique/DescartesMusique2.html>

*Le Compendium musicae* contient en ébauche le traité des passions, et porte déjà la marque de la finalité éthique de la philosophie selon Descartes. La musique est pour Descartes l'art d'affecter les âmes et de leur inspirer diverses passions. Ce pour quoi Descartes rompt résolument dans ce petit traité avec une conception antique de la musique, et plus encore médiévale et néoplatonicienne, qui voit surtout en cet art la science des proportions harmoniques et l'image sonore des accords célestes qui font l'eurythmie du cosmos.

*Le Compendium musicae* de Descartes délaissera donc la musique du monde, et portera tout son intérêt sur la musique humaine, à laquelle doit être subordonnée la pratique instrumentale. Indifférent à l'harmonie qu'on dit régner dans le monde (mais l'univers galiléen n'est-il pas sur le point de réduire à néant cette prétendue harmonie en l'abîmant dans l'infini ?), Descartes ne veut s'intéresser qu'au seul plaisir musical, et aux émotions qu'il communique à l'âme incarnée. La marche méthodique de *l'Abrégé de musique* n'est nullement due à je ne sais quelle fascination pour les mathématiques (c'est bien au contraire la sensation, et non l'idée, qui est ici déterminante), mais au désir de se rendre attentif à la seule évidence des raisons, qui marque la proximité de l'esprit à lui-même, et de ne pas se laisser dévoyer par le réseau infini des analogies, qui viendrait embrouiller le développement de la pensée. Descartes veut penser la musique, purement et simplement, et non l'associer à ce qu'elle n'est pas, ni se laisser entraîner par le jeu des ressemblances.

♪ **Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 1781**

*Rousseau en plaçant le sentiment au cœur de l'expérience esthétique, met la musique au sommet du panthéon des arts.*

**Chapitre XII Origine de la musique, et ses rapports.**

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants, que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son ; seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes : la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue ; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique : il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole ; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence [...]

Chapitre XIII De la Mélodie.

L'homme est modifié par ses sens, personne n'en doute ; mais faute de distinguer les modifications, nous en confondons les causes ; nous donnons trop et trop peu d'empire aux sensations ; nous ne voyons pas que souvent elles ne nous affectent point seulement comme sensations, mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales. Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme ; ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres ; ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe ; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien.

La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture ; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs.

[...] Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? c'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie

Chapitre XIV De l'Harmonie.

La beauté des sons est de la nature ; leur effet est purement physique ; il résulte du concours des diverses particules d'air mises en mouvement par le corps sonore, et par toutes ses aliquotes, peut-être à l'infini : le tout ensemble donne une sensation agréable. Tous les hommes de l'univers prendront plaisir à écouter de beaux sons ; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses qui leur soient familières, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée ; c'est une langue dont il faut avoir le dictionnaire. L'harmonie proprement dite est dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y sont pas exercées ; il faut en avoir une longue habitude pour la sentir et pour la goûter. Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonances. Quand les proportions naturelles sont altérées, il n'est pas étonnant que le plaisir naturel n'existe plus

[...] La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvements de l'âme : elle n'imité pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales ; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles. L'harmonie y peut concourir en certains systèmes, en liant la succession des sons par quelques lois de modulation ; en rendant les intonations plus justes ; en portant à l'oreille un témoignage assuré de cette justesse ; en rapprochant et fixant à des intervalles consonants et liés des inflexions inappréciables. Mais en donnant aussi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie et l'expression ; elle efface l'accent passionné pour y substituer l'intervalle harmonique ; elle assujettit à deux seuls modes des chants qui devraient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires ; elle efface et détruit des multitudes de sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son système ; en un mot, elle sépare tellement le chant de la parole, que ces deux langages se combattent, se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractère de vérité, et ne se peuvent réunir sans absurdité dans un sujet pathétique. De là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les passions fortes et sérieuses ; car il sait que dans nos langues ces passions n'ont point d'inflexions musicales, et que les hommes du nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant. La seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit ; il faut que les objets parlent pour se faire entendre ; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières. Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant ; que, s'il faisait croasser des

grenouilles, il faudrait qu'il les fît chanter : car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise ; sans quoi sa maussade imitation n'est rien ; et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle

♪ **Jean-François Perrin, « Jean-Jacques Rousseau et la musique », *Les chemins de la philosophie, France culture, 2012***

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/quatre-philosophes-musiciens-14-jean-jacques>

♪ **Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, §52**

*Pour Schopenhauer, la musique peut être l'expression quasi-immédiate des désirs humains*

Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l'image d'un paradis familial quoique éternellement inaccessible ; elle est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de cette réalité qui les déforme et les altère. De même, si elle a pour caractère propre d'être sérieuse et n'admet en aucune manière l'élément risible, c'est qu'elle n'a pas pour objet la représentation, –la représentation seule entraîne l'erreur et le ridicule ; –elle a, au contraire, directement pour objet la volonté, chose essentiellement sérieuse, puisque d'elle tout dépend. Voulez-vous mieux comprendre la valeur substantielle et significative du langage musical, songez aux signes des reprises et aux da capo ; supporteriez-vous dans le langage articulé ces répétitions qui ont en musique leur raison d'être et leur utilité ? C'est que, pour bien comprendre cette langue de la musique, il la faut entendre deux fois. Par ces réflexions sur la musique j'ai tâché de prouver que, dans une langue éminemment universelle, elle exprime d'une seule manière, par les sons, avec vérité et précision, l'être, l'essence du monde, en un mot, ce que nous concevons sous le concept de volonté, parce que la volonté en est la plus visible manifestation. Je suis persuadé d'autre part que la philosophie, comme j'ai tâché de le prouver, doit être une exposition, une représentation complète et précise de l'essence du monde saisie en des notions très générales qui seules en peuvent embrasser vraiment l'ampleur. En conséquence, si l'on est allé jusqu'au bout de mes recherches, et si l'on admet mes conclusions, on ne se récriera pas en m'entendant affirmer qu'il est possible d'expliquer ainsi la musique tout entière, et dans son ensemble et dans ses détails. Si donc nous énonçons et développons en concepts ce qu'elle exprime à sa façon, nous aurions par le fait même l'explication raisonnée et l'exposition fidèle du monde exprimée en concepts, ou du moins quelque chose d'équivalent. Là serait la vraie philosophie.

♪ **Vincent Stanek, « Schopenhauer et la musique », *Les chemins de la philosophie, France culture, 2012***

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/quatre-philosophes-musiciens-44-arthur>

**Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, livre III, § 52 :**

"La musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal ; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas : on ne peut en dire autant des autres arts. (...)

C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts : ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être."

♪ **Dorian Astor, *Friedrich Nietzsche et la musique*, 2009**

<http://cle.ens-lyon.fr/allemand/arts/musique/friedrich-nietzsche-et-la-musique>

La méfiance de Nietzsche pour l'abstraction froide du langage l'amène tout naturellement à se tourner vers la musique qui joue dans sa vie et sa philosophie un rôle tout à fait exceptionnel. Nietzsche entend « redonner à l'art sa valeur existentielle, l'arracher à son statut de divertissement et de mascarade sociale pour l'élever au rang de problème, c'est-à-dire interroger son rapport à la vie et à la connaissance ». Interprétant la musique comme le reflet des valeurs de son temps, sa réflexion esthétique engage toute sa pensée philosophique; sa critique de Wagner, en qui il crut voir un temps l'artiste capable de réconcilier l'apollinien et le dionysiaque avant de reconnaître et de rejeter avec virulence les relents nihilistes et destructeurs de vie de la musique wagnérienne, n'est pas un simple jugement esthétique ; elle a un fondement philosophique et métaphysique.

Art, vie, vérité

« La vie sans musique est tout simplement une erreur, un calvaire, un exil. » ("Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil."). Cette phrase célèbre, extraite d'une lettre à son ami le compositeur Peter Gast, a le contour d'un aphorisme, et le tranchant d'une sentence. C'est le propre de Nietzsche d'avoir toujours cherché à subjuguier et provoquer son lecteur, à emporter son adhésion immédiate et le tenir à distance :

[...] Que la vie, sans la musique, soit une erreur, n'est pas une simple opinion, la formulation subjective d'un jugement de goût ; il y va de la nécessité d'interpréter une nouvelle articulation entre l'art, la vie et la vérité. Nietzsche entend instaurer un rapport nouveau entre la vérité et l'art, prenant une place inédite dans une histoire de la philosophie qui n'a cessé, depuis Socrate et la naissance de « l'homme théorique » (cf. *La naissance de la tragédie*, §15), de privilégier la connaissance au détriment de l'art, rejeté du côté de l'apparence et de l'illusion; et Nietzsche fait émerger un rapport nouveau entre l'art et la vie, où se trouve retravaillé le concept même de vérité. L'un des aspects fondamentaux de la méthode nietzschéenne consiste en un déplacement critique où derrière l'évidence du fait, se décèle toujours une évaluation, une interprétation, c'est-à-dire *une création*; derrière l'abstraction du concept se trahit une métaphore, c'est-à-dire la création d'une image. Nietzsche se méfie du langage, de sa propension à créer des universaux, des généralités abstraites, des vérités éternelles: métaphorique en son principe même, le langage est création, interprétation, attribution de valeurs et de sens. Et la vérité doit être pensée à son tour comme évaluation et interprétation, c'est-à-dire *falsification* nécessaire à la vie. Ce que nous appelons la réalité ou le donné, n'est rien d'autre que l'apparition de formes créées par des forces vitales instinctives et inconscientes : l'hypothèse fondamentale de Nietzsche, qu'il nommera *volonté de puissance*, consiste à dire que la seule réalité qui nous soit donnée est un monde complexe de forces, d'instincts, de pulsions qui y sont à l'œuvre et le font apparaître. Ainsi, l'art renvoie par excellence à l'activité créatrice comme complexe pulsionnel et désirant, et devient pour le philosophe le modèle privilégié d'un nouveau concept de vérité, dépendant de la puissance falsificatrice de la vie même. [...]

La musique est le plus souvent chez Nietzsche du côté de l'art le plus corporel, le plus organique, le plus viscéral. C'est peu de dire que la musique est, comme chez Schopenhauer, la représentation primitive du vouloir : elle en est bien plutôt la présentation. Ni image, ni langage : la musique ne représente pas, elle présente. Et l'ouïe est précisément le sens de cette présence. [...]

La musique – en tant précisément qu'elle annule la représentation – a toujours joué pour Nietzsche le rôle du médiateur le moins médiat possible entre le monde et lui.

#### ♪ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, 2015

Qu'est-ce que la musique ? se demande Gabriel Fauré à la recherche du " point intraduisible ", de la très irréaliste chimère qui nous élève " au-dessus de ce qui est... ". C'est l'époque où Fauré ébauche le second mouvement de son premier *Quintette*, et il ne sait pas ce qu'est la musique, ni même si elle est *quelque chose* ! Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. Car la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ? Ou peut-être des deux ensemble ? Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral : il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical. De temps en temps une sublime et bouleversante évidence ; le *Psaume XIII* de Liszt, *la Symphonie en fa majeur*, op. 76 de Dvorak, le second *Quatuor* de Fauré, les *Parfums de la nuit*, *Kitiège* et *Boris Godounov*, semble lever l'équivoque définitivement... Mais la dérisoire contradiction renaît, insoluble entre les pouvoirs de la musique et l'ambiguïté de la musique. Le charme que la musique exerce est-il une imposture ou le principe d'une sagesse ? Nous aurons à chercher si le mot de ces contradictions n'est pas précisément dans l'opération impalpable du charme et dans l'innocence d'un acte poétique qui a le temps pour seule dimension.

#### L'«éthique» et la «métaphysique» de la musique

La musique agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales : Liszt avait écrit, pour voix et piano, *Die Macht der Musik*<sup>1</sup>. N'est-ce pas un hommage que la musique rend elle-même à son propre pouvoir ? Ce pouvoir, que les couleurs et les poèmes possèdent parfois indirectement, est dans le cas de la musique particulièrement immédiat, drastique et indiscret : « elle pénètre à l'intérieur de l'âme », dit Platon<sup>2</sup>, « et s'empare d'elle de la façon la plus énergique », καταδεται εις το εντος της ψυχης ο τε ρυθμος και αρμονια και ερρωμενεστατα απτεται αυτης; et Schopenhauer sur ce point fait écho à Platon. Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même ; il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore, il frissonne follement sous l'archet ou les doigts de l'instrumentiste ; et comme Apollon remplit la poitrine de la Pythie, ainsi

la puissante voix de l'orgue, ainsi les doux accents de la harpe prennent possession de l'auditeur. Cette opération irrationnelle et même inavouable s'accomplit en marge de la vérité : aussi tient-elle plus de la magie<sup>3</sup> que de la science démonstrative ; celui qui veut non point nous convaincre par des raisons, mais nous persuader par des chansons, met en œuvre un art passionnel d'agrèer, c'est-à-dire de subjuguier en suggérant, et d'asservir l'auditeur par la puissance frauduleuse et charlatan de la mélodie, de l'ébranler par les prestiges de l'harmonie et par la fascination des rythmes: il s'adresse pour cela non pas à la partie logistique et rectrice de l'esprit, mais à l'existant psychosomatique dans son ensemble; si le discours mathématique est une pensée qui veut se faire comprendre d'une autre pensée en lui devenant transparente, la modulation musicale est un acte qui prétend influencer un être; et par influence il faut entendre, comme en astrologie ou en sorcellerie, causalité clandestine, manœuvres illégales et pratiques noires. Solon le législateur est un sage, mais Orphée l'enchanteur est un mage. Une vocalise n'est pas une raison, un parfum n'est pas un argument. Aussi l'homme parvenu à l'âge de raison s'insurge-t-il contre cette captation induite d'assentiment, il ne veut plus céder à l'enchantement, c'est-à-dire aller là où les chants l'induisent ; l'induction enchanteresse devient pour lui séduction, et par conséquent tromperie ; l'homme adulte refuse d'être captivé, et il résiste aux croyances que l'aulétique lui suggère. La femme qui persuade par le seul parfum de sa présence, c'est-à-dire par l'exhalaison magique de son être, la nuit qui nous envoûte, la musique qui obtient notre adhésion par le seul charme d'un trille ou d'un arpegge seront désormais l'objet d'une profonde méfiance. Il est indigne d'un homme raisonnable d'être charmé. Et comme une volonté virile prétend se décider par des motifs et n'avoue jamais une préférence passionnelle, ainsi une raison virile ne s'avoue jamais accessible aux séductions. La science n'est-elle pas là pour nous soustraire aux ivresses de la nuit et aux tentations de l'apparence charmeuse ? La musique, fantôme sonore, est la plus vaine des apparences, et l'apparence, qui sans force probante ni déterminisme intelligible persuade sa dupe éblouie, est en quelque sorte l'objectivation de notre faiblesse. L'homme dessoûlé, démystifié s'en veut à lui-même d'avoir été un jour la dupe des puissances trompeuses ; l'homme à jeun, réveillé de sa griserie nocturne, rougit d'avoir cédé à la causalité noire : le matin revenu il renie avec l'art d'agrèer, les arts d'agrément eux-mêmes ! Le préjugé des esprits forts et sérieux, prosaïques et positifs à l'égard de la musique est peut-être né de ce dégrisement... En présence du pouvoir scabreux que la musique détient, plusieurs attitudes sont possibles. Distinguons ici le droit usage, le ressentiment passionnel et le refus pur et simple.

♪ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, 1961

L'espressivo inexpressif : suggérer après coup

Dans les mélodies et les poèmes symphoniques à programme, c'est le sens qui précède, et la musique qui dégage secondairement le sens de ce sens ; or il arrive que le sens se dégage après coup, mais directement, d'une musique pure et sans prétexte. Liszt lui-même qui annonce à l'avance son "programme", pénètre l'âme et le cœur par quelque chose d'autre que les poèmes de ses poètes, par je ne sais quoi de divin et de troublant que ne contenaient ni le *Faust* de Goethe, ni les *Sonnets* de Pétrarque, ni le *Mazeppa* de Victor Hugo, mais qui après tout, mais qui en somme aura exprimé l'essence la plus profonde de ces textes ; comme Ravel, sans même savoir l'espagnol, aura exprimé mieux que Falla l'essence la plus intime de l'Espagne ! Dans les *Préludes* de Debussy, le sens du sens s'exprime immédiatement à partir de la musique.

[...] Mais la force de l'habitude, de l'association et de la convention, consolidant la suggestion fascinante du génie, finit par rendre organiquement nécessaire et presque normatif le sens plausible que le musicien avait proposé : personne ne peut plus concevoir la deuxième *Sonate* de Chopin dans un autre ton que *si* bémol mineur, la *Barcarolle* de Chopin dans un autre ton que *fa* dièse majeur ; et de même *do* mineur est devenu élégiaque *a posteriori* depuis le treizième *Nocturne*, tout comme *ré* bémol majeur est devenu nocturne depuis l'apparition de la *Berceuse*. De même enfin, en écoutant au piano certains trémolos électriques, certains frissons, certains gruppétos ou traits de petites notes, personne ne peut plus imaginer autre chose que des *Poissons d'or*. Après coup la musique aura eu sa signification propre, et même sa métaphysique, bien qu'il ne soit jamais possible, sur le moment, d'en préciser l'intention d'une manière univoque. Telle est la finalité de la vie, dont Bergson dit qu'elle est toujours rétrospective et jamais anticipée... Cette incertitude, exclusive de toute prévision, n'est-elle pas irritante? Le sens de la musique se prête uniquement aux prophéties rétrospectives ; la musique ne signifie quelque chose qu'au futur antérieur !

Exprimer l'inexprimable à l'infini

La musique n'est donc ni un « langage », ni un instrument pour communiquer des concepts, ni un moyen d'expression utilitaire (car on n'est jamais obligé de chanter) ; et pourtant la musique n'est pas purement et simplement inexpressive; et pourtant l'espressivo n'est pas un péché ! M. Robert Siohan, critiquant l'atonalisme et l'athématisme contemporains, montre que la musique ne peut se concevoir sans une « intention » : qu'elle soit

ou non représentative, *mouvement* et *qualité* restent la seule garantie d'un rapport humain entre la musique et l'audition<sup>1</sup>. Et Roland-Manuel, qui réhabilite les vues de Guy de Chabanon, retrouve dans la musique une *ars bene movendi* indépendante de tout concept : la musique n'est émouvante que parce qu'elle est mouvante<sup>2</sup>... La musique se prête volontiers, dans la mélodie à la traduction musicale d'un poème, dans l'opéra au commentaire lyrique d'une action dramatique ; dans le poème symphonique, la musique sacrée et la musique à programme elle illustre volontiers une légende, une action liturgique ou historique. La musique « impure » serait-elle moins musicale que la musique pure ? En fait la musique « expressive » n'est musicale que dans la mesure où elle n'est jamais l'expression univoque et inambiguë d'un sens. Distinguons ici le cas de l'expression proprement dite et celui de l'interprétation : un même texte se prête à une infinité de musiques radicalement imprévisibles ; une même musique renvoie à une infinité de textes possibles. Il est impossible, en présence d'un poème donné, de prévoir la mélodie que le musicien créateur en extraira, car tel est le secret d'une géniale liberté, secret bien plus mystérieux encore que la nouveauté du temps à venir : autant prévoir le final que Borodine aurait écrit s'il avait achevé sa troisième symphonie ! et pourtant nous devinons que ce final, s'il eût été écrit, serait à la fois absolument borodinien et absolument différent de tout ce que nous imaginons, impossible à anticiper et pourtant relié au génie de Borodine par une sorte de nécessité organique. Mais il n'est pas moins impossible, à partir d'une musique déjà écrite, de reconstituer le texte ou de deviner le prétexte qui lui donna naissance — car ce serait la mer à boire ! La musique est un langage général, et la généralité se particularise ici par ce que déjà l'on sait du sujet et de l'auteur. Deviner la musique à partir du texte, c'est se placer à la croisée d'innombrables possibilités : ou comment Fauré et Novak à partir d'un même texte de Verlaine, « La lune blanche »<sup>3</sup>, comment Lalo et Liszt à partir d'une même « Guitare » de Victor Hugo<sup>4</sup>, comment Balakirev, Rimski-Korsakov et Rakhmaninov à partir d'un même poème de Pouchkine<sup>5</sup> auraient-ils abouti à des versions si différentes ? Deviner le texte à travers la musique, c'est se donner une devinette où il n'y a que des inconnues, et tâtonner indéfiniment dans l'attente d'un miraculeux hasard : car en aucun cas l'interprétation ne parcourt à l'envers le chemin de la création, ne remonte tout droit (sauf quand elle sait d'avance la solution) à l'intuition originaire. En fait les nuances inexprimables de la disposition, les états d'âme et les sentiments sont, dans la création, aussi innombrables que les musiques mêmes auxquelles ils peuvent donner naissance ; comment l'interprète, au retour, saurait-il choisir dans l'infini de ces nuances qualitatives, et tomber précisément sur l'image spécifique ou sur l'indicible intuition qui a suscité telle ou telle musique ? De part et d'autre, s'étendent devant nous l'infini, le possible, l'indéterminé, et l'esprit s'égaré dans un entrecroisement inextricable de bifurcations bifurquées, dans un réseau labyrinthique de carrefours ramifiés et de carrefours de carrefours. Il n'y a plus de donnée simple, il n'y a qu'une complication complexe à l'infini. L'équivoque infinie n'est-elle pas le régime naturel de la musique ?

*Horizons sonores*, Paris, Flammarion, 1956. 2. *Sonate, que me veux-tu ?* II. 3. V. Novak *Nocni Nalady* op. 39, n° 5. Fauré, *La Bonne Chanson*, op. 61, n° 3. 4. Lalo, *Mélodies* n° 1 ; Liszt I, n° 17. 5. Balakirev, *Chanson géorgienne* ; Rimski-Korsakov op. 51, n° 2 ; Rakhmaninov op. 4, n° 4

#### Pour aller plus loin :

♪ Anne Boissière et Antoine Hennion, « Théodor Adorno (1903-1969) et la musique », *Les Chemins de la philosophie*, France culture, 2012

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/quatre-philosophes-musiciens-24-theodor-w-adorno>

♪ David Ledent, *Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique*, 2012, p. 107-120

<https://doi.org/10.4000/lhomme.22970>

♪ Axel Leclercq, « Le magnifique hommage de Victor Hugo à Beethoven par Julie Depardieu », 2018, *Positiv*  
Quand un génie rend hommage à un autre, c'est beau. Démonstration avec ce portrait du musicien Beethoven par l'écrivain Victor Hugo

On ne sait pas de quand date cet hommage magnifique de Victor Hugo à Beethoven, « ce sourd qui entendait l'infini », et à ses symphonies, « dilatation de l'âme dans l'inexprimable ». Le texte est resté inédit jusqu'en 1914. On peut actuellement en prendre connaissance dans *La Revue musicale*, n° 378, p. 62. En voici l'intégralité : <https://positiv.fr/hommage-victor-hugo-beethoven-julie-depardieu-france-culture/>

« Ce sourd entendait l'infini.

Les hommes lui parlaient sans qu'il les entendît ; il y avait une muraille entre eux et lui ; cette muraille était à claire voie pour les mélodies de l'immensité.

L'infirmité de Beethoven ressemble à une trahison ; elle l'avait pris à l'endroit même où il semble qu'elle pouvait tuer son génie, et, chose admirable, elle avait vaincu l'organe sans atteindre la faculté.

Beethoven est une magnifique preuve de l'âme... Ah vous doutez de l'âme ?

Et bien écoutez Beethoven ! Cette musique est le rayonnement d'un sourd.  
 Est-ce le corps qui l'a faite? Cet être qui ne perçoit pas la parole, engendre le chant.  
 Son âme, hors de lui, se fait musique.  
 Que lui importe l'absence de l'organe !  
 Le verbe est là... toujours présent...  
 Beethoven, tous les pores de l'âme ouverts, s'en pénètre.  
 Il entend l'harmonie et fait la symphonie Il traduit cette lyre par cet orchestre.  
 Les symphonies de Beethoven sont des voix ajoutées à l'homme.  
 Cette étrange musique est une dilatation de l'âme dans l'inexprimable.  
 L'oiseau bleu y chante... l'oiseau noir aussi. La gamme va de l'illusion au désespoir, de la naïveté à la fatalité, de l'innocence à l'épouvante.  
 La figure de cette musique a toutes les ressemblances mystérieuses du possible.  
 Elle est tout. Profond miroir dans une nuée. Mystères...  
 Il y a dans l'âme des jeunes filles une fleur qui chante, c'est cette fleur-là qu'on entend dans Beethoven.  
 De la une suavité incomparable. Plus qu'un chant, une incantation.  
 Cependant la vie réelle entre brusquement dans ce songe,  
 au milieu de son monstrueux et charmant poème.  
 Beethoven donne un bal, il improvise une fête, secoue des castagnettes, Tape sur un tambourin, danse, tournoie,  
 valse, les bras entrelacés.  
 serrent les seins contre les poitrines, à l'écart , dans la clairière, le jeune homme rougissant salue une étoile où il voit une vierge, des sourires de belles filles apparaissent, montrant des dents pleines de lumières, des enfants et des moineaux jasant, les troupeaux bêlent, on entend la clochette des vaches rentrantes, il y a des chaumières sous des saules, et c'est là le bonheur, la famille, la nature, la prairie, la floraison d'avril, la jeunesse, la joie, l'amour avec l'horreur secrète d'Irminsul...  
 Debout là-bas, sous les arbres, dans les ténèbres...  
 Resplendissements d'harmonie... dialogue de l'âme avec la nature...  
 Ces merveilles d'harmonie, ces irradiations sonores de la note et du chant Sortent d'une tête dont l'oreille est morte. Il semble qu'on voie un dieu aveugle créer des soleils. »

### **I - 3 - « Aucun [art] n'accéderait à la beauté s'il ne passait point par la Musique. » (Michel Serres, *Musique*)**

#### **I - 3 - a - « En français ? non, je voudrais écrire en musique », (Gide, *Les cahiers et les poésies d'André Walter*, 1952)**

*« Certes, cela s'entend mieux en Musique; le vouloir-dire écrase tellement le langage qu'il rend les meilleurs écrivains victimes de leur art », écrivait Michel Serres soulignant ainsi l'importance pour ne pas dire la prééminence de la musicalité de l'écriture. Ainsi le mot, matériau sonore, le rythme sont essentiels dans l'écriture littéraire. Comme l'affirmait Mallarmé « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait un sonnet, mais avec des mots ». À cela s'ajoute l'art oratoire qui rend le discours plus percutant, plus convaincant...  
 On pourrait penser que la musique occupe la première place et pourtant, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent »*

#### **Musicalité du langage**

##### **♪ Verlaine « Art poétique », *Jadis et Naguère***

*Ce poème, publié en 1882, fut écrit en 1874 dans la prison de Mons. Les jeunes poètes de 82 virent dans cet "Art poétique" un véritable manifeste, mais Verlaine qui ne voulut jamais faire école prétendit n'avoir écrit "qu'une chanson", mais une chanson bien révélatrice de l'impressionnisme musical cher au poète qui veut se détacher de l'aspect logique et rigoureux de la syntaxe française et préfère la musicalité des mots, des rythmes.*

De la musique avant toute chose,  
 Et pour cela préfère l'impair  
 Plus vague et plus soluble dans l'air,

Sans rien en lui qui pèse ou pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise:  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est par un ciel d'automne attiédi  
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Puis du plus loin la Pointe assassine,  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,  
Et tout cet ail de basse cuisine!

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
De rendre un peu la Rime assagie.  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

O qui dira les torts de la Rime!  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d'un sou  
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure  
Eparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

Jadis et naguère, "Jadis".

♪♫ **Philippe Grimbart, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

C'est Verlaine, dans son Art poétique, qui nous donne les plus précieuses indications sur les rapports délicats de la musique et du verbe. Pour lui, sans aucun doute possible, c'est la musique qui prime sur le sens et même sur l'image : c'est la musique qui créera l'impression poétique, et les mots qui en seront l'instrument sauront jouer de l'«équivoque» chère à Lacan lorsqu'il définit l'interprétation analytique, avec toujours « quelque méprise » possible. De la musique de la phrase le sens jaillira et, de préférence au sens unique s'ouvriront par son pouvoir magique une multitude de sens possibles ; à la grande route de la signification seront préférés les chemins de traverse.

La limpidité et la musicalité de son style font de Verlaine celui des poètes qui est sans doute le plus proche de l'univers de la chanson : des titres, pris au hasard de sa production, sont en cela éloquentes, que ce soient les

*Ariettes oubliées, La bonne chanson* ou mieux encore, *les Romances sans paroles*, titre étonnant qui laisserait supposer que la place y est laissée tout entière à la mélodie, aux dépens des mots.

Cet apparent paradoxe s'éclaire si nous songeons que le mot, tel que Verlaine l'emploie dans son art poétique, est en partie vidé de sa substance, de sa signification, au profit de son pouvoir sonore et musical de suggestion. Déposés au long des vers comme des notes sur une portée, les mots de Verlaine chantent, se teintent d'ombre et se réduisent à leur fantôme mélodique, ils disent l'exigence musicale du poète qui retrouve ce qui fait l'essentiel du pouvoir évocateur de toute poésie : sa mélodie.

♪ Catherine Ballestero, *La musique et les mots, L'aventure des écritures, 1996.*

<http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signe/musique/04.htm>

*Mots à modeler, mouler, meuler.* Michel Leiris

Que les mots soient une musique, toute la poésie en est la preuve : sonorité, rythme, silence, harmonie, termes qui parlent de la musique comme de la poésie. Rémy Peignot remarque que le geste d'écrire, que l'écriture manuelle "suit une cadence dont les lettres pourraient être les notes d'une partition musicale". La musique s'écrit en blanches et noires, comme la typographie. Carl Dair insiste sur l'analogie réelle et non pas seulement métaphorique entre typographie et musique : "Le rythme typographique n'est pas moins rythme parce que son domaine se limite à l'espace et qu'il est perçu dans l'instant. La répétition de la même forme à des intervalles spatiaux ne diffère en rien, dans son essence, de la répétition régulière du battement musical en des intervalles temporels [...].

La régularité de l'interlettre, par exemple dans une ligne de capitales étroites, crée une sorte de battement cadencé, chaque lettre y assumant sa note particulière. L'intermot, lui aussi, apporte une certaine qualité de rythme [...]. Souvent, la simple répétition d'une initiale, d'un mot, d'un nom, reste ainsi en mémoire, s'y gravant aussi profondément que le refrain de telle chanson populaire."

Nombreux furent les musiciens, comme Satie, sensibles à la typographie, nombreux les écrivains, comme Leiris, amateurs, au sens noble du terme, de musique. Apollon est le dieu de la musique et de la poésie, Polymnie préside au chant, à la rhétorique et à l'harmonie ; ce n'est que fort tard dans l'histoire que musique et poésie furent des activités séparées. Le terme "chanson de geste" doit être entendu au sens propre de texte chanté. Valéry Larbaud rapporte que l'écrivain Ricardo Güiraldes, se plaignant de l'insuffisance et de l'imprécision des signes de ponctuation, voulait les remplacer ou les compléter par des signes musicaux, soupirs ou demi-soupirs. Claudel, dans une lettre à un ami musicien, oppose la consonne, matériau du dramaturge, à la voyelle, celui du compositeur : "Pour un musicien, tout consiste somme toute dans la voyelle, la note n'est qu'une voyelle glorifiée. Pour l'écrivain, au contraire, et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel à la diction est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme, la matrice du mot et aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est que le projectile."

Retrouvant la tradition des grands rhétoriciens joueurs de mots, de rimes et de sons, Louise de Vilmorin bâtit un poème sur les noms des notes de musique :

FADO

"[...] Récit d'eau

Récit las

Fado !

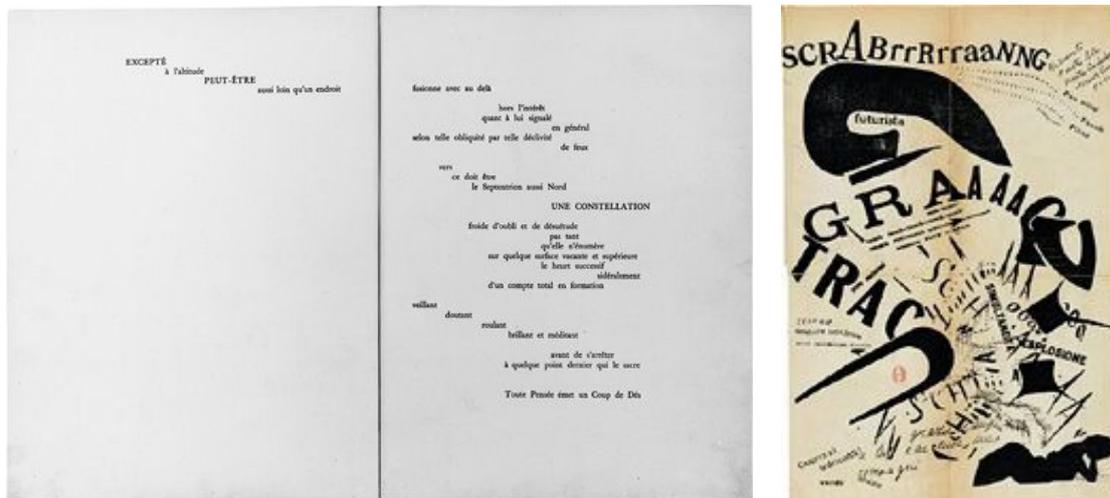
L'âme, île amie

S'y mire effarée. [...]"

Michel Butor précise l'analogie étroite entre le *Coup de dés* de Mallarmé et une partition musicale :

"J'ai déjà dit la volonté de Mallarmé de reprendre son bien à la musique et de construire son texte comme une partition. C'est en détail que le *Coup de dés* est conçu comme une partition, avec un certain nombre de procédés qui sont tout à fait classiques en musique dans la façon d'utiliser la disposition de la page. Mallarmé nous dit que la différence de corps, le fait qu'il y ait des mots plus grands que d'autres, c'est l'équivalent de la différence d'intensité. Et on peut trouver dans le *Coup de dés* des structures bien connues dans l'écriture musicale à l'époque et qu'aucun critique n'avait eu l'idée de chercher à l'intérieur de l'écriture littéraire. Le *Coup de dés* est ce qu'on peut appeler une "augmentation". Nous avons une phrase donnée d'abord qui est un thème : "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard." Ce thème va ensuite être étalé, allongé avec un contrepoint considérable qui va venir se loger dessus, dessous, à l'intérieur, etc. [...]

Mallarmé joue un rôle décisif dans [la] prise de conscience du livre comme partition. La partition est une sorte de livre, et il faut regarder le livre lui-même comme une partition. Une page de livre est un ensemble de dessins et aussi une partition..."



Pour le futuriste Russolo, la notation des bruits ne se limite pas à la simple reproduction de la réalité ; les onomatopées ne marquent pas le retour en force du descriptif dans la poésie, comme l'avait remarqué Apollinaire, mais servent de matériau à une nouvelle combinatoire musicale que Marinetti (le premier traducteur de Mallarmé en italien et un bon connaisseur de Jarry) exprimera typographiquement.

En 1918, Raoul Hausmann invente le poème phonétique où la lettre est instrumentalisée comme élément visuel et sonore ; elle n'est plus une unité alphabétique mais matériau en soi. C'est ce matériau artistique "pris dans la nature" que Kurt Schwitters va utiliser pour sa poésie comme pour certains de ses dessins ; la "poésie abstraite" valorise le mot par rapport à sa sonorité et le libère de ses associations. Schwitters affirme en 1924 que l'ordre du discours n'importe plus et met l'accent sur la sonorité et le rythme :

"Dans un poème, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots, mais les voyelles et les consonnes, et même les caractères de l'alphabet qui doivent être porteurs d'un rythme."

Il va pousser l'expérience si loin que dans une lettre à son ami Arp, non seulement il supprime les capitales des substantifs – obligatoires en allemand –, mais aussi la ponctuation, les espaces entre les mots, les accents sur les voyelles ; il va jusqu'à considérer que, de même qu'en mathématiques l'ordre des facteurs ne change pas la somme d'une multiplication ou d'une addition, l'ordre des lettres à l'intérieur d'un mot importe peu : c'est ainsi que *liebe* ("cher") est l'équivalent de *leibe* ("corps").

Musique et typographie vont se trouver exaltées et unies comme jamais elles ne l'ont encore été dans *Ursonate* ou "Sonate de sons primitifs", datant de 1927, publiée en 1932 dans une mise en pages de Jan Tschichold et dont il existe également un enregistrement extraordinaire dit/chanté/récité par Schwitters.

La *Conversation-sinfonietta* (1955) du poète Jean Tardieu a été typographiquement orchestrée par Massin en 1966. Il s'agit ici aussi de musique et de typographie, mais le titre dit "conversation", et les six voix de ce sextuor prononcent des phrases, des mots qui présentent du sens, contrairement à la sonate de Schwitters dont le sens naît directement des sons ; on pourrait qualifier l'œuvre de Tardieu d'opéra de chambre. Le texte de la *sinfonietta*, prévu pour être interprété sur un théâtre dont le décor représente un studio de radio ou une salle de concert, est précédé d'une "règle du jeu" qui reconnaît explicitement la dette de Massin envers le *coup de dés* de Mallarmé dont il reprend ici les principes essentiels: "Les six voix de ce sextuor (soprano, ténor, deux contraltos et deux basses) sont ici interprétées à l'aide de six caractères typographiques différents, la voix la plus haute bénéficiant d'un caractère léger, presque aérien, les voix basses, au contraire, s'exprimant dans un registre naturellement plus grave, plus lourd, et les voix mezzo dans une "couleur" et un dessin typographique intermédiaires.

Nous avons donc été amenés à disposer les voix au niveau même de leur registre, depuis la voix soprano placée très haut jusqu'aux basses qui occupent la partie inférieure de la page. En d'autres termes, la page se présente comme une partition d'orchestre – portées musicales en moins – tandis que le lecteur occupe en quelque sorte la place du chef d'orchestre."

Butor va, à la suite de l'audition des *Trente-trois variations sur une valse de Diabelli* de Beethoven, triplement interpréter chacune d'elles en faisant correspondre passé, présent et avenir, le ciel et la terre, les temps et les lieux, Shakespeare, Goethe et Jean-Jacques Rousseau, les divinités païennes et les fêtes de la chrétienté, pour faire surgir toute une cosmogonie. Cette correspondance universelle est la version contemporaine d'une idée presque aussi vieille que l'humanité :

"La mise en relation du ciel et de la gamme remonte à l'Antiquité, et à partir du moment où Guido d'Arezzo donna aux notes du mode majeur les noms qu'elles ont conservés jusqu'à aujourd'hui, la coïncidence du mot *sol* pour

désigner la cinquième note, la dominante, et la dominante de notre ciel, le soleil en sa cinquième sphère hantait les esprits."

♫<sup>♫</sup> **Monique Philonenko, « Musique et langage », *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/2 (n 54), pages 205 à 219**

<https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-2-page-205.htm>

[...] les poètes ont affirmé, certains avec plus de force explicite que d'autres, que le langage n'était pas la seule dimension de la poésie – j'entends, le langage que Mallarmé considérait comme commercial et vulgaire – mais qu'il fallait intégrer, en elle, à la simple expression linguistique des éléments qui sont ceux d'un système musical : le rythme, par exemple, qui est si fondamental dans toute œuvre musicale, est une des caractéristiques du vers, et nul n'ignore les querelles autour de l'alexandrin dont la rigidité rythmique a pu paraître, aux yeux d'un Victor Hugo par exemple, tout à fait insuffisante à traduire les mouvements divers de la psyché. Il est vrai que, entre la césure à l'hémistiche de l'alexandrin classique et le rythme ternaire qu'Hugo employait souvent, avec ses deux césures déterminant trois groupes de quatre syllabes, la différence expressive est très sensible : « Deux ennemis ! le czar, le Nord. Le Nord est pire... » La rigidité métronomique de l'alexandrin impose à l'expression poétique une sorte de carcan qui fige le courant libre de la pensée et surtout de l'émotion, tandis qu'un rythme plus libre permet d'en suivre mieux les méandres. De même, le rejet, ou les vers sans régularité, tentent de faire saisir par le lecteur le mouvement désordonné de l'esprit, qui ne suit pas toujours dans ses démarches la stricte logique, mais bien souvent les élans de l'émotion. Impossible aussi de ne pas rappeler le célèbre : « De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'impair... » par lequel Verlaine apostrophait le poète, et l'invitait, pour renouveler la puissance expressive du vers, à se dégager des règles habituelles de la versification. Il faut donc considérer qu'il y a une musique intérieure au langage, qui se manifeste aussi par des procédés tels que l'allitération, dont la sonorité évoque ce que les mots sont censés signifier. Rythme, sonorité, autant de termes qui appartiennent indéniablement au vocabulaire musical. La poésie joue donc non seulement sur l'aspect significatif, au sens strict, du langage, mais aussi, et peut-être surtout, et c'est ce qui la différencie du langage courant que l'on appellera utilitaire, sur ce halo d'expression non verbalisable qui traduit une tout autre réalité que celle du monde auquel renvoient les mots. Elle serait donc le langage le plus complet, le plus plein, si l'on peut dire, car elle ne laisse en dehors d'elle aucune des facultés expressives de la langue.

Il convient en effet de distinguer soigneusement ce qui, dans le langage, relève de la signification de ce qui est du domaine de l'expression. La signification est bien évidemment la structure première du langage, de tout langage proprement dit. Elle consiste à mettre en relation un signifiant et un signifié, de façon purement arbitraire (cf. ce que Saussure appelle l'arbitraire du signe), ce que manifeste la diversité des langues, chacune constituant un système organisant ces relations suivant des règles précises, qui sont par exemple celles de la grammaire. Ces relations sont mises en œuvre par les locuteurs lorsque ceux-ci veulent dire quelque chose, c'est-à-dire qu'il n'y a de langage que par une parole intentionnelle, dirigée vers un auditeur, réel ou imaginaire comme dans le langage intérieur. Ce qui est fondamental est ici l'intention de signification, à défaut de laquelle la parole n'est qu'un bruit, parmi tous les autres bruits qui meublent notre espace sonore. La formule familière « bla-bla-bla » traduit parfaitement ce fait que, sans intention significative, ou lorsque celle-ci rate son but, on se retrouve devant un pur phénomène physique dont la seule signification est précisément l'absence de toute signification dans le cadre de la langue.[...]

C'est ce que tous les orateurs savent bien : un discours ne « porte » que si, par-delà les mots, il possède une certaine force persuasive que lui confèrent tous les éléments étrangers au sens des propos, mais qui leur permettent de passer la rampe : l'art oratoire fournit des méthodes pour parvenir à ce résultat, certes, mais c'est en jouant sur cette aperception spontanée des états psychiques – réels ou feints – de l'orateur que ces méthodes sont efficaces. Il s'agit là non seulement de véhiculer des significations intellectuelles objectives, mais de susciter des affects qui rendront ces significations pertinentes pour les auditeurs. L'expression déborde donc la signification, dans la mesure où elle l'englobe et la porte dans un champ où le langage ne pénètre pas : elle suscite non seulement la rationalité, mais aussi et surtout l'affectivité. [...]

C'est en insistant sur cette nécessité pour la poésie d'être expressive, et non seulement significative, que Mallarmé a caractérisé le langage poétique dans sa différence, et même son opposition, au langage ordinaire. « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement » Ce langage commercial ne fait que permettre l'échange d'information ; il ne délivre en aucun cas de message essentiel sur ce que la réalité est en elle-même. Si la poésie dit plus que ce qu'elle énonce explicitement, c'est qu'elle ajoute au registre de la signification celui de l'évocation, qui fait surgir pour l'imagination ce que le langage ne peut faire apparaître pour l'intelligence. Le langage est en effet limité : nombreux sont ceux qui, de Berkeley à Bergson, ont déploré le « voile des mots », qui,

étant nécessairement généraux, échouent devant la singularité. Et s'il est vrai que la réalité est toujours particulière et singulière, on comprend assez l'insuffisance du langage à la traduire avec exactitude et fidélité, puisque le mot renvoie à tous les exemplaires possibles ou réels de ce qu'exprime le mot, véhicule du concept : j'appellerai « chien » aussi bien Médor que Milou, aussi bien un yorkshire qu'un berger allemand. C'est pourquoi, en un autre passage, Mallarmé évoque, à propos du langage, « une fonction de numéraire facile et représentatif », qui laisse en dehors de lui tout ce qu'il y aurait d'essentiel à saisir. Autrement dit : le langage est suffisant dans la mesure où, comme l'a montré Bergson, nous ne cherchons qu'à vivre, c'est-à-dire à nous adapter au monde. Dans ce cadre, l'approximation est suffisante, car il n'est nullement besoin de saisir l'essence même des choses pour s'en servir; notre vie quotidienne est faite d'actes qui utilisent de façon tout à fait correcte des objets dont la nature nous échappe, et que nous n'aurions même pas avantage à connaître. [...]

Mais on ne saurait s'en tenir là : fort heureusement, le « dire » n'épuise pas toutes les possibilités du langage, et c'est dans la poésie que va s'effectuer la transmission du sens profond des choses, dans la mesure où, en elle, la musique va en quelque sorte prendre le relais et compenser les insuffisances de la seule parole. On comprend dès lors la raison pour laquelle Mallarmé a tellement insisté sur la musicalité du vers, recherchant avant tout à faire apparaître une musique intérieure au langage, persuadé qu'il est que la musique est, plus que tout autre art, apte à faire surgir la réalité même : « Je dis : une fleur ! et... *musicalement* se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » La musique sert en quelque sorte de paradigme au travail poétique, s'il est vrai que « toute âme est une mélodie » qui cherche à s'exprimer ou à se moduler, sans parvenir à le faire à l'aide de cet instrument, cet organe-obstacle, qu'est le langage. « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence » Il faut donc se tourner vers ce qui, dans le langage, s'apparente à la musique pour lui permettre de parvenir à ce qui est, ou devrait être, sa raison d'être : exprimer la réalité même – soyons plus philosophes : dire l'Être – soyons mallarméens : saisir « ce qui ne se dit pas du discours ». C'est dire que les règles habituelles qui commandent le parler vont perdre leur validité lorsqu'il s'agit de poésie : la syntaxe, par exemple, ne marquera plus la limite de ce qu'il est possible de dire dans un poème, puisque au contraire il s'agit de dépasser ce qui constitue la norme du langage prosaïque. Ainsi la Rime paraît-elle, aux yeux de Mallarmé, une des règles qui doit s'imposer pour que les vers ne soient pas seulement alignés, mais rythmés, au détriment même de l'ordre habituel des mots que réclamerait la syntaxe. L'élément essentiel devient le pouvoir évocateur du mot, la suggestion qu'il entraîne, par-delà le sens.

Là apparaît ce qui distingue absolument la musique et le langage : celui-ci se construit selon la structure significative, un signifiant renvoyant à un signifié qui, comme y insistait Saussure, n'est pas la chose même, mais le concept qui y est lié : ainsi, le signifiant table n'a pas pour signifié une table réelle, mais un concept général qui peut s'appliquer à toutes. Or, dans la musique, cette structure fait absolument défaut : à proprement parler, la musique ne signifie rien. Une note n'est pas un signifiant, elle ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même; isolée, elle n'est qu'un son, lequel en lui-même n'est pas significatif : ce serait une absurdité complète que de tenter d'attribuer à chaque note un sens – le *fa* exprimerait la joie et le *si* la tristesse, par exemple.

On dira peut-être que, si chaque note ne signifie rien, l'ensemble que constituent les notes d'un morceau, dans leur arrangement variable à l'infini, est, lui, significatif : il n'en est rien. Et s'il existe des règles que l'on doit suivre dans la composition, elles ne sont pas là pour faire advenir une signification, mais pour susciter une émotion qui, par-delà les mots, se transmet du compositeur à l'interprète, de l'interprète à l'auditeur. Ainsi, on ne peut pas expliquer une œuvre musicale : elle s'impose comme une pure présence qui ne peut être que ressentie.

#### ♫ **Damien Dauge, *Flaubert et le spectre du musical*, 2019**

Séminaire : Flaubert, "Médiations : presse, édition, traduction, adaptation (II)" / 2019-2020, 16/11/2019, ENS, Salle des Actes, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris (10h-13h)

Thèse : « Il lui semblait entendre... » :

Cette communication est une présentation de la thèse de Damien Dauge, soutenue à Rouen en décembre 2015. Il s'agit de parcourir l'étendue du « spectre du musical », tel que les œuvres de Flaubert nous le donnent à *entendre* à travers trois corpus (musical, critique et littéraire). Il y évoque les mises en musique des œuvres flaubertiennes, ainsi que leur réception critique, qui met en avant une forme de *musicalité*. Le travail de l'écriture, l'épreuve du *gueuloir* ou la composition de la « symphonie » des Comices contribuent à associer le style flaubertien à la musique. Damien Dauge s'interroge en outre sur la représentation de la pratique et de l'écoute musicales dans les fictions flaubertiennes et y décèle une mise en scène parodique d'un échec de la musique. Curieusement, l'auditeur des mises en musique, le lecteur et le personnage se retrouvent dans une situation similaire, hantés par des musiques plus imaginaires que réelles.

<http://www.item.ens.fr/damien-dauge-il-lui-semblait-entendre-flaubert-et-le-spectre-du-musical/>

♪♪ **Yvan Leclerc, «Flaubert au gueuloir», *Revue des sciences humaines*, «“Ce qui parle en moi”: l'étrangeté de la voix », textes réunis par Stéphanie Genand et Françoise Simonet-Tenant, n° 333, 2019, p. 159-174**

Flaubert s'interrompait régulièrement pour gueuler ses textes, afin de vérifier la cohérence et la pureté de chaque proposition : "les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie".

Le « gueuloir », ce mot inventé par Flaubert ne désigne pas un lieu précis (le cabinet de travail ou l'allée de tilleuls de Croisset), mais la « performance » orale qui consiste à « gueuler » ses phrases, où qu'il soit, ou, par contiguïté, l'œuvre elle-même (une œuvre est ou non un « gueuloir »).

♪♪ **Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913**

Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller depuis que j'avais lu la Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait pas de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes. Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Flours. Quant à Balbec, c'était un de ces noms où, comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéroclites et que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaînée devant l'église, et auquel je prêtais l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau.

♪♪ **Gainsbourg, *Comic strip*, 1967**

<https://youtu.be/URr37OUyC6I>

Viens petite fille dans mon comic strip  
 Viens faire des bulles, viens faire des wip  
 Des clip, crap, des bang, des vlop, et des zip  
 Shebam, pow, blop, wizz  
 Je distribue les swings et les uppercuts  
 Ça fait vlam, a fait splatch, et a fait chtuck  
 Ou bien bomp, ou humpf, parfois mme pfff  
 Shebam, pow, blop, wizz  
 Viens petite fille dans mon comic strip  
 Viens faire des bulles, viens faire des wip  
 Des clip, crap, des bang, des vlop, et des zip  
 Shebam, pow, blop, wizz  
 Viens avec moi par dessus les buildings  
 Ça fait whin, quand on s'envole et puis kling  
 Après quoi je fais tilt, et a fait boing  
 Shebam, pow, blop, wizz  
 Viens petite fille dans mon comic strip  
 Viens faire des bulles, viens faire des wip  
 Des clip, crap, des bang, des vlop, et des zip  
 Shebam, pow, blop, wizz  
 N'aies pas peur bébé agrippe-toi chrack  
 Je suis le crash, pour te protéger tchlack  
 Ferme les yeux crack, embrasse-moi smack  
 Shebam, pow, blop, wizz  
 Shebam, pow, blop, wizz

♪♪ **Et si nous révisions ... les assonances, les allitérations**

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes », Racine, *Andromaque*, 1667

<https://cafet.1fr1.net/t837-assonances-et-alliterations-textes-et-chansons#>

♪<sup>♩</sup> **Michel Leeb, *La Ponctuation*, Archive INA, 1984**

<https://www.youtube.com/watch?v=Fj3edfsJgGU>

♪<sup>♩</sup> ***La musique des mots***

<https://www.pierrejeangaucher.com/fr/project/la-musique-des-mots/>

« *Me sentant un peu enfermé dans la musique instrumentale, j'utilise depuis longtemps les mots et la langue comme terrain de jeu musical* »

Duo avec Frédérique Bruyas

« Frédérique Bruyas aime se présenter comme une lectrice publique. Elle conçoit la lecture à voix haute comme un art des paroles écrites dont l'objet est la littérature dans sa variété et sa vitalité. Elle appréhende chaque texte comme une **partition de paroles et chaque lecture comme une mise en scène des œuvres littéraires**. En duo avec elle (entre autres musiciens), nous aimons placer l'auditeur aux frontières du son et du sens, en élargissant le champ des interprétations possibles du texte et de l'œuvre musicale. Nos divers programmes abordent des univers aussi divers que le roman noir (textes de Jonquet, Malte, Vargas, Manchette, Pouy...), ou la poésie contemporaine (Kerouac, Luca, Rebotier, Tarkos...) Tapi dans l'ombre des mots, j'improvise autour de thèmes issus de mon univers musical. »

Politique et phonétique

« Mon travail autour des fables, ainsi que mes nombreuses lectures-concerts avec Frédérique Bruyas, m'ont convaincu qu'il existe une musique propre aux mots. Aussi, comme n'importe quel instrument, chacun de nous possède une identité vocale unique, sorte de signature sonore à l'image de nos empreintes digitales. Elle se définit par le timbre, l'intonation, l'articulation, le débit... Aussi, la langue pratiquée et l'accent offrent des couleurs "musicales" spécifiques. Pour continuer mon travail autour de ce matériau musical, j'aime parfois détourner des documents glanés çà et là sur internet. De fait, les joutes politiques oratoires sont un terrain de jeu idéal. »

**La transe des mots**

« Avec Frédérique Bruyas, ou sur les vidéos détournées (politique et phonétique), je suis tributaire d'un texte avec une diction imposée. C'est ici le contraire. Le texte existe, mais c'est lui qui suit la musique. De fait, comme un chanteur d'opéra, le "vocaliste" interprète une partition vocale (parfois proche du Sprechgesang) qui doit se caler sur les instruments. Le projet des Fables a connu ces deux approches : le disque a été conçu autour de la voix (récitatifs libres a capella), mais sa version scénique (Fabulatorz) a connu la contrainte inverse puisque le récitant a dû réciter les textes à l'identique afin de se caler sur le groupe. »

<https://youtu.be/GeRmflSqPp0>

**Magie de l'éloquence**

♪<sup>♩</sup> **Serres, *Musique*, 2011**

Le style sur la page sonne comme quelque partition manquée. Sous les mots, écoutez leur musique : plus charnelle, émouvante, réelle, plus vibrante, plus large que le sens, aigu, de la phrase, elle appelle cette dernière, elle en soutient les termes, elle conditionne l'émergence de ses petites pointes au-dessus de sa combe d'abondance amplement ouverte, émettant, comme une coque, une rumeur de mer. Mots : les rares parsemées sur la nuée sonore de cet océan haletant.

[...]

Souvent, pas toujours, les compositeurs émettent la musique basique de leur propre langue. \*

Les rappeurs procèdent à l'inverse, comme jadis les aèdes. Comme nous, les écrivains, ont fait jaillir leur phrase de la Musique.

Lorsque, communément, nous parlons pour dire, nous faisons porter le sens de notre intention par un bâti qui utilise aveuglément le lexique et la syntaxe. Attentif au contenu, souvent banal, du message, nous en oublions les outils linguistiques. Nous communiquons, voilà tout. Une autre technique, artiste, consiste à faire surgir le sens de la pure forme. Prenez la grammaire et le dictionnaire, seuls : que disent-ils, ensemble et sans autre intention ?

que vibrent-ils, plutôt, par consonnes et voyelles, par associations de mots et de propositions ? Ou vous dites, sans y songer, au moyen de la langue, ou vous la laissez dire, sonner, chanter d'elle-même.

L'usager banal choisit la première solution, aisée : il cause. Voué à la seconde, l'ouvrier du style ou de la voix travaille, comme architecte ou maçon, avec ces deux trésors, plus ou moins sensés, lexicque et syntaxe. Un écrivain n'a besoin, dans sa bibliothèque, d'aucun autre livre que de ces deux-là, bon usage et dictionnaire. Voilà l'une des raisons pourquoi les miens manquent de bibliographie. Le sens émane de la forme ; le premier d'autant plus profond que la seconde obéit à ces deux livres ou à ces deux références sur la Toile.

Certes, cela s'entend mieux en Musique ; le vouloir-dire écrase tellement le langage qu'il rend les meilleurs écrivains victimes de leur art. Tout le monde ou presque entend le sens de la page sans en lire la langue, sans en ouïr la prosodie. Aveugle et sourd au travail artiste, le lecteur écoute rarement les mots et leur assemblage, alors que l'auditeur entend mieux, parfois, voyelles et rythmes. Sous l'orage envahissant de messages formatés, l'éloquent, caché, se tait. [...]

"En gammes et arpèges, que dit Scarlatti ? L'acoustique de la grammaire italienne. Voulez-vous apprendre cette langue ? Oyez ses sonates. Quel compositeur singulier sonnerait, de même, la mienne, parmi les Couperin, Rameau, Berlioz, Bizet, Ravel, Duparc, Chausson, Jean Francaix... ? Tous vibrent, de fait, en syntaxe et voyelles de France. Ainsi, le meilleur écrivain ferait entendre le plus grand ensemble de l'échafaudage de sa langue ; chantant au plus près de la disposition littérale et sonore des mots, ses pages évoqueraient cette parente musicale. P.47 [...]

♪<sup>♩</sup> **Pierre Jean Gaucher, « Moi Président (ou le candidat énervé) »**

*"...A partir du rythme et la mélodie des propos de M. Hollande, Pierrejean Gaucher construit une savoureuse pièce instrumentale avec divers instruments. Dans les jours qui suivirent, cette anaphore avait été mixée par des internautes avec des musiques électro ou rap. Aujourd'hui, la composition de Pierrejean Gaucher se révèle bien plus inventive..."* (LE MONDE / Sylvain Siclier)

[https://youtu.be/qykO\\_m96xE0](https://youtu.be/qykO_m96xE0)

[https://youtu.be/V5vgVERGi\\_U](https://youtu.be/V5vgVERGi_U)

**Pour aller plus loin**

**Renseignez-vous sur le musicien mythique qu'était Orphée, ses liens avec Apollon et Dionysius ?**

♪<sup>♩</sup> **Xaver von Cranach, La figure d'Orphée comme intermédiaire entre Apollon et Dionysos, 2015**

<http://racines.traditions.free.fr/apollond/apodiony.pdf>

<http://maladiesthetiques.over-blog.com/2015/04/la-figure-d-orphée-comme-intermédiaire-entre-apollon-et-dionysos.html>

*Dans les Métamorphoses d'Ovide quand Orphée descend aux Enfers, il veut demander à Hadès de lui rendre Eurydice. Dans la traduction on lit : « après avoir préludé en frappant les cordes de la lyre il chanta ainsi : ... ».*

*Mais dans la version originale latine on lit: « Perque leues populos simulacraque functa sepulcro / Persephonen adiit inamoenaque régna tenentem / Umbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis / Sic ait: ... » (Ovide, Métamorphoses, livre X, lignes 14-17).*

Dans la version latine, il est écrit « Carmen » (chant) et « ait » (il dit). Si on le lit littéralement, on ne peut pas dire qu'il « chante », mais qu'il « dit le chant ». C'est une contradiction qui dit beaucoup sur l'art d'Orphée : d'un côté (dionysiaque), il joue de la musique, appelant les sentiments des dieux (« Carmen »), et de l'autre côté (apollinien) il dit, il parle, utilise le langage rationnel, avec des arguments. C'est seulement parce qu'il combine ces deux aspects qu'il va réussir à convaincre Hadès de laisser sortir Eurydice.

## Que dire alors de la place de la musique ?

*Si la musicalité des mots, des phrases est importante, elle n'est pas le seul vecteur d'émotions. Au son s'ajoute la beauté des images qui fait naître une multitude de correspondances*

♫ **Charles Baudelaire, « Correspondances », Spleen et Idéal, IV, *Les Fleurs du mal* (1857)**

*Appelées aussi «synesthésies», les correspondances désignent les rapports entre le monde matériel et le monde spirituel. D'après Baudelaire, seuls les artistes savent déchiffrer le sens des analogies qui permettent de passer du monde des perceptions à celui des idées.*

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre<sup>2</sup>, le musc<sup>3</sup>, le benjoin et l'encens<sup>4</sup>,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

1- l'ambre est un parfum précieux qui tire son nom d'une substance parfumée provenant du cachalot. 2 - Le musc est un parfum préparé avec une substance provenant de certains cervidés. - 3. Le benjoin et l'encens sont des substances aromatiques d'origine végétale, utilisées en parfumerie.

♫ **Baudelaire, "Harmonie du soir" *Les Fleurs du Mal*, Spleen et Idéal, XLVII, 1857**

*«Harmonie du soir» est un pantoum<sup>1</sup> dont l'harmonie en apparence simple repose sur une très savante organisation des thèmes, des rythmes et des sons.*

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;  
Valse mélancolique et douloureux vertige!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!  
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passé lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

1. Le mot est daté de 1829, date à laquelle Hugo introduisit ce genre. On trouve un «Pantoum malais» chez Leconte de Lisle et un «Pantoum négligé» chez Verlaine. Le pantoum fut codifié par T. de Banville dans son «Petit traité de poésie française».

♪ **Rimbaud, « Voyelles », *Poésies*, 1871**

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
 A, noir corset velu des mouches éclatantes  
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,  
 Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
 Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;  
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibration divins des mers virides,  
 Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
 Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
 Silences traversés des Mondes et des Anges :  
 - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

**Quand la musique vient s'ajouter à la musicalité des mots : mélodies, chansons...**

♪ **Mélodie, *Wikipedia***

Une mélodie est, dans la musique française, une forme musicale particulière chantée sur un texte généralement emprunté à une œuvre poétique. La mélodie française doit beaucoup au Lied allemand. Le lied est utilisé spécifiquement dans la musique savante de langue allemande. Le Lied se distingue par sa volonté de puiser aux sources populaires et son origine peut être datée de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le Lied s'épanouit surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, en Allemagne. Il puise son inspiration dans le romantisme poétique et musical allemand, avec des situations sombres où toute l'intimité de l'âme peut s'épancher au travers des poèmes : le Lied tire sa notoriété de grands compositeurs, allemands ou autrichiens, tels Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Gustav Mahler et Hugo Wolf. Le mot art song correspond en anglais aux mélodies ou Lieder. La mélodie française naît vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, bien sûr, mais en empruntant son nom aux Irish mélodies de Thomas Moore (poète irlandais). Cette forme musicale pour voix et piano (parfois pour voix et orchestre) se développe de manière autonome tout en empruntant à la romance dont elle est fille et au lied auquel on l'oppose fréquemment. On prétend que le lied, d'essence germanique, serait plus populaire et plus proche de la chanson que la mélodie. Cette assertion est manifestement fautive quand on analyse bon nombre de lieder de Schumann, de Brahms, de Hugo Wolf, de Strauss... Cependant, la mélodie française est particulièrement attentive à la qualité et au sens des vers qu'elle met en musique et l'extrême raffinement de sa courbe vocale, de ses rythmes et de ses harmonies la distinguent incontestablement. Les deux livres majeurs qui éclairent l'histoire et l'esthétique de la mélodie française sont : F. Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Amsterdam, puis Paris, 1954 ; M. Faure et V. Vivès, *Histoire et poésie de la mélodie française*, Paris, 2000. Si *Les Nuits d'été* (1841) d'Hector Berlioz sont souvent considérées comme le premier exemple de ce genre, *La Captive* du même compositeur (1831), avec ses nombreux remaniements, en est sans doute la première trace. Néanmoins, certaines compositions de Charles Gounod peuvent prétendre au nom de mélodies. Hector Berlioz : *Les Nuits d'été* (1841), sur des textes de Théophile Gautier Claude Debussy : *Ariettes oubliées* (1885), sur des textes de Paul Verlaine Gabriel Fauré : *La Bonne Chanson* (1894), sur des textes de Paul Verlaine Maurice Ravel : *Histoires Naturelles* (1907), sur des textes de Jules Renard Francis Poulenc : *Tel jour telle nuit* (1937), sur des textes de Paul Éluard. Dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mentionnons aussi l'importante contribution de Léo Ferré au genre : 55 poésies de Charles Baudelaire, une quinzaine de poèmes de Paul Verlaine, à peu près le même nombre pour Arthur Rimbaud et pour Guillaume Apollinaire (voir Liste des poètes chantés par Léo Ferré). Héritiers directs de la mélodie française, ces cycles ont été publiés sous la forme d'albums discographiques et non de recueils de partitions, ce qui peut expliquer - au-delà de l'étiquette chanson de leur compositeur - en partie pourquoi les interprètes classiques ne s'en sont que très peu emparés à ce jour (bien que les partitions existent). La mélodie française atteint ses sommets par de nombreux compositeurs : Hector Berlioz, Charles Bordes, Lili Boulanger, Nadia Boulanger, Albert Cahen d'Anvers, André Caplet, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Jean Cras, Claude Debussy, Maurice Delage, Léo Delibes, Louis Durey, Henri Duparc, Gabriel Fauré, Paul Le Flem, César Franck,

Charles Gounod, Reynaldo Hahn, Vincent d'Indy, Charles Koechlin, Édouard Lalo, Guillaume Lekeu, Albéric Magnard, Jules Massenet, Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Guy Ropartz, Albert Roussel, Camille Saint-Saëns, Déodat de Séverac, Erik Satie, Edgar Varèse, Louis Vierne, Pauline Viardot.

Le poème est le point de départ de la composition d'une mélodie. Ce genre est marqué par la clarté de l'expression, et la précision des formes qui découle de la volonté de rendre le poème le plus intelligible et musical possible.

♫ **Christian Flavigny, « La Mise en musique du poème », *La langue maternelle, Champ psychosomatique* 2007/4 (n°48), pages 73 à 91**

<https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-4-page-73.htm>

La rencontre entre un texte et une musique est le fruit d'une collaboration ; dans la chanson, où les paroles priment, c'est celle du parolier et du musicien; dans l'opéra, où la musique l'emporte, c'est celle entre un compositeur et un librettiste. Il arrive que le même artiste condense les deux rôles : Brassens pour la chanson, Wagner pour l'opéra ; mais le texte a éclos en fonction d'une mise en musique à laquelle il est destiné, il naît chanté, ou à chanter. Tel n'est pas le cas du poème : celui-ci est écrit pour lui-même, par le poète. Certes, le poème condense sens et musique, images et prosodie, évocations et rythme : la poésie « établit un rapport, un écho immédiatement sensible entre les formes – syntaxiques, rhétoriques, mélodiques – de son expression et les figures, thématiques ou idéologiques, de la profondeur vécue qu'elle exprime, qu'elle réalise en elle. D'ailleurs le poème gagne, pour être savouré, à être parlé, serait-ce en un murmure intérieur : son énonciation fait partie du plaisir qu'il dispense, comme d'une nécessaire mise en bouche. La mise en musique du poème attire pourtant les musiciens ; elle porte l'énonciation intérieure jusqu'à la transformer en chant, soutenue par une musique d'accompagnement. Elle révèle une présence demeurée latente dans l'écriture poétique, elle développe l'intonation linguistique, par l'effet d'une stylisation. Le poème n'y gagne rien d'essentiel sa mise en musique ne comble pas un manque qui lui serait propre ; alors que le livret d'opéra, ou les paroles de la chanson, n'auraient guère d'existence sans la musique. La beauté du poème n'est pas transformée : elle est mise en valeur ; la mise en musique magnifie le poème, comme d'une lumière qui ferait irradier le bijou, donnant leur éclat à ses miroitements latents. Deux musiciens ont porté à son raffinement cet art subtil : Schubert, pour les poèmes de langue allemande ; et Debussy, qui permet à l'auditeur de langue française d'en savourer la finesse. Eux deux sont parvenus à cet équilibre délicat : mettre en avant le poème, le faire scintiller, lui apporter une intensité qui le pare et lui donne sa plénitude. On voit l'analogie qui existe avec la psychanalyse, et qui est l'argument de ce travail : un texte, qui a sa cohérence en soi, est donné à entendre, l'analyste lui apporte des harmoniques résultant de son écoute, qui l'enrichissent. Pour apprécier l'intérêt (et les limites) de cette analogie, il vaut la peine de se pencher en détail sur la rencontre du musicien et du poète.

♫ **Exemples de poèmes mis en musique : *La poésie en chanson, Ina.fr***

<https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/la-poesie-en-chansons/>

♫ **, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Dans la chanson, en effet, la mélodie naît de la sonorité et du rythme de la phrase qu'elle accompagne, et la phrase s'y soutient de la musique qui la porte. C'est cette naissance gémellaire qui explique que soit si souvent posée aux auteurs-compositeurs la question qui vise un fait apparemment intrigant : « Commencez-vous, lorsque vous créez une chanson, par le texte ou par la musique ? » Cette question, dans son intitulé même, referme la boucle ouverte plus haut tant elle rejoint la question sur les origines de l'expression musicale : y a-t-il ou non antériorité de la mélodie sur la parole au commencement du monde ? La réponse des auteurs et compositeurs à cette interrogation est d'ailleurs tout aussi chargée d'ambiguïté que celle des historiens de la musique : les uns prétendent commencer par la musique, les autres par le texte, le plus souvent ils évoquent le fait que la première appelle le second et inversement, dans un phénomène d'émulation réciproque ! Voilà qui ne manque pas de nous renvoyer une fois de plus à nos hypothèses d'un modèle archaïque de chanson qui pourrait bien avoir été présent à l'aube de l'humanité comme première forme d'expression de l'être parlant.

♪♪ **Philippe Grimberty, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Ainsi la chanson aura accompagné l'humanité de sa naissance à nos jours et continuera de le faire, affirmant sa singularité : être probablement la seule forme d'expression artistique qui soit directement liée aux origines de la musique et de la parole, origines qui, à y regarder de plus près, se révèlent étroitement liées. Le débat qui anime le poète et le musicien du *Capriccio*, dernier opéra de Richard Strauss, contemporain de Freud, débute par une querelle : « Prima le parole, poi la musica » ou « Prima la musica, poi le parole », querelle de préséance qui n'a sans doute pas lieu d'être et ne se résoudra donc jamais, la musique ayant de toute évidence soutenu l'homme dès ses premiers pas dans la conquête du langage.

Si, comme on le sait, l'ontogenèse reproduit en maintes occasions la phylogenèse — l'histoire d'un individu répétant dans ses étapes décisives l'histoire du développement de l'espèce humaine —, n'est-il pas imaginable que la rencontre du tout-petit avec la chanson répète ce que fut la rencontre de l'humanité balbutiante avec ce mode d'expression ? Et si, comme on le dit plaisamment : « En France, tout finit par des chansons », ne pourrait-on, en paraphrasant ce joyeux dicton affirmer également : « Enfance, tout commence par des chansons » ?

### En conclusion

♪♪ **Philippe Grimberty, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Ce très rapide survol de l'histoire de la musique nous permet donc de dégager une donnée essentielle : depuis les débuts de l'humanité, la musique n'est pas parvenue à se libérer du verbe et à acquérir son autonomie. C'est seulement à partir de la Renaissance musique vocale et musique concertante se développent de façon autonome, la première donnant naissance cantates, oratorios et opéras, la seconde ouvrant la voie aux grandes œuvres symphoniques. C'est seulement à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle que se produit cet évènement essentiel : jusqu'alors, de la préhistoire, naissance de l'homme, à la Renaissance (redoublement bien nommé si nous pensons à notre parallèle entre le développement de l'enfant et celui de l'humanité), la musique était demeurée assujettie au signifiant. Avant de pouvoir signifier à son tour il lui aura fallu acquérir, plus tardivement que les autres arts, ses outils fondamentaux, notamment son écriture. Il s'agit peut-être là de cette confirmation que nous cherchions des origines inséparables de la musique et du langage, origines qui ont pesé de tout leur poids sur les siècles d'histoire leur ont succédé.

C'est progressivement que l'écriture musicale, par le biais de la solmisation, de l'invention de la portée construit sa grammaire propre, ses règles de discours, ses figures de rhétorique. Il n'est pas inutile de rappeler que jusqu'alors le texte lui-même tenait lieu de notation musicale, indiquant la rythmique par ses lois poétiques propres comme chez les Grecs, ou bien encore, ainsi que nous l'avons vu avec les tropes, permettant la mémorisation même de la mélodie et de ses fioritures.

La solmisation qui, en donnant à chaque note son nom, permet à la musique de se dégager du verbe — c'est à souligner — elle-même issue d'un texte, donc de l'univers du langage.

[...] Le développement rapide du langage semble avoir maintenu sa compagne de naissance, la musique, en l'état embryonnaire durant des siècles. On peut cependant remarquer que leur étroite parenté transparait dans les similitudes que la terminologie musicale présente avec la parole, « phrases », « silences », « langage », « accords » ; et l'on peut noter, avec Platon lui-même, qu'à l'égal des signifiants qui modèlent la psyché humaine « le rythme et l'harmonie ont au suprême degré la puissance de pénétrer dans l'âme et de s'en emparer »

[...] Nous avons vu que c'est à partir du XVI<sup>ème</sup> siècle que la musique s'est enfin totalement affranchie du verbe, y gagnant son statut d'art à part entière, créant et perfectionnant son écriture. La grande invention de l'époque, due à Gutenberg, l'imprimerie, lui permit de se transmettre dans l'Europe entière, lui offrant ainsi une diffusion jusqu'alors inimaginable. Parallèlement à l'histoire de la musique, mais pour ainsi dire en marge, celle de la chanson a suivi son cours, à ceci près qu'elle a conservé l'essentiel de sa forme primitive jusqu'à nos jours, n'ayant que fort peu évolué dans son aspect mélodique — l'apparition du dodécaphonisme, de la musique sérielle ou électro-acoustique ayant été sans influence décisive sur elle — comme dans son texte, la rime y étant toujours de rigueur, l'alternance du couplet et du refrain également. Feuilletons de nouveau notre encyclopédie, à la rubrique chanson cette fois, puisque l'histoire de la musique et celle de la chanson n'y sont curieusement jamais confondues !



### I – 3 – b - La musique fait naître la danse, la danse fait voir et entendre quelque chose de la musique.

#### ***Il faut de la musique pour danser en harmonie ou à contretemps. Mais dans le silence même, le corps peut se mouvoir de façon à faire naître une musique silencieuse***

« Si danse et musique ont de tout temps multiplié les points de rencontres, ceux-ci ont pu prendre au cours des époques des formes et des sens variés, souvent symptomatiques de l'évolution de la pensée, du sens de la culture et des idées au sein la société. En témoignent les relations entre maîtres à danser et compositeurs pendant les XVIe et XVIIe siècles, l'émergence de l'opéra ballet, la stylisation des formes de danses, à travers le souvenir de leurs cadres rythmiques, dans le cadre des suites instrumentales des XVIIe et XVIIIe siècles, ou, plus récemment, des relations célèbres entre chorégraphes et compositeurs, comme celles de George Balanchine et d'Igor Stravinsky, ou encore d'associations comme celles de John Cage et Merce Cunningham, et de Thom Willems et William Forsythe. Depuis la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle, musique et danse ont multiplié les types de rencontres ». (Colloques et journées d'étude, *Danse et Musique: l'Art de la rencontre* (2013)), <http://www.cnsmd-lyon.fr/fr-2/la-recherche/colloque-international>

♪ Louis de Cahusac, *L'Encyclopédie*, Tome 4, p. 623-629, 1<sup>re</sup> éd. 1751

DANSE, s. f. (Art et Hist.) mouvements réglés du corps, sauts, et pas mesurés, faits au son des instruments ou de la voix. Les sensations ont été d'abord exprimées par les différents mouvements du corps et du visage. Le plaisir et la douleur en se faisant sentir à l'âme, ont donné au corps des mouvements qui peignaient au-dehors ces différentes impressions : c'est ce qu'on a nommé geste.

Le chant si naturel à l'homme, en se développant, a inspiré aux autres hommes qui en ont été frappés, des gestes relatifs aux différents sons dont ce chant étroit composé ; le corps alors s'est agité, les bras se sont ouverts ou fermés, les pieds ont formé des pas lents ou rapides, les traits du visage ont participé à ces mouvements divers, tout le corps a répondu par des positions, des ébranlements, des attitudes aux sons dont l'oreille était affectée : ainsi le chant qui était l'expression d'un sentiment (Voyez Chant) a fait développer une seconde expression qui était dans l'homme qu'on a nommée danse. Et voilà ses deux principes primitifs.

On voit par ce peu de mots que la voix et le geste ne sont pas plus naturels à l'espèce humaine, que le chant et la danse ; et que l'un et l'autre sont, pour ainsi dire, les instruments de deux arts auxquels ils ont donné lieu. Dès qu'il y a eu des hommes, il y a eu sans doute des chants et des danses ; on a chanté et dansé depuis la création jusqu'à nous, et il est vraisemblable que les hommes chanteront et danseront jusqu'à la destruction totale de l'espèce.

Le chant et la danse une fois connus, il était naturel qu'on les fit d'abord servir à la démonstration d'un sentiment qui semble gravé profondément dans le cœur de tous les hommes. Dans les premiers temps où ils sortaient à peine des mains du Créateur tous les êtres vivants et inanimés étaient pour leurs yeux des signes éclatants de la toute-puissance de l'Être suprême, et des motifs touchants de reconnaissance pour leurs cœurs. Les hommes chantèrent donc d'abord les louanges et les bienfaits de Dieu, et ils dansèrent en les chantant, pour exprimer leur respect et leur gratitude. Ainsi la danse sacrée est de toutes les danses la plus ancienne, et la source dans laquelle on a puisé dans la suite toutes les autres.

♪ Alban Ramaut, « *De quelques articles consacrés à la danse dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* », *Colloque Danse et musique*, CNSMD de Lyon, 2013

<http://www.cnsmd-lyon.fr/wp-content/uploads/2013/01/re%CC%81sume%CC%81s-des-interventions.pdf>

L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert comporte un corpus musical de 1132 articles dont curieusement peu sont consacrés à la danse. Alain Cernuschi en dénombre quinze seulement dont neuf sont de Louis de Cahusac, librettiste de Rameau mais aussi auteur, en 1754, d'un *Traité de la danse ancienne et moderne*, deux peuvent être attribués à Jean-Jacques Rousseau, signataire comme on sait d'un *Dictionnaire de Musique* (1768), un du chevalier de Jaucourt, les autres demeurent anonymes. D'où vient cette distinction, entre musique et danse, et surtout cette différence d'intérêt? Quelle est la spécificité que ce vocabulaire de la danse peut apporter à la situation dévolue à la musique dans le «Système figuré des connaissances humaines» qui termine le «Discours préliminaire» de l'Encyclopédie? Art d'imitation ou d'expression, rangé dans les connaissances offertes par l'imagination, la musique seule figure nommément dans ce tableau. La danse, par ces quinze définitions spécifiques, se dissocie néanmoins de la musique, parce que la danse est visuelle : donnerait-elle à voir ce que la musique exprime ? Comme art du temps, de l'espace, et du discours par les figures des mouvements, la danse ne

s'empare-t-elle pas en quelque sorte, de la musique ? Ne permet-elle pas néanmoins d'en préciser, justement par ce qu'elle lui emprunte, l'esthétique que dans une certaine manière elle lui restitue par des moyens connexes ?

🎵 **Passeurs de Danse, dossier thématique : Danse & Musique**  
[http://passeursdedanse.fr/dossier\\_thema5/](http://passeursdedanse.fr/dossier_thema5/)

Coté danse :

Curt Sachs (Histoire de la danse, 1938) écrit :

« La danse est le premier né des arts. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et rythmer le temps. Celle-ci efface les limites entre le corps et l'âme, entre l'expression désintéressée des sentiments et l'acte utilitaire, entre la sociabilité et le développement de la personnalité. Elle confond le jeu, le culte, la scène et la lutte, tous les éléments que l'humanité a dissociés au cours de son évolution. La danse emplit d'un souffle surhumain le corps harassé et confère à l'âme une félicité divine. L'homme doit danser, parce qu'une joie de vivre débordante, irrésistible arrache ses membres à leur torpeur ; il veut danser, parce qu'il sent naître en lui une force magique qui donne la vie, la santé, la victoire... »

Et à partir d'un corps simple, constitué de deux bras, deux jambes, un tronc, une tête, se multiplie à l'infini des possibilités de mouvements, toujours renouvelées, créant leur propre musicalité.

Côté musique :

Heinrich Heine (1797-1856), cité par Helen Exley (Passion de la musique, 1996), écrit :

« Le fait que la musique existe est merveilleux, je dirais même miraculeux. Son domaine se situe entre la pensée et le phénomène. Comme une médiatrice nébuleuse, elle oscille entre l'esprit et la matière, étant des deux et pourtant différente de chacun. Elle est esprit et pourtant sujette à une mesure du temps. Elle est matière mais cependant ne peut s'inscrire dans l'espace. »

Et à partir de sept petites notes pour chaque octave, l'homme musicien crée lui aussi d'infinis possibles.

Alors, lorsque la danse et la musique dialoguent, naissent de cette rencontre des chemins de pensées et de regards sur le monde. [...]

Musique-danse, mot double dont les deux entités artistiques, ordinairement séparées, sont ainsi associées. Ce petit trait horizontal les assemble et les met à distance. Simple trait qui unit ce qui est séparé. Comme un pont entre deux rives pour passer (vite ou lentement), repartir, s'attarder, ou rester au milieu, au juste point d'équilibre où les limites s'éprouvent.

🎵 **Willy Legaud, Piano dansé (création)**  
<https://dai.ly/x4t4oj>

« PIANO DANSÉ ... faire vivre un piano...

Comme une personne vivante, un musicien ou un danseur. Un lien intime se crée entre musique et danse...entre danseur et piano...La musique le fait vivre, la danse le fait évoluer dans l'espace.

Enfin de la légèreté pour cet instrument qui reste impressionnant par sa masse et son poids. Le piano fait partie de la chorégraphie, danseur comme les autres il est en harmonie avec le déplacement du musicien, des danseurs et vice versa, cet ensemble évolue en osmose.

Toutes les facettes sonores du piano sont déployées, le piano comme instrument à cordes, comme percussion et comme recherche de timbre, de sonorité en grattant les cordes, en utilisant certains objets pour obtenir une couleur différente...

Un piano dans tous ses états...

🎵 **« La danse et la musique : Quelles relations ? », Passeurs de Danse,**  
[http://passeursdedanse.fr/pdf/la\\_danse\\_et\\_la\\_musique\\_quelle\\_relation.pdf](http://passeursdedanse.fr/pdf/la_danse_et_la_musique_quelle_relation.pdf)

« Le mouvement ne suit pas forcément le métronome mais il modèle et sculpte le temps comme une œuvre d'art ».

A. NIKOLAIS

Le temps fixe la séquence selon laquelle chaque mouvement se déroule.

La danse n'est pas seulement la traduction en mouvement de la musique. Elle ne cherche ni à la reproduire ni à l'illustrer. Elle a pris depuis longtemps de la distance par rapport à ce projet systématique de retranscrire des rythmes, des mélodies ou des accents.

Cependant, le mouvement se compose en étroite relation avec le monde sonore.

On distingue divers rapports entre la musique (mode sonore) et le mouvement. L'artiste en tient compte pour donner du relief à sa composition.

### **1 La danse et la musique peuvent suivre la même écriture**

Cette relation est particulièrement prégnante dans les danses folkloriques. Le couplet et le refrain correspondent à des mouvements spécifiques. Souvent les spectateurs et danseurs débutants considèrent que la musique dicte à la danse son rythme et son propos. On voit, par exemple, les débutants démarrer leur mouvement qu'une fois l'introduction musicale passée.

Dans la danse créative s'il est clair que la musique appuie le mouvement elle ne doit en rien l'enfermer !

En effet un mouvement « enserré » par la musique est prédictible (il change d'orientation tous les 4 ou les 8 temps par exemple) et en ce sens il devient rapidement monotone et peut susciter alors l'ennui.

### **2 La danse et la musique mettent en exergue le même climat**

La musique peut venir renforcer ou rehausser le thème ou le climat de la danse. Ainsi les musiques de films ou de spectacles apportent souvent ce climat nécessaire à la prestation. La musique devient alors l'élément non pas fondateur mais complémentaire du projet de communication.

### **3 La danse et la musique « s'opposent »**

Dans cette relation d'« opposition », la danse et la musique diffèrent et se contrastent à certains niveaux (structure, rythme, durée, symbolique...). Un geste arrondi et aérien (style classique) peut trouver plus d'ampleur sur une musique électronique, un mouvement terrien et saccadé de type hip hop peut évoluer sur « les quatre saisons » de Vivaldi. La compagnie MONTALVO-HERVIEU a largement ouvert cette voie en proposant à des danseurs de Hip-hop, de danse africaine de se produire sur de la musique baroque.

La relation reste cependant très dépendante (le danseur dansant SUR la musique). La musique reste un des éléments fondateur du mouvement.

### **4 La danse et la musique dialoguent**

Il ne s'agit ni de reproduire, ni de s'opposer à la musique. Ici danse et musique se rencontrent de manière non systématique et se répondent alors. Cette rencontre et ce dialogue facilitent le regard (tout spectateur attend une correspondance entre mouvement et musique) mais permet également la surprise et évite ainsi la monotonie et l'ennui.

De nombreuses musiques (les musiques des spectacles de danse contemporaine) facilitent cette relation de dialogue. Lors de l'approche de sa création l'artiste chorégraphe décide souvent de changer de musique afin de trouver cette relation non sclérosante et de s'émanciper de sa première musique devenue peut-être oppressante. La création ne doit pas devenir l'esclave du choix musical initial. Un rapport équilibré de dialogue est indispensable.

### **5 La danse et la musique se rencontrent**

Parfois le mouvement et la musique se rencontrent lors d'une improvisation et une harmonie naît par hasard.

Cette stratégie de choix de musique devient très judicieuse lorsque la composition est à sa phase d'achèvement. Il peut devenir judicieux de tester d'autres musiques, d'autres mondes sonores. Le chorégraphe, l'élève voit alors des moments de sa danse prendre du relief sous l'effet de cette nouvelle musique.

### **6. La danse crée la musique**

Dans de nombreuses chorégraphies de Maggy MARIN le monde sonore est issu des corps en mouvement des danseurs. Ainsi les danseurs parlent, fredonnent, traînent des pieds, claquent sur leur cuisse afin de créer leur propre monde sonore.

Michèle NOIRET travaille, elle, avec un metteur en son qui mixe en direct les bruits provoqués par le corps et les mouvements de cette jeune chorégraphe. Ce son est alors utilisé comme support de la danse. Dans ce cas, la musique est une projection de la pulsation rythmique du danseur. Le corps de la danse d'aujourd'hui ne doit pas être nécessairement silencieux. Le pied peut marteler, la main frapper pour apporter un nouveau relief au monde sonore.

### **7. Une dernière remarque : Le temps interne : trouver sa propre musicalité**

Le temps n'est pas seulement la correspondance entre le mouvement et la musique. Il correspond aussi à la durée de ce mouvement. Ainsi le mouvement à sa propre musicalité.

- La Respiration

Le corps est régi par ensemble de rythmes fondamentaux (rythmes cardiaque, respiratoire...). Très souvent l'élève ne laisse plus aucune place à ces rythmes naturels. Le souffle est coupé, la respiration silencieuse. Le corps est alors entravé et le mouvement ne trouve plus son amplitude naturelle. La respiration doit être maîtrisée et peut être un excellent repère dans la structuration temporelle du mouvement et peut alors favoriser la musicalité du geste. Pour redonner le temps au corps du danseur la respiration peut donc devenir un excellent métronome.

De plus cette respiration peut apporter au propos chorégraphique, elle est souvent utilisée par sa vocation poétique.

- La durée

Les mouvements sont souvent écourtés, rompus parce qu'enfermer dans le rythme de la musique. Le danseur doit accepter d'attendre, de sortir de la musique, pour laisser le temps au geste de se préciser

L'émancipation du mouvement par rapport à la musique permet d'explorer pleinement les possibilités du corps. Une main qui caresse doit prendre le temps d'effleurer (et non pas toucher le corps en 8 temps !).

Lors de sa création, le chorégraphe, ou l'élève créateur, joue avec la vitesse (vite, lent accéléré, décéléré) du mouvement et centre le danseur sur les sensations sans se soucier de leur correspondance avec la musique. Un geste est juste non parce qu'il est en cohérence avec la musique mais bel et bien parce qu'il est juste dans sa durée, son énergie, sa direction....

♫<sup>3</sup> **Anca Giurchescu, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », Traduction de Ramèche Goharian, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2001.**

<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/99#ftn3>

Ce qui unifie la danse (mouvement corporel organisé dans l'espace), le texte (émission de syllabes organisées) et la musique (sons organisés dans le temps), c'est le rythme, défini par Platon comme « l'ordre du mouvement » (Ciobanu 1979). C'est donc grâce au rythme que ces trois phénomènes artistiques essentiels peuvent, dans certains cas, exister et établir des échanges dans un syncrétisme qui est profondément enraciné dans l'histoire de la culture. Le terme musikè d'où dérive notre mot musique recouvrait chez les anciens grecs le sens global de chanter, réciter de la poésie, mouvoir le corps, danser et manipuler des instruments (Stockmann 1985 : 17). De même le terme choros qui, de nos jours, désigne seulement la danse, vient de choreia qui signifiait à la fois l'unité de la danse et du chant et le groupe d'artistes qui les interprétaient (Michaelides 1978). L'utilisation des mots pous en grec et pes en latin qui veulent dire pied illustrent le rôle essentiel que joue le mouvement dans la structure métrique des vers (Sachs 1953 : 38).

Avec le temps, l'amalgame indifférencié et fondamental se désintègre et, dans le cas de la tradition culturelle européenne, il ne reste plus que quelques exemples du syncrétisme originel. On peut le retrouver dans certains jeux d'enfants et dans des jeux chantés basés essentiellement sur le mouvement. Cependant les formes artistiques autonomes comme la musique, la danse et la poésie peuvent s'associer à nouveau dans des contextes sociaux traditionnels selon leur affinité initiale (Mîrza 1972 : 235)<sup>2</sup>

La pertinence de la relation danse-musique n'apparaît pas de la même façon dans toutes les cultures et dans tous les contextes sociaux-culturels. Par essence, cette relation est culturellement déterminée : il existe de nombreux exemples de danse sans musique et de musique de danse interprétée sans la danse dans les contextes artistiques traditionnels ou classiques. Si nous limitons nos exemples à la tradition culturelle européenne où, comme nous l'avons déjà indiqué, la relation entre la musique et la danse joue un rôle de première importance, l'absence de musique d'accompagnement pour la danse prend un sens très particulier. D'un point de vue historique, par exemple, l'absence totale de chant et d'instruments de musique pour accompagner la danse « silencieuse » d'un couple ou d'une chaîne de danseurs mixtes au Monténégro et en Macédoine est interprétée comme le symbole de la domination turque au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque les autochtones n'avaient pas le droit de danser (Kurath 1986 : 311)<sup>3</sup>. [...]

En guise de conclusion, j'aimerais citer une autre phrase du danseur [Soporan] sur son rapport avec le musicien pendant la danse : « Le violoniste établit le contact avec le danseur bien qu'ils ne se regardent pas dans les yeux. Il écoute le bruit des pas et les accentue avec son archet. Il me fait mieux danser, avec plus de conviction. Nous nous stimulons mutuellement. Si le violoniste est bon et que tu es entièrement pris par la danse, toute ta science et ton imagination sont mises en œuvre... Si tu danses bien, le violoniste joue avec plus d'entrain pour toi que pour les gens qui sautent devant lui comme du pop-corn sur le feu. »

1. Il faudrait aussi mentionner le terme orchestics en grec ancien, défini par Curt Sachs (1953 : 27-28) comme « un agrégat organique de poésie, de musique et de danse qui, en se combinant, révèle l'unité corporelle et spirituelle de l'homme ».

2 En s'appuyant sur le syncrétisme de la danse, de la musique et de la poésie encore présent dans la tradition de la danse roumaine, l'ethnomusicologue Trajan Mîrza a démontré l'existence d'un système rythmique distinct, appelé « rythme de danse » (orchestique), qui est fondamentalement différent du système métrique occidental. Alors que le système rythmique occidental est divisionnaire, avec une distribution périodique des accents, le « rythme de danse », lui, est « bichrone », avec les noires et les croches comme valeurs de base dans un rapport de 1 : 2 et 2 : 1 et la formule 8/8 (6/8) comme cadre rythmique et métrique le plus constant. Il est fondé sur le principe additif et non divisionnaire (proche du système indien) et fait preuve d'une grande variété dans la distribution des accents (Mîrza 1972).

3 La danse « silencieuse » fut exécutée par les Monténégrins au Danemark, le 18 avril 1987, pendant l'événement chorégraphique des Vlachs, appelé hora. (Les Vlachs sont une population de langue roumaine du Nord-Est de la Serbie, établie comme travailleurs immigrés au Danemark depuis 1964). L'énergie contenue et pourtant intense de la danse « silencieuse » laissa non seulement une forte impression esthétique sur les spectateurs, elle fut encore significative en tant que symbole de l'identité et des différences entre hommes et femmes.

♫♫ **Plasson Fabien, « Danse et musique », 2018, Numeridanse**

<https://www.numeridanse.tv/index.php/themas/parcours/danse-et-musique>

Danser tout un spectacle en silence ? L'initiative en revient à l'Américaine Doris Humphrey, qui en 1928, signa "Water Study" considérée comme la première chorégraphie entièrement sans musique.

Pour le spectateur, néanmoins, l'expérience d'un spectacle de danse sans support musical reste spécifique. « La danse sans musique », écrit en 1760 le théoricien du ballet Georges Noverre, « c'est une espèce de folie » car les mouvements deviennent « extravagants » et sans « aucune signification ». (Jean-Georges Noverre, Lettres sur la danse, 1760)

À l'époque baroque, le maître à danser sait taquiner le violon – l'enseigne de la corporation - car il s'en sert pour accompagner ses leçons. C'est dire si les deux arts entretiennent depuis longtemps des relations étroites, quasi fusionnelles, qui s'organisent de mille et une façons.

Que le danseur suive la musique ? Merce Cunningham rejette cette forme d'assujettissement. Dans les années soixante, le chorégraphe américain conçoit l'idée d'une totale indépendance de la danse et de la musique, la seule ligne de partage étant une durée commune. À sa suite, les artistes de la postmodern dance, comme Trisha Brown, se saisissent du silence pour revendiquer un autre rapport au corps et au geste chorégraphique. Depuis, la danse a remis le son (« La danse remet le son », dossier de la revue Mouvement, novembre – décembre 2012, n°66, pp 35-55.). Comme si elle ne pouvait résister à l'appel du rythme ! Alors, comment danse et musique s'articulent-ils, comment s'ordonnent-ils selon les époques, les styles, les artistes ? Comment s'entendent-ils pour faire sens et spectacle ?

Les huit séquences de ce Théma sont une invitation à voir la musique et écouter la danse, à découvrir la musicalité d'une interprétation ou d'une écriture chorégraphiques.

### **Classiques**

#### **Agon / Le lac des cygnes**

« Voyez la musique, écoutez la danse » : la formule est empruntée à George Balanchine. Le chorégraphe russe installé aux États-Unis est entré dans la danse à la faveur d'un hasard, lui qui aspirait plutôt à devenir compositeur. Ses ballets, il les a justement conçu comme une déclinaison de la musique, mais pas comme une illustration. Avec Igor Stravinski, son compatriote et ami, il collabora plus d'une vingtaine de fois. Comme pour "Agon", crée en 1957. Répondant au principe dodécaphonique, la partition s'organise en douze parties auxquelles font écho les douze danseurs, répartis sous des formes variées : duos, trios...

Dans le pas de deux, dont est extrait cette séquence, la ballerine dirige son partenaire, à l'instar du violon qui devance les autres instruments. Elle s'élève grâce aux appuis, aux supports qu'il lui offre, tout comme le violon gagne en relief grâce à l'arrière-plan musical. Ce jeu de correspondance, pour Balanchine, est à inventer par le chorégraphe. Ainsi, disait-il, « la chorégraphie [réalise] sa propre forme indépendamment de la forme musicale [sans en] dupliquer simplement la ligne et le rythme ».

Un tempo lent, des mouvements amples des bras, des jambes qui dessinent des lignes dans l'espace, c'est le propre d'un adage, comme celui du pas de deux de l'acte II du "Lac des Cygnes". Le terme est lui-même issu du vocabulaire musical – adagio -. Parce qu'il joue avec l'équilibre et l'aplomb, au travers des grands développés, des attitudes et des arabesques, l'adage constitue un moment d'éclat poétique et de lyrisme, qui se prête particulièrement à l'expression de l'émoi amoureux. Avec Marius Petipa, il s'impose comme première partie du pas de deux. Co-auteur du Lac, le chorégraphe français installé en Russie, comme les maîtres de ballet de l'époque, dictaient leurs choix aux compositeurs en termes de rythme, de nombre de mesures, de caractère. Considérés comme de simples exécutants, ces derniers bénéficiaient de peu d'estime en Russie. Tchaïkovski est quant à lui un compositeur renommé de musique symphonique, jugée plus noble, quand le Bolchoï lui passe commande, en 1875. Il accepte. Et se lance comme défi de donner à la musique de ballet ses lettres de noblesse. Mission accomplie: le Lac des Cygnes est aujourd'hui l'emblème du ballet classique et connu dans le monde entier !

### **Rythmiques**

#### **Samanvay / Jazz Tap Ensemble**

Musicienne, toute danseuse d'Odissi se doit de l'être ! Cette danse, comme les autres styles classiques de l'Inde, s'organise de manière fondamentale autour du rythme. La structure chorégraphique découle de la structure musicale, bâtie sur des cycles appelés talas. Avec ses pieds, la danseuse suit le pattern rythmique joué par les talams, sorte de petites cymbales, amplifiées également par le tambour (pakhâwaj). Les bracelets de clochettes qui entourent ses chevilles accentuent la sonorité des frappés de pieds. Ils contribuent à faire de l'interprète,

habituellement soliste, une instrumentiste à part entière. Les sept danseuses rassemblées par Madhavi Mudgal dans cette pièce forment ainsi un véritable orchestre en mouvement.

Dans les claquettes, ou tap dance, le pied constitue également un instrument de percussion, même s'il est cette fois chaussé spécialement. La richesse des combinaisons rythmiques et sonores provient notamment de la variété des impacts au sol, que ce soit par le talon, la pointe du pied ou le plat de la chaussure. Interplay, joué par le Jazz Tap Ensemble suggère par son titre les jeux de correspondances, d'interactions et de réciprocitys qu'établissent les danseurs entre eux, mais aussi avec l'orchestre. Lorsque celui-ci fait silence – break musical –, c'est pour mieux mettre en relief les capacités à la fois corporelles et musicales du soliste qui improvise avec brio des enchaînements complexes de pas.

### **Musiques à danser, musiques à faire danser**

#### **Tango Vivo / Dix Version**

La musique jazz a donné lieu à toute une série de danses, comme les claquettes. À ce titre, elle fait partie de ces « musiques à danser ». Le tango figure également dans ce registre. Né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle du croisement des cultures noires, créoles et européennes immigrées de l'Argentine, il est à la fois genre musical et danse. Si, entre les deux, des liens étroits se sont tissés, le premier s'est aussi émancipé, osant exister de lui-même. Dans les années 1980, après une longue période de déclin, le tango connaît un regain d'intérêt suite aux représentations, à Paris, du spectacle Tango Argentino. Bals, conférences, stages se multiplient et contribuent alors à revaloriser la musique, en tant que telle. Dans "Tango Vivo", de la compagnie lyonnaise Union Tanguera, les séquences chorégraphiées de groupe alternent avec des moments où les couples improvisent, comme ils le feraient dans le contexte d'un bal. Sur des mesures de 2 ou 4 temps, ils déroulent une marche sur laquelle ils greffent, selon différents niveaux de vitesse, des figures comme le corte (suspension), le double huit (trajet décrit par les pieds) ou le gancho, sorte de croc-en-jambe suggestif. Mais la musique se met aussi en scène, en attribuant à l'orchestre un espace significatif et en laissant la chanteuse circuler d'un bord à l'autre du plateau, parmi les danseurs.

Il est des musiques qui donnent envie de danser. Et quand la gestuelle colle à la rythmique, qu'entre les deux se produit une sorte d'osmose, le plaisir du mouvement se propage jusqu'aux spectateurs. Comme dans cette séquence de "Dix versions", une des premières chorégraphies de Mourad Merzouki. Les danseurs s'adonnent au popping, un style de danse apparu avec la musique funk à la fin des années 1970, aux États-Unis. Il consiste à contracter différentes parties du corps sur le temps fort de la pulsation. Les autres types de mouvements comme le twist flex (tête, tronc, membres tournent dans des sens différents), le walk out, plus coulé, et les isolations se combinent les uns aux autres, de manière toujours synchrone avec le beat. Cela donne un effet de mécanique, qui n'est pas sans lien avec les cadences de la robotique industrielle.

#### **Indépendances partenaires**

##### **Roaratorio /Fase**

Dans "Roaratorio", de Merce Cunningham, pas de coordination entre danse et musique. Si l'œuvre de John Cage donne à entendre des jigs, des reels du folklore irlandais, sur lesquels se greffent tout un tas de sons : pleurs de nourrisson, bruits de salles, de rue, les danseurs semblent ne pas en tenir compte. Ils s'élancent, sautent, tournent sans que leurs mouvements ne s'articulent à la partition sonore. La danse existe indépendamment de la musique. Et si une relation semble à l'occasion s'établir, elle n'est que le fruit d'une heureuse coïncidence. Quant à l'interprète, désormais privé de tout soutien musical, il se doit de posséder un sens très intérieur du timing, et être très à l'écoute de ses partenaires. Tels sont les principes majeurs développés par Merce Cunningham, dès les années 1960. Néanmoins, pour cette pièce, la partition musicale, créée antérieurement, a influencé le chorégraphe américain, qui s'est tourné vers le vocabulaire des danses traditionnelles irlandaises. Pour autant, pas de concordance recherchée entre les sautilllements joyeux des danseurs et les mélodies entraînantes des jigs ! Anne-Teresa de Keersmaeker, quant à elle, prête une attention extrême à la musique. Car c'est elle qui l'inspire. Non pas qu'elle vise à illustrer la musique par la danse mais parce que la chorégraphe belge examine d'abord les structures formelles, l'architecture et les règles de composition qui caractérisent une partition avant d'en effectuer une transposition de nature chorégraphique. Ce rapport d'analogie pourra porter sur l'organisation de l'espace, les modalités d'enchaînement des mouvements ou encore sur le matériau gestuel lui-même. Dans Violin Phase, un solo créé en 1981 et qu'elle intégrera ensuite dans le spectacle "Fase", Keersmaeker reprend les principes de répétition et de déphasage développés par Steve Reich. Une même phrase ou « pattern » est reprise par plusieurs violons, mais en décalé. Ce qui finit par provoquer l'émergence de mélodies. La chorégraphie va donc s'employer à souligner la résultante sonore de ces superpositions. Elle enchaîne plusieurs séquences de mouvements, basés sur le tour et le balancement des bras, qui se répètent, à l'instar de la musique. Puis, la transformation progressive de celle-ci, engendrée par le déphasage, est révélée par l'apparition d'un nouveau mouvement (comme le saut), au sein de l'enchaînement, ou par des changements de direction, qui découpent l'espace circulaire du départ.

♪♪ **Flashdance - Final Dance / What A Feeling (1983)**

<https://www.youtube.com/watch?v=VzALZj0lx0g>

À Pittsburgh. Le jour, Alex travaille comme soudeuse dans une usine. Le soir, elle se produit comme danseuse au Mawby's Bar, dans un numéro qui ne laisse pas les clients indifférents. De son côté, son amie Jeanie se passionne pour le patinage artistique. L'une et l'autre s'entraînent durement, dans l'espoir secret de percer et de pouvoir ainsi changer de vie. En dépit des encouragements de Hanna, une ancienne danseuse, Alex n'ose pas se présenter au concours d'entrée d'une prestigieuse école de danse. Nick Hurley, son patron, séduit, s'intéresse sincèrement à elle, mais Alex repousse fermement ses avances. Fière et obstinée, elle veut ne devoir son succès qu'à elle seule. Elle finit par être convoquée à une audition, mais lorsqu'elle apprend que Nick en est à l'origine, elle prend la fuite...

♪♪ **Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur... Le Sacre du Printemps de Stravinsky, France Musique, 2017**

<https://www.francemusique.fr/musique-classique/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-le-sacre-du-printemps-de-stravinsky-34830>

*Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky ? C'est un scandale, une révolution. Voici tout ce que vous devez savoir sur ce chef d'œuvre créé le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées.

[...] Ce fut comme une apparition.

[...] La musique de Stravinsky rompt avec le passé par son abandon du lyrisme et un certain archaïsme, celui du passé païen de la Russie. Paradoxalement, cela lui permet d'explorer un monde musical nouveau, sauvage et cruel, mais toutefois très savamment construit. En témoigne l'ouverture du *Sacre*. On pense au Prélude à l'Après-midi d'un faune de Debussy (que Nijinski dansa un an tout juste avant la création du *Sacre*) dans lequel un solo de flûte lève le rideau. Le choix est audacieux ? Stravinsky va plus loin, et décide de faire commencer l'œuvre sur un solo de basson, dans son registre le plus aigu, au son tendu. Ce solo est répété de nombreuses fois, avec une voix supplémentaire à chaque répétition

Diaghilev, un imprésario aux très bons goûts

Avec *Le Sacre du printemps* s'ouvre une nouvelle ère, celle du spectacle. Jusque-là, les artistes créent des œuvres personnelles, n'appartenant qu'à une seule discipline. Mais au tournant du siècle, les artistes commencent à se rassembler autour d'un imprésario, d'un théâtre, ou d'une compagnie pour créer des œuvres à plusieurs mains.

Ainsi, les Ballets russes de Diaghilev. Aristocrate russe, dandy, amateur d'art et amant de Nijinski, Serge de Diaghilev est chargé par le théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg de créer une troupe parisienne du théâtre. Diaghilev décide de fédérer autour de lui peintres, danseurs, compositeurs, poètes. Sa règle d'or : accorder une importance égale à la chorégraphie, au décor, à la partition et à l'exécution, pour créer un spectacle total.

*Le Sacre* c'est donc aussi des décors et des costumes de Nicolas Roerich, œuvres d'art à part entière. Ce qui unit toutes ces disciplines, c'est un certain folklore russe rendu plus show off, esprit qui fit le succès des Ballets russes.

Un surplace qui avance

Ce qui unit plus particulièrement musique et danse, c'est l'importance donnée au rythme, véritable héros du spectacle. Complètement déconstruit dans la partition comme dans la chorégraphie du *Sacre*, le rythme est révolutionné. Du côté de la danse, Nijinski multiplie les mouvements saccadés, renonce à la disposition symétrique des danseurs et aux figures répétées, pour faire des danseurs tantôt des pantins désarticulés, tantôt des créatures primitives d'apparence presque bestiale.

Quant à la musique de Stravinsky, la partition multiplie les nouveaux rythmes, à un, deux, trois et cinq temps. Ces rythmes inhabituels pour la musique occidentale et encore plus pour la musique de ballet sont aussi un détournement en forme d'hommage (parfois grinçant) à la musique folklorique slave, dont Boulez fit l'analyse (et dont Stravinsky n'était pas peu fier).

Une création collective houleuse

Travailler ensemble n'est pas facile, et Diaghilev doit souvent s'interposer entre les artistes. Dans ses mémoires, il raconte que Stravinsky en rajoutait dans l'agressivité, reprochant à Nijinski « son ignorance des notions les plus élémentaires de la musique. » Ce dernier s'en plaint :

*« Igor m'exaspère. Avec tout le respect que j'ai pour lui en tant que musicien, et cela fait des années que nous sommes amis, mais nous perdons tellement de temps, parce que Stravinsky s'imagine qu'il est le seul à s'y connaître en musique. Lorsqu'il travaille avec moi, il m'explique la valeur des noires, des blanches, des croches et des demi-croches, comme si je n'avais jamais étudié la musique. »*

### Pour aller plus loin

Marie-Aude Bonniel, *Le Sacre du Printemps en 1913 déçoit le critique du Figaro*, 2018, Le Figaro  
<https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/05/29/26010-20180529ARTFIG00094-le-sacre-du-printemps-en-1913-decoit-le-critique-du-figaro.php>

LES ARCHIVES DU FIGARO - Le 29 mai 1913, le Tout Paris accourt à la première représentation du ballet *Le Sacre du Printemps*. Devant le style innovant de la musique et une chorégraphie audacieuse et provocatrice, le public est déstabilisé.

♪♫ Gianfranco Vinay, « Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme 'constructiviste' », *Repères, cahier de danse*(n° 20, pages 7 à 10, 2007/2

<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-2-page-7.htm#no5>

La collaboration Stravinsky-Balanchine est un magnifique exemple d'une « réponse » d'un chorégraphe à un compositeur. L'étude des relations de ces deux artistes permet également de questionner la notion de néoclassicisme, et les voies ouvertes par cette esthétique.

En une époque où Stravinsky prenait conscience du fait que le fondement de sa poétique était un formalisme de plus en plus affiché, il avait trouvé un chorégraphe disposé à dialoguer avec sa musique, partageant une perspective analogue. Dans un article publié six mois avant la création parisienne d'*Apollon musagète*, le compositeur affirme : « Si ceux qui marquent du terme néoclassique les œuvres de la dernière tendance musicale y constatent le retour salutaire à cette base unique de la musique, qui est la substance formelle, je veux bien [1] (*The Dominant*, décembre 1927.) ». En effet, dans l'élaboration de la poétique musicale de Stravinsky, les principes de la substance formelle et du caractère objectif de la création musicale assument un rôle central. Le noyau profond de sa poétique et de son art n'est pas la parodie ou l'imitation des modèles, mais un formalisme « constructiviste » que le compositeur développe au cours des années 1920, à l'époque où ces tendances s'affirmaient aussi dans d'autres domaines artistiques (par exemple le Bauhaus). Lorsque Balanchine collabore avec Stravinsky à *Apollon musagète*, il s'engage à donner des réponses chorégraphiques à ces valeurs formelles.

#### Vers l'abstraction

*Apollon musagète* commence par un court prologue (premier tableau) représentant la naissance d'*Apollon*, suivi d'un deuxième tableau qui développe de manière allégorique le sujet principal du ballet : *Apollon*, après avoir assisté à la présentation de l'art de trois muses (*Calliope*, *Polymnie*, *Terpsichore*), invite *Terpsichore* à occuper la place d'honneur à côté de lui. Après une suite de danses allégoriques, *Apollon*, dans une apothéose, conduit les muses jusqu'au Parnasse qui sera désormais leur demeure. Comme d'habitude, le rythme est l'élément propulseur de la musique de Stravinsky, mais à la différence des œuvres antérieures, dans *Apollon musagète* les formules rythmiques donnent lieu à un développement mélodique. Pour adapter l'orchestration aux exigences sonores du principe mélodique, mais aussi à cause de l'acoustique de la salle où la première version du ballet fut créée, Stravinsky choisit un ensemble très homogène, un petit orchestre à cordes à six voix.

À la différence de ses prédécesseurs, Balanchine n'est pas stimulé par la puissance, par la violence et par la complexité rythmique des œuvres stravinskiennes de la période russe [2](Œuvres composées au cours des années 1910, utilisant des thèmes empruntés à la musique populaire russe.), ni par les sonorités grinçantes ou par l'esprit ironique des premières parodies néoclassiques, mais par une poétique et une pratique de l'épure, de la clarté et de la cohérence dont *Apollon musagète* est le manifeste sonore. Balanchine, fin musicien, analysant la partition, comprit d'emblée que les allusions néoclassiques (à la Grèce antique, au ballet de cour, à Lully et au *Roi Soleil*, au ballet blanc) n'étaient que l'écorce de l'œuvre, sa substance musicale et poétique profonde résidant en fait dans un élément métrique-rythmique fondamental – le rythme pointé [3](Rythme basé sur le point placé après une note, augmentant sa durée de la moitié de sa valeur et accentuant l'impulsion de la note suivante, plus courte.)– se métamorphosant en une grande variété de gestes thématiques dynamisés par les mouvements contrapuntiques. Un reflet symbolique de cette poétique est la célébration de *Terpsichore*. La suprématie de *Terpsichore*, sur *Calliope*, muse de la poésie, et sur *Polymnie*, muse de la mimique, dérive du fait que la muse de la danse réunit en un seul art ce qui est séparé dans les deux autres : les rythmes de la poésie et les gestes de la mimique.

À l'instar de Stravinsky, Balanchine accepte de la tradition du ballet classique certains pas qu'il réemploie dans un contexte complètement différent. Les actions plus explicitement mimiques (par exemple, la présentation de l'art de chacune des trois muses à *Apollon*) n'ont pas pour fonction de conduire une intrigue, mais de montrer des implications symboliques ou de faire glisser des épisodes divertissants dans un contexte sérieux (le cours de natation à la fin du pas de deux).

Au fur et à mesure des reprises d'Apollon musagète, George Balanchine rendit de plus en plus abstrait ce ballet fondateur, l'épurant des « scories » narratives et figuratives liées au goût des années 1920. En 1951 il ramena les costumes de la création à de simples tuniques blanches. En 1957 il réduisit le décor à un praticable pour figurer la montée au Parnasse, qu'il supprima plus tard, transformant ainsi la montée en une marche d'Apollon et des trois muses. En 1978 il supprima la partie plus narrative (le prologue) et simplifia même le titre : Apollon tout court, sans l'adjectif. Le but de toutes ces simplifications était de mettre davantage en évidence et en valeur les « relations de parenté » entre les gestes.

#### Briser la phrase

Dans Apollon musagète, comme par ailleurs dans les autres œuvres néoclassiques de Stravinsky, les entrelacements des mouvements contrapuntiques donnent l'impression d'une certaine continuité temporelle. Cependant, lors d'une exploration plus attentive, on se rend compte que la phrase de Stravinsky est en fait très courte, très rapide, et que le principe de base demeure toujours le même : celui du montage. Synchronisant l'articulation de ses phrases chorégraphiques sur les courtes séquences musicales de Stravinsky, Balanchine non seulement crée un lien très strict entre musique et danse, mais abolit la continuité et la fluidité des mouvements, ponctués d'arrêts soudains brisant la phrase chorégraphique. De ce fait, les pas de la danse académique deviennent des matériaux de construction, comme d'autres gestes (par exemple la fermeture et l'ouverture des poings en alternance, au cours de la 2e variation d'Apollon) ou positions inspirées d'icônes célèbres de l'art pictural ou plastique (à la fin de la même variation, les index d'Apollon et de Terpsichore se touchent et rappellent la célèbre représentation de Dieu et Adam par Michel-Ange, à la Chapelle Sixtine). Évidemment, ce morcellement des phrases chorégraphiques peut être mis plus ou moins en évidence par les danseurs. Tandis que certains interprètes, brisant le phrasé, atteignent cette qualité de vivacité permettant de saisir la modernité du projet de Balanchine (Michael Barychnikov est un exemple admirable et célèbre de cette interprétation « moderniste »), d'autres interprètes (par exemple Paolo Bortoluzzi) et d'autres compagnies fréquentant surtout le répertoire traditionnel (par exemple les danseurs de l'Opéra de Paris), arrondissant et liant les mouvements, mettent plutôt en évidence la composante néoclassique.

#### Répondre à la musique

Le partage du temps, de la durée des séquences musicales et chorégraphiques fut le principe fondamental de la collaboration entre Stravinsky et Balanchine. Ce qui crée un parallélisme, étrange mais emblématique, avec un autre couple très célèbre : Cage-Cunningham. Il est évident que la manière de « remplir » le temps convenu par les deux couples est complètement différente. Dans le cas de Stravinsky-Balanchine, le partage d'un temps établi n'ouvre pas la porte à l'indétermination et à l'aléa. La musique de Stravinsky fixe un cadre précis que Balanchine doit respecter. Mais à l'intérieur de ce cadre, le chorégraphe choisit de manière libre et variée les éléments musicaux qui seront traduits en mouvements. Parfois il met plus en relief la ligne mélodique, parfois le rythme, parfois des effets instrumentaux (par exemple, les pizzicati), parfois des mouvements contrapuntiques ou des reprises thématiques, etc., etc. Ce changement fréquent de perspective fait ressortir les structures profondes du langage stravinskien. Dans Apollon musagète, une des « réponses » chorégraphiques les plus célèbres est l'épisode d'Apollon et des trois muses (n° 35-36 sur la partition) où, selon Balanchine lui-même, « les filles s'arrêtent et s'agenouillent pour se relever aussitôt. Apollon, les bras ouverts, soutient, tandis qu'elles forment un tableau circulaire en se tenant par les mains. » Ce tableau « traduit » le mouvement circulaire d'un canon à quatre parties en contrepoint par diminution et augmentation des valeurs (à savoir, le même thème, en valeurs différentes – croches, noires, blanches, rondes – tourne dans les différentes voix instrumentales).

Stravinsky appréciait particulièrement les « réponses » chorégraphiques de Balanchine à sa musique. Et c'est justement le partage des valeurs et des principes constructifs sous-jacents qui permit aux deux créateurs de prolonger leur dialogue artistique au-delà de la période néoclassique du compositeur.

#### Pour aller plus loin

##### *Colloque « Danse et musique, CNSMD de Lyon, 2013*

<http://www.cnsmd-lyon.fr/wp-content/uploads/2013/01/re%CC%81sume%CC%81s-des-interventions.pdf>

Le colloque « Danse et musique : l'art de la rencontre », abordera trois jours durant, la problématique de la rencontre artistique entre danse et musique, parfois sous le regard d'une caméra, en la déclinant selon des angles de réflexion variés. Entre prééminence de l'une sur l'autre, recherche de la symbiose et indépendance affichée, ce colloque propose une relecture des relations entre la musique et la danse au travers d'exemples marquants de la Renaissance à nos jours.

Si danse et musique ont de tout temps multiplié les points de rencontres, ceux-ci ont pu prendre au cours des époques des formes et des sens variés, souvent symptomatiques de l'évolution de la pensée, du sens de la culture et des idées au sein la société. En témoignent les relations entre maîtres à danser et compositeurs pendant les XVIe et XVIIe siècles, l'émergence de l'opéra ballet, la stylisation des formes de danses, à travers le souvenir de leurs cadres rythmiques, dans le cadre des suites instrumentales des XVIIe et XVIIIe siècles, ou, plus récemment, des relations célèbres entre chorégraphes et compositeurs, comme celles de George Balanchine et d'Igor Stravinsky, ou encore d'associations comme celles de John Cage et Merce Cunningham, et de Thom Willems et William Forsythe. Depuis la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle, musique et danse ont multiplié les types de rencontres.

### 🎵 *Claquettes, Bréhal-Jazz*

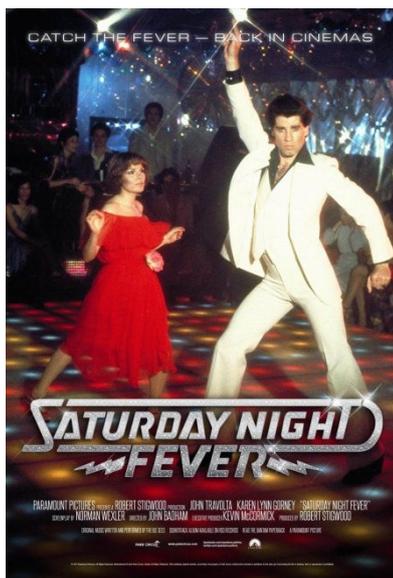
<http://www.brehaljazz.fr/danses/14-claquettes>

On fait remonter les claquettes à l'époque des esclavagistes négriers en Amérique et France, qui, après avoir compris que leurs esclaves communiquaient entre eux grâce à leurs tam-tams, les leur confisquèrent ; les prémices des claquettes sont nées de tous les moyens que trouvèrent les esclaves pour continuer à communiquer entre eux. L'art des claquettes a commencé en Irlande, les paysans avaient de gros sabots, et pour parler d'une vallée à une autre frappaient avec leurs chaussures sur des troncs de bois vide. À cause de l'épidémie de la maladie de la pomme de terre, les irlandais durent émigrer en Europe et aux États-Unis, où les Américains, inspirés par cette danse "bizarre" créèrent les claquettes américaines, chaussures de villes avec des fers aux talons et sur la pointe des pieds. L'origine des claquettes est un mélange des syncopes de la musique et de la danse africaine avec la gigue irlandaise. Des danseurs immigrant de groupes ethniques et culturels différents se rencontraient au cours des compétitions de danse et confrontaient leurs techniques. Avec le temps, les danses s'enrichirent les unes les autres. Le shuffle africain et la gigue irlandaise fusionnèrent<sup>2</sup> pour aboutir aux claquettes telles que nous les connaissons aujourd'hui (Tap dance).

Les claquettes se répandirent aux États-Unis à partir des années 1900 où elles constituaient la partie dansée des vaudevilles à Broadway. L'apparition du jazz dans les années 1920 les mit au premier plan, car le rythme de celui-ci s'adaptait naturellement à la danse à claquettes. À partir des années 1930, les claquettes firent leur apparition au cinéma et à la télévision où elles connurent leur apogée dans les années 1950 avec de grands danseurs comme Fred Astaire ou Gene Kelly.

<https://youtu.be/8DexFdkAo0o>

### 🎵 *John Badham, La fièvre du samedi soir, 1977*



La fièvre du samedi soir raconte l'histoire de Tony Manero (John Travolta), jeune homme de 19 ans, chef de bande, employé la semaine dans un magasin de peinture et roi de la piste du 2001 le... samedi soir (vous ne vous en doutiez pas hein!).

Un grand concours de danse s'organise et Tony veut y participer pour gagner l'argent de la première place. Après avoir commencé à s'entraîner avec Annette, jeune femme follement amoureuse de lui, Tony jette son dévolu sur Stéphanie, une jeune danseuse, un peu hautaine. [...] Après des débuts assez difficiles avec Stéphanie, l'alchimie s'opère entre les deux danseurs. Lors du concours ils échangeront leur premier baiser et gagneront le premier prix. Mais Tony n'est pas satisfait, car il ne peut s'empêcher de penser qu'il a été favorisé face à des concurrents bien meilleurs que lui.

## I – 3 –c- Le cinéma : Un dialogue entre l'image et le son

*Au temps du cinéma muet, pour couvrir le bruit du projecteur et les conversations des spectateurs, un pianiste ou un orchestre interprétait des airs célèbres, accompagnant ainsi les images qui défilaient sur l'écran. C'était aussi un moyen de rassurer les gens qui avaient peur du noir mais surtout, la musique apportait un rythme aux images. Ainsi la musique semble depuis toujours associée à la création cinématographique.*

*Faire le choix de réaliser un film sans musique est assez rare et même lorsqu'un réalisateur décide de se passer de musique, il le fait rarement complètement.*

*En effet, la musique joue un rôle primordial pour le spectateur au point que dans la mémoire collective, certains morceaux restent irrésistiblement associés à la séquence du film qu'ils accompagnent. La réciproque est vraie: La musique du film connaît un tel succès qu'elle constitue en quelque sorte la carte d'identité du film et assure la reconnaissance de son compositeur*

*Par son expressivité, elle permet d'installer une ambiance: elle donne le ton de l'histoire et crée un climat, une ambiance. Elle peut appartenir au film (un personnage chante, un orchestre joue ...) ou être extérieure aux images.*

*Le cinéaste peut utiliser des œuvres musicales du répertoire classique ou populaire ou faire appel à un artiste qui compose un morceau original. Nombreux sont les compositeurs reconnus qui ont écrit pour le cinéma. C'est même devenu une activité spécialisée.*

*Certains imaginent même la musique dès le résumé de l'intrigue. Ils stimulent ainsi l'imagination du réalisateur.*

## **Le cinéma s'est rarement passé de musique**

🎵 **Pascal Pistone, « La musique au cinéma », vivaarte.fr**

<http://www.vivaarte.fr/bordarts/pages/licence3/musiqueaucinema/musiqueaucinema.htm>  
<http://www.vivaarte.fr/bordarts/pages/licence3/musiqueaucinema/musiqueaucinema.htm>

[...] Du muet au parlant

Les débuts de la musique au cinéma :

En 1888 : bandes dessinées du Théâtre Optique d'Emile Reynaud, accompagnées au piano

En 1895 : Les frères Lumière déposent le brevet du cinématographe

Premières projections du Cinématographe des frères Lumière : sans musique

Premières séances de cinéma : musique utilisée comme moyen de racolage à l'extérieur de la salle

La musique du piano couvre les bruits du projecteur, rassure les spectateurs dans l'obscurité

Parfois, les musiciens jouent aussi pendant le tournage afin de créer l'ambiance [...]

Les premiers compositeurs pour l'image

*L'assassinat du duc de Guise* (1908) de Charles Le Bargy et André Calmettes : film de 15 mn - 1er film narratif - musique spécialement composée par Camille Saint-Saëns

Jusqu'aux années 20, les grands compositeurs ne s'intéressent que très peu à la musique de film

*La roue* (1921) d'Abel Gance : film de 3h - musique d'Arthur Honegger

La synchronisation de la musique et de l'image

De nombreux brevets d'inventions : le Ciné-Phono de la société Pathé, le Phono-Cinéma-Théâtre, le Chronomégaphone de Léon Gaumont, le Biophon, le Kinetophone d'Edison, le Visiophone, le Ciné-Pupitre, le procédé inventé par Raoul Grimoin-Sanson

En 1926 : le procédé Vitaphone (disques synchronisés avec le projecteur)

Quelques années plus tard : procédé à son optique sur piste photographique latérale (toujours utilisé aujourd'hui)

Les débuts du parlant

*Le chanteur de jazz* (1927) d'Alan Crosland (avec le chanteur Al Jolson)

Les musiciens quittent les salles de projection pour les studios : beaucoup de chômage

Peu de musique de fosse au début du parlant, car la superposition des paroles, des bruits et de la musique est encore difficile

En revanche, de nombreux films utilisant la musique de scène :

*M. le Maudit* (1931) de Fritz Lang (juste un air sifflé)

*La grande illusion* (1937) de Jean Renoir (juste un phonographe)

*La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir (juste une radio)

Parodie des talkies (= films parlants) dans *Les temps modernes* (1935) de Charlie Chaplin, à travers la chanson "Titine" (à partir d'onomatopées)

🎵 Caroline Heudiard, « *Chaplin et la musique* », *philharmoniedeparis.fr*  
<https://pad.philharmoniedeparis.fr/chaplin-et-la-musique.aspx>

La musique de film avant Chaplin

Dès sa naissance à la fin du XIXe siècle, le cinéma est intimement lié à la musique, mais la nature de ce lien varie et évolue au fil du temps. Au début du XXe, des musiciens de plateau jouent sur les tournages pour donner l'ambiance de la scène aux acteurs. Cette fonction disparaît à l'arrivée du cinéma parlant avec prises de son directes qui nécessitent le silence complet sur le plateau. La musique s'invite alors pendant les projections, tout d'abord pour couvrir le bruit du projecteur. Sur le plan artistique, elle peut paraphraser, illustrer, commenter l'action. Dans les premiers temps, c'est un pianiste qui improvise directement en salle, mais très vite, une partition écrite (souvent pour orchestre) accompagne chaque sortie de film. Des catalogues d'œuvres ou d'extraits d'œuvres correspondant à telle ambiance ou telle émotion sont alors établis, permettant de composer une bande-son à partir de morceaux déjà existants. Au même moment apparaissent les compositions originales de musique de film, dont celle de Camille Saint-Saëns pour *L'Assassinat du duc de Guise* réalisé par André Calmettes et Charles Le Bargy en 1908, puis celle d'Erik Satie pour *Entr'acte* de René Clair en 1924, ou encore celle d'Edmund Meisel pour le célèbre *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein en 1925.

Les influences musicales de Chaplin

Les parents de Charlie Chaplin sont tous deux artistes de music-hall, et le jeune garçon grandit en assimilant les chansons populaires de l'époque. Dans ses *Mémoires*, il raconte ainsi une expérience musicale vécue dans son enfance, et dont il évoquera le souvenir à travers la musique son film *Les Feux de la rampe* : J'entendis soudain de la musique. C'était grisant ! Elle venait du pub du Cerf Blanc, et résonnait gaiement sur la place déserte. C'était *The Honeysuckle and the Bee* joué avec une rayonnante virtuosité à l'harmonium et à la clarinette. Jamais encore je n'avais fait attention à une mélodie, mais celle-ci était belle et lyrique, si gaie et si pleine d'entrain, si chaude et si rassurante, que j'en oubliai mon désespoir et que je traversai la rue pour aller rejoindre les musiciens. Autodidacte, il apprend à jouer du piano, du violon et du violoncelle dès l'enfance. Il délaisse assez rapidement les cordes et passe des heures à improviser au piano, sans jamais connaître le solfège.

La musique dans les films de Chaplin

Chaplin souhaite contrôler tous les aspects du processus de création cinématographique, y compris la musique. Dans ses films, celle-ci est liée très précisément aux actions et à la gestuelle de Charlot, sans être pour autant pléonastique. En effet, Chaplin utilise avec parcimonie le *Mickey Mousing* (pratique consistant à souligner chaque gag avec un effet sonore ou une ligne instrumentale). La gestuelle des personnages, par son rythme très travaillé, est déjà en quelque sorte une musique visuelle, et Chaplin préfère que la musique ait son propre rôle, plus « élégant », comme il l'explique dans son autobiographie : Je m'efforçai de composer une musique élégante et romanesque pour accompagner mes comédies par contraste avec le personnage de Charlot, car une musique élégante donnait à mes films une dimension affective. Les arrangeurs de musique le comprenaient rarement. Ils voulaient une musique drôle. Mais je leur expliquai que je ne voulais pas de concurrence, que je demandais à la musique d'être un contrepoint de grâce et de charme, d'exprimer du sentiment sans quoi, comme dit Hazlitt, une œuvre d'art est incomplète. (propos extraits de *Histoire de ma vie*)

S'intéressant de près à la musique proposée pour accompagner ses longs métrages, Chaplin participe avec les arrangeurs à la compilation de la partition de *L'Opinion publique* (1923) et de *La Ruée vers l'or* (1925). L'arrivée du cinéma sonore va lui permettre de composer lui-même la musique de ses films, ce qu'il fait pour la première fois avec *Les Lumières de la ville* (1931) : "je pouvais contrôler la musique ; je composai donc la mienne", dira-t-il. Progressivement, toujours en s'entourant de professionnels, Chaplin fait alors le choix de musiques quasi toutes originales. Il recrée d'ailleurs la bande musicale de films déjà existants comme *La Ruée vers l'or*. Le compositeur David Raskin, qui collabore avec lui sur *Les Temps modernes*, relate comment se passent les séances de travail : Charlie était en général armé de quelques phrases musicales... Nous révisions d'abord la musique qui conduisait à la séquence en question puis nous continuions avec de nouvelles idées. D'abord, je les notais ; ensuite nous passions et repassions les séquences, en discutant les scènes avec de la musique. Parfois nous utilisions sa mélodie, ou nous la modifiions, ou l'un de nous en inventait une autre. Je dois dire que je commençais toujours par lui donner la priorité ; non seulement c'était son film, mais je parlais du principe que puisqu'à l'évidence, j'étais l'arrangeur, l'idée musicale était sa prérogative. [...] Charlie et moi travaillions main dans la main. Parfois les phrases initiales étaient déjà assez développées, et parfois elles consistaient seulement en quelques notes, que

Charlie sifflait, ou chantonnait ou jouait au piano... Le travail se poursuivait dans la salle de projection où Charlie et moi continuions à développer les idées musicales pour les faire correspondre avec ce qui se passait à l'écran [...]. Nous avons passé des heures, des jours et des mois à faire défiler des scènes et des bouts d'actions, et nous nous sommes merveilleusement amusés à peaufiner la musique jusqu'à ce qu'elle soit exactement comme nous la voulions.

Chaplin travaille ainsi jusqu'à la fin de sa carrière cinématographique, laissant parfois davantage de responsabilités à ses arrangeurs. Pour ses dernières créations musicales (reprise du Cirque, du Kid et de L'Opinion publique), il revisite le registre du théâtre et du music-hall de sa jeunesse (lorsqu'il appartenait à la troupe de Fred Karno), avec un style musical brillant qui s'oppose aux chansons populaires des Lumières de la ville ou des Temps modernes. Dans Le Dictateur (1940) en revanche, Chaplin ne compose qu'une petite partie de la musique, laissant la part belle à la musique classique allemande comme le Prélude de l'Acte I de l'opéra Lohengrin de Richard Wagner (1850), pour la célèbre scène du dictateur et du globe, et la Danse hongroise n° 5 de Johannes Brahms pour la scène du barbier qui rase son client au rythme de la musique.

Plusieurs mélodies originales composées pour les films de Chaplin deviennent des succès populaires : « Eternally » (Les Feux de la rampe) ; « Smile » (Les Temps modernes) et « This is my song » (La Comtesse de Hong-Kong). En 1973, à l'occasion de la réédition des Feux de la rampe, Chaplin reçoit un Academy Award pour la meilleure musique de film originale. Quatre ans avant sa mort, son statut de compositeur à part entière est ainsi reconnu par la profession.

Charlot, musicien à l'écran

Au cours de ses aventures cinématographiques, le personnage de Charlot endosse une multiplicité de rôles : brocanteur, chef de rayon, pompier, prospecteur, ouvrier d'usine... et musicien ! Dans le court-métrage nommé justement Charlot musicien (1916), son violon est un compagnon de route, serré à lui lorsqu'il dort, omniprésent à l'écran. Il lui est utile pour tenter de gagner sa vie dans un café (sans succès, si bien qu'il part avec le butin de la fanfare voisine), pour consoler et séduire une pauvre orpheline maltraitée. L'instrument est également utile dans la construction des effets comiques, par exemple lorsque Charlot fait passer son archet sur son visage, comme s'il se lissait la moustache, ou bien lorsqu'après avoir joué un morceau à l'orpheline devant sa modeste cabane, il salue et mime des entrées et sorties de scène à répétition.

À la fin des *Temps modernes* (1936), une scène culte laisse entendre la voix de Charlot pour la première fois, dans un numéro de music-hall mémorable. Le vagabond ayant perdu son antisèche pour les paroles de sa chanson, a recours au charabia, créant ainsi un effet comique venant renforcer celui créé par la danse.

Dans *Les Feux de la rampe* (1952), le duo Buster Keaton/Charlie Chaplin nous livre une scène burlesque musicale de légende, entre chute de partitions, accord surréaliste des instruments, et jeu dans une grosse caisse.

Dans Charlot brocanteur (1916), le personnage ne joue pas d'instrument mais la réserve de la boutique en est remplie, dont une contrebasse dans laquelle Charlot, poussé violemment par son patron, se coince la tête avant de se relever et de se déplacer, ne faisant qu'un avec l'instrument et créant ainsi un comique de situation.

Dans Charlot au music-hall (1915), M. Pest n'est pas musicien mais est en interaction comique avec l'orchestre et les instruments au début du court-métrage : il utilise le pavillon du cor comme cendrier, échappe à un coup de clarinette, se querelle avec le chef d'orchestre et dérobe une partie du trombone. Comme dans Charlot brocanteur, les instruments et les musiciens participent à la construction de l'effet comique.

🎵 **Raphaël Bourgois, « Les harmonies de Charlie Chaplin », *franceculture.fr*, 2019**

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/les-harmonies-de-charlie-chaplin>

Comment Charlie Chaplin a-t-il révolutionné le son au cinéma? Retour sur l'œuvre musicale du maître du muet avec Serge Bromberg, fondateur de Lobster Films et spécialiste du cinéma américain de l'âge classique, pour l'exposition "Charlie Chaplin : l'homme-orchestre" à la Philharmonie de Paris.

Serge Bromberg est le président de société Lobster Films, qu'il a fondée en 1985, et avec laquelle il a réuni une collection de cinéma ancien de plus de 40 000 titres rares, faisant de sa maison de production un acteur majeur de la restauration de films dans le monde.

*« C'était un musicien intuitif, il est intuitif en tout, inspiré, génial. Il n'a jamais appris la mise en scène mais a inventé un cinéma bien à lui. Pour la musique, c'est la même chose. »* (Serge Bromberg)

Serge Bromberg a participé à la redécouverte et restauration des trente-cinq films tournés par Chaplin au cours de l'année 1914. L'exposition Chaplin : l'homme-orchestre est présentée du 11 octobre au 26 janvier 2019 à la Philharmonie de Paris. Il a également créé le laboratoire de restauration sonore pour films anciens L.E. Diapason en 2003.

« On découvre que le cinéma était muet seulement au moment où il devient sonore. Avant, on parlait simplement de cinéma. » (Serge Bromberg)

Le seul Oscar que Charlie Chaplin reçoit dans sa carrière est celui de la meilleure musique de film pour la bande originale des Feux de la rampe (1952).

« Chaplin est universel, il parle toutes les langues comme il parle le muet. Quand le cinéma devient sonore, le doublage n'existe pas encore. Il fait le choix des onomatopées pour rester international. » (Serge Bromberg)

Chaplin va consacrer la fin de sa carrière à donner une piste son à ses premiers films.

« A partir des Lumières de la ville (1931), Chaplin va commencer à concevoir ses films avec la musique. Son cerveau non-entraîné a réussi à intégrer de manière quasiment parfaite toutes les dimensions que sont la réalisation, le jeu d'acteur, la musique... jusqu'à la promotion. » (Serge Bromberg)

C'était un mélodiste foudroyant. Sa manière de composer était unique. Il entendait la musique dans sa tête, il s'asseyait à son piano et jouait pour un arrangeur musical la musique qu'il souhaitait pour qu'il lui donne sa complexité. Dans ses dernières volontés, il a demandé à ce que ses films muets ne soient joués qu'avec sa musique. Le seul moyen d'être certain qu'il approuve la musique était que ce soit la sienne. Il n'aurait peut-être pas été un musicien pour les films d'un autre réalisateur, mais ses films sont indissociables de sa musique. (Serge Bromberg)

### **Les harmonies de Charlie Chaplin**

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/les-harmonies-de-charlie-chaplin>

#### **Pour aller plus loin**

Musique de film, Wikipédia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_de\\_film](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_de_film)

Histoire de la musique de film, Upopi : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-de-la-musique-de-film>

🎵 **"Les Oiseaux" d'Hitchcock, une frousse culte, « Des sons et des cris », rtsculture**

<https://www.rts.ch/info/culture/cinema/8021292-les-oiseaux-dhitchcock-une-frousse-culte.html>

Il n'y a pas de musique dans "Les Oiseaux", uniquement des sons et des bruitages de vent, de cris, de battements, de frottements, de crissements. L'ami d'Alfred Hitchcock, Bernard Herrmann, son compositeur fétiche, lui sert toutefois de consultant.

Même le générique du début ne fait entendre que des battements d'ailes et des chants stridents des oiseaux qui envahissent l'écran, une manière de plus de faire entrer le spectateur dans la fiction.

C'est du génie pur. C'est du Hitchcock.

**Catherine Fattebert, L'émission "Travelling" consacrée au film "Les Oiseaux" d'Alfred Hitchcock:**

<https://www.rts.ch/info/culture/cinema/8021292-les-oiseaux-dhitchcock-une-frousse-culte.html>

## **Si le film peut faire connaître la musique, la musique peut « immortaliser » le film**

🎵 **Léopold Tobisch, « 5 bandes originales les plus marquantes de l'histoire du cinéma », France musique, 2018**

<https://www.francemusique.fr/culture-musicale/les-5-bandes-originales-les-plus-marquantes-de-l-histoire-du-cinema-65840>

Le cinéma et la musique, une histoire d'amour qui dure depuis plus d'un siècle, marquée par d'innombrables œuvres musicales. Bien qu'il soit impossible de citer toutes les bandes originales et leurs compositeurs qui ont marqué l'histoire du cinéma, en voici 5 qu'il ne faut pas oublier.

Les musiques de film représentent aujourd'hui une industrie à part entière du monde du cinéma. Et pourtant, elles n'étaient à l'origine que pure accessoire : au tout début de la grande histoire du Septième Art, lors des premières projections des frères Lumières en 1895 et 1896, les musiciens ne sont sollicités que pour attirer les spectateurs, devant la salle, ou pour couvrir les sons des machines pendant la projection. La musique n'a alors qu'une seule vocation : faire du bruit.

Près d'un siècle plus tard, les compositeurs ont acquis toute leur légitimité dans le processus de création cinématographique. Pour comprendre et mieux se rendre compte de cette évolution, voici 5 musiques ou musiciens qui ont marqué l'histoire de la musique de film et même, plus largement, l'histoire du cinéma.

1 *L'assassinat du duc de Guise* (1908) - Saint Saëns

En 1908, le cinéma est loin d'être considéré comme un « septième art », au contraire : il est un simple phénomène de foire chargé d'impressionner et de divertir les foules. Un musicien français va pourtant s'y intéresser, et pas n'importe lequel : Camille Saint-Saëns. Il compose la musique du film *L'assassinat du Duc de Guise*, projeté le 17 novembre 1908. Il s'agit de la toute première fois qu'une musique est composée pour un film. Saint-Saëns est alors âgé de 78 ans et il a déjà composé plusieurs poèmes symphoniques : des œuvres pour orchestre inspirées de sujet extra-musicaux. L'univers des images et de la narration ne lui sont donc pas totalement étrangers et, pour *L'Assassinat du Duc de Guise*, il compose ainsi une suite en 5 tableaux pour petit orchestre (opus 128), composé d'ensemble de cordes, de cinq instruments à vent, d'un piano et d'un harmonium.

2 *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) – Miles Davis

Alors que dans les années 1950, Paris est conquise par le jazz et les nouvelles sonorités américaines, le jeune réalisateur français Louis Malle termine son premier long-métrage : *Ascenseur pour l'échafaud*. Il rencontre alors le grand Miles Davis - trompettiste américain est de passage en France en 1957 pour une série de concerts - et lui demande de signer une musique pour son film. Après une projection privée, ce dernier accepte et se lance rapidement dans la composition de plusieurs motifs et accords.

Enregistrée en une seule nuit, entre le 4 et 5 décembre 1957, la musique est une œuvre improvisée librement autour de projections courtes de scènes du film. Non seulement affranchie de toute partition, Louis Malle donne comme indication aux musiciens que « la musique devait être en net contrepoint de l'image, et [...] à ne jamais chercher, à travers leur jeu, à traduire ou à refléter directement l'action. »

Avec *Ascenseur pour l'échafaud*, la tendance du jazz dans les musiques de films est lancée. De nombreux réalisateurs font ainsi appel aux plus grands noms de la scène jazz tels que Gerry Mulligan, Art Farmer, Art Blakey et ses Jazz Messengers, et même Duke Ellington. En invitant la musique de Miles Davis dans son film, Louis Malle a déclenché un rapprochement durable entre le monde du jazz et celui du cinéma.

[https://www.youtube.com/watch?v=SjfQWZ84\\_bw](https://www.youtube.com/watch?v=SjfQWZ84_bw)

3 Sergio Leone & Ennio Morricone

Il ne s'agit pas là d'une bande-son mais plutôt d'une collaboration légendaire dans l'histoire du cinéma. Qui ne connaît pas le fameux cri sauvage du western *Le Bon, la Brute et le Truand* ? L'harmonica planant et dissonant d'*était une fois dans l'ouest* ? Avec ses sons iconiques et ses choix d'instruments novateurs (harmonica, guimbarde, fouet, sifflet...), la musique d'Ennio Morricone est presque devenue un genre musical à part entière, bien que la musique de films westerns ne constitue en réalité qu'un petit dixième de sa production (35 westerns sur 300 musiques de films).

<https://www.youtube.com/watch?v=h1PfrmCGFnk>

Selon Ennio Morricone, certains réalisateurs et producteurs craignent parfois que la musique ne détourne l'attention des spectateurs, ou que le succès d'un film ne soit finalement dû qu'à sa bande sonore. Sergio Leone, lui, fait incontestablement confiance à son compositeur, et lui demande même parfois de composer avant le tournage d'un film, afin d'utiliser la musique sur le tournage pour une meilleure direction des comédiens.

4 *Blade Runner* (1982) – Vangelis

Pour les fans de la science-fiction, *Blade Runner* est un film culte ; et la musique de Vangelis n'y est pas pour rien... L'intrigue se déroule dans un futur lointain et dystopique, et la chaleur d'un orchestre aurait été incongrue dans ce monde sombre et froid peuplé de machines. Le réalisateur Ridley Scott fait ainsi appel à un célèbre compositeur de musique électronique : Vangelis. Déjà musicien de grande renommée et pionnier dans son genre, Vangelis crée pour *Blade Runner* une bande-son qui ressemble plutôt à un fond sonore, une musique rétro-futuriste lourdement empreinte de blues et qui mélange mélodies, musique atmosphérique, bruits, et même la voix.

Le choix d'une musique par Vangelis composée par assistance électronique reflète l'histoire même de *Blade Runner*. Car le film de Ridley Scott interroge les liens qui nous unissent aux machines : en quoi l'homme se distingue-t-il d'un simple programme ? Pourquoi l'ordinateur ne pourrait-il pas devenir humain ?

<https://www.youtube.com/watch?v=EVZDyeTtsic>

5 *Inception* (2010) - Hans Zimmer

Difficile de passer à côté du nom de Hans Zimmer lorsque l'on évoque l'histoire du cinéma, notamment au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Il succède ainsi à John Williams, dont les thèmes mémorables avaient envahi les salles obscures dans les années 1970 à 2000. Zimmer, lui, se distingue en puisant directement son inspiration dans le scénario des films, en donnant une intention à sa musique.

Dans la musique du film *Inception* (2010), par exemple, Zimmer s'inspire des deux sujets principaux - le rêve et le ralentissement du temps. Il allonge et décline l'introduction de *Non, je ne regrette rien* d'Edith Piaf, chanson clé du film, tout en lui apportant quelques fortes explosions orchestrales.

<https://www.youtube.com/watch?v=YB-wuKo9rW0>

🎵 Lionel Esparza, « *Mort à Venise de Luchino Visconti : la bande originale du film* », *francemusique.fr*, novembre 2019

<https://www.francemusique.fr/emissions/disques-de-legende/mort-a-venise-de-luchino-visconti-la-bande-originale>

Le film '*Mort à Venise*' de Luchino Visconti sort en 1971 sur les écrans. Sa bande originale, conçue par le chef d'orchestre et compositeur Franco Mannino, a marqué les oreilles et les esprits grâce à l'omniprésence du magnifique Adagietto de la Symphonie n° 5 de Gustav Mahler...

A l'époque de la sortie du film en salles, la musique de Gustav Mahler est très peu connue du grand public. Leonard Bernstein n'a pas encore terminé son intégrale des symphonies, et la célèbre biographie du compositeur par le musicologue Henry-Louis de La Grange ne paraîtra qu'en 1973. C'est donc *Mort à Venise* qui va donner un coup d'accélérateur énorme à la reconnaissance de Mahler, à une époque où il n'est pas encore considéré dans le monde classique comme un grand compositeur.

🎵 Gaudéric Grauby-Vermeil, « *Comment Nino Rota est entré dans la légende avec la BO du "Parrain"* », *franceinter.fr*, février 2019

<https://www.franceinter.fr/musique/comment-nino-rota-est-entre-dans-la-legende-avec-la-bo-du-parrain>

Saviez-vous qu'un des thèmes musicaux les plus connus du cinéma était en fait une reprise ?

C'est une phrase musicale qui est entrée dans l'inconscient collectif, au même titre que celle d'Indiana Jones ou Rocky. Le grand public peut la fredonner sans avoir vu le film auquel elle est associée. Et combien de fois fut-elle choisie en sonnerie de téléphone ? Impossible à dire. Une chose est certaine : la musique du Parrain de Francis Ford Coppola, sortie en 1972, est un incontournable des bandes originales de film, associé à jamais à l'image d'Épinal de la mafia italienne.

Dans le film, *Love Theme From The Godfather* n'est pas le thème principal du film. Il illustre la rencontre et l'amour naissant en Sicile, entre l'héritier Michael Corleone incarné par Al Pacino et Apollonia jouée par Simonetta Stefanelli, sous la surveillance toute méditerranéenne de la famille de la jeune fille.

Inspiré du roman de Mario Puzo, *Le Parrain* est une des grandes œuvres de F.F.Coppola. Une trilogie dont il ne voulait pas mais qu'il finit par réaliser, poussé par son ami George Lucas pour rembourser les dettes de leur société de production American Zoetrope auprès de la Warner.

On a oublié que ce fut un casting difficile à boucler, que Marlon Brando fut ingérable car refusant d'apprendre ses textes, la pression des italo-américains contre la sortie de ce film "discriminant"... Mais personne n'a oublié les répliques cultes et la musique signée Nino Rota.

Nino Rota est alors connu dans le monde de la musique pour ses pièces de musiques classiques mais aussi pour les bandes originales des films de Federico Fellini ou encore du film *Le Guépard* de Luchino Visconti. Ce n'est donc pas un débutant. Avec la musique du *Parrain*, il va entrer dans une forme de panthéon, de sacralité. Et le succès du film repose en partie sur ses épaules. Pourtant, si le film a remporté trois Oscars à sa sortie, la musique ne put concourir dans la célèbre cérémonie pour cause de "recyclage"...

En effet, la première fois que le public peut découvrir ce thème musical, c'est dans le film franco-italien de 1958 : *Melodia per fortunella*, d'Eduardo de Filippo. On y suit les aventures de Nanda Diotallevi, surnommée Fortunella, qui souhaite faire la lumière sur ses origines.

La musique réapparaît en 1972, pour les besoins du film du *Parrain*, sous forme de chanson. Les paroles sont signées par Larry Kusik, et interprétées par celui dont Ronald Reagan avait dit que sa voix était un "trésor national" : Andy Williams. Le succès de la chanson est tel qu'il fait l'objet de nombreuses reprises, dont certaines en français (Parle plus bas) ou en italien (Parla piu piano) et par une grande variété d'artistes d'horizon très différents : Roberto Alagna, Shirley Bassey, Paul Mauriat, Patrick Fiori, Georgette Lemaire, Luciano Pavarotti, Slash ou encore Ornella Vanoni.

Dans la bande originale du film, elle apparaît sous le titre : *Love Theme From The Godfather*. Il faudra attendre la sortie du *Parrain* II pour que l'oeuvre de Nino Rota soit récompensée par un Oscar en 1975.

**Retrouvez le programme : Je me souviens Nino Rota, à la Maison de la Radio les 23 et 24 février sur le site de Maison de la radio.**

<https://www.maisondelaradio.fr/nino-rota-je-me-souviens>

Pour aller plus loin

[https://www.senscritique.com/liste/Les\\_b\\_o\\_cultes/1856775#page-1/](https://www.senscritique.com/liste/Les_b_o_cultes/1856775#page-1/)

🎵 **Boccheciampe Fabien, *L'importance des Bandes Originales dans l'industrie cinématographique*, CMC Studio, mai 2018**

<https://www.cmc-studio.fr/post/2018/05/12/importance-des-bandes-originales-au-cinema-aujourd'hui>

Comment les Bandes Originales sont-elles devenues un véritable enjeu commercial pour le succès d'un film ? Nous le savons tous, la musique et l'industrie cinématographique entretiennent un rapport intime. Depuis 1908 - avec la création de la première musique originale de film par Saint Saëns pour *L'Assassinat du Duc de Guise* - la majorité des œuvres du septième art sont constamment accompagnées d'une bande originale. Ces dernières sont devenues au fil des décennies de plus en plus importantes dans la réalisation d'un film. La musique prolonge en effet l'émotion que le long-métrage peut susciter auprès du spectateur et plonge véritablement ce dernier dans l'œuvre du cinéaste.

L'importance croissante de la musique dans les films

Cependant, ce qui n'est à la base qu'un ajout sonore au sein d'un film va vite représenter un réel enjeu pour son succès. Un titre incontournable - comme *I Will Always Love You* de Whitney Houston pour le film *Bodyguard* - peut même s'avérer être à l'origine de la réussite commerciale d'un long métrage.

À terme, la popularité d'une bande originale (BO) peut aussi dépasser celle du film initial à laquelle elle est rattachée. Qui ne connaît pas les musiques des fameuses sagas *Star Wars* ou *Indiana Jones* ? Dès l'évocation du film en question, ces bandes originales ont le pouvoir de résonner directement dans la tête des fans.

Mais cela va encore plus loin : avec la reprise de ces BO à travers des publicités pour des produits dérivés par exemple, les plus jeunes n'ayant pas vu les films originaux connaissent aussi la musique qui y est présente. Elle peut donc perdurer davantage que l'œuvre cinématographique initiale et permettre de créer un véritable univers autour de cette dernière.

La Bande Originale comme outil de communication

Or depuis quelques années, les bandes originales sont aussi devenues un véritable enjeu commercial à court terme pour l'industrie cinématographique. Alors qu'auparavant les musiques venaient en support des images lors de certaines scènes du film, elles peuvent représenter aujourd'hui un véritable outil de communication. Une bande originale peut désormais servir, au même titre qu'un spot publicitaire, à faire la promotion d'un film en amont de sa sortie.

Si les BO étaient déjà un business lucratif pour de nombreux films populaires comme pour *Dirty Dancing* sorti en 1987, avec plus de 42 millions d'exemplaires vendus, elles représentent aujourd'hui un réel moyen de communiquer autour du film, presque indépendamment de ce dernier.

« Quand Adèle fait une chanson pour le dernier James Bond, on se sert de l'artiste comme d'un vrai teasing », avait confirmé Thierry Chassagneu, président de Warner Music France auprès des Échos en 2017.

Le récent exemple du film *Black Panther* de Marvel

La BO du film *Black Panther*, réalisée par l'artiste américain Kendrick Lamar, peut en témoigner. En une semaine, elle s'est vendue à 154 000 exemplaires dont 54 000 albums physiques et s'est hissée à la première place du fameux classement de ventes d'albums aux États-Unis : le Billboard 200. Elle a donc eu un succès commercial flagrant, après seulement une semaine d'exploitation précédant la sortie du film.

Le lauréat de 12 Grammy Awards et du renommé prix musical Pulitzer a donc su rassembler des artistes créant un fort engouement. On peut ainsi citer The Weeknd ou encore la chanteuse montante SZA, avec qui Kendrick partage la chanson *All The Stars*, qui comptabilise désormais plus de 117 millions de vues sur YouTube. Cette promotion du film réalisée par le biais de l'album pourrait expliquer en partie la réussite commerciale du film à son tour. Il a en effet multiplié les records au Box-Office mondial, en engrangeant notamment des recettes faramineuses et en réalisant le cinquième meilleur démarrage de tous les temps (avec plus de 192 millions de dollars en un weekend)! Une pratique commerciale de plus en plus répandue

Aucune bande originale récente n'avait eu un tel succès commercial depuis celle de *Suicide Squad*, film paru sur les grands-écrans en 2016, avec une discographie composée d'une multitude d'artistes dont Imagine Dragons ou Twenty One Pilots. D'autres films comme *50 Nuances de Grey* avec la présence pour sa BO de la chanteuse Ellie Goulding, ou encore *Fast and Furious* avec le fameux titre *See You Again* de Charlie Puth et Wiz Khalifa, ont aussi connu une résonance importante grâce à leur album BO. Les réalisateurs de films n'hésitent donc plus à confier leurs bandes originales à des artistes populaires possédant une base solide de fans fidèles, afin de promouvoir leurs films d'une nouvelle manière. Cette façon de faire pourrait aussi constituer une manière de rentabiliser la musique, souvent considérée comme la cinquième roue du carrosse au cinéma. En effet, les revenus directs issus

de la vente de musique rattachée au film pourraient combler le manque de moyens financiers pour la création musicale dans l'industrie cinématographique.

Quelle est la situation en France ?

Du côté français, les bandes originales ont aussi toujours représenté un enjeu majeur pour le succès d'un film. Les œuvres françaises classiques accompagnées d'une BO travaillée comme *Le Grand Bleu* ou *Les Choristes* sont ainsi comptées dans les films préférés des français. Et il en est de même pour les musiques qui y sont assorties : la BO des Choristes sortie en mars 2004, s'est vu être certifiée disque de diamant (soit à l'époque 1 million d'albums vendus) seulement neuf mois plus tard !

Quant au système très américain de l'album promotionnel créé pour un film, il s'est aussi exporté en France à une moindre échelle. La BO du dernier film *Taxi* en est la preuve, avec des titres inédits d'artistes français conçus spécialement pour le film et sa promotion. On peut ainsi y retrouver de nombreux marseillais comme Soprano ou L'Algérino. Le public français étant plus restreint que celui Outre-Atlantique, ces BO ne connaissent généralement pas le même succès commercial. Elles ont cependant tout de même le mérite de faire parler du film à travers une pluralité de médias francophones.

Vers un appauvrissement de la musique à l'écran ?

Malgré son efficacité, cette récente stratégie marketing utilisant la BO à des fins commerciales peut néanmoins nous amener à questionner la place de la musique dans le septième art.

En reprenant l'exemple du film *Black Panther*, seulement trois morceaux de l'album en question sont brièvement joués durant les 2h15 de film. Ainsi, ces BO conçues spécialement pour des longs-métrages ne dévalorisent-elles pas la musique dans le cinéma en l'utilisant seulement comme une publicité annexe ?

***The Bodyguard, « I Will Always Love You », [Kevin Costner, Whitney Houston Movie HD]***

<https://youtu.be/bhuI3FdkdB8>

🎵 **Aliette de Laleu, « Comment la musique de 2001 *L'odyssée de l'espace* est devenue mythique», *francemusique.fr*, mai 2018.**

<https://www.francemusique.fr/musiques-de-films/comment-la-musique-de-2001-l-odysee-de-l-espace-est-devenue-mythique-62100>

En 1968, le chef-d'œuvre « 2001, *L'odyssée de l'espace* » de Stanley Kubrick sort sur grand écran. 50 ans après, si on retient l'audace du projet et le génie de son réalisateur, la bande originale est aussi devenue mythique.

Pourquoi associe-t-on l'image d'un soleil avec le début d'Ainsi parlait Zarathoustra de Richard Strauss ? La réponse tient en deux mots : Stanley Kubrick. Le réalisateur utilise la musique du compositeur allemand au début de son film 2001, *L'odyssée de l'espace*. Une séquence devenue mythique grâce à ce chef d'œuvre cinématographique.

Pour fêter les 50 ans de la sortie de ce film, le festival de Cannes l'a présenté, samedi 12 mai 2018, en 70mm, c'est à dire dans ses conditions d'origine.

Un demi-siècle après la découverte de cet ovni du cinéma, un élément ressort encore dans toutes les bouches, critiques, spectateurs, professionnels du cinéma : la musique. Dans 2001, *L'odyssée de l'espace*, la première ligne de dialogue intervient à la 25e minute. Stanley Kubrick utilise la bande-son comme appui, inspiration, et oeuvre d'art à part entière.

L'histoire de cette musique de film est tout aussi singulière, et les œuvres que l'on entend n'auraient peut-être jamais dû être utilisées. Fruit du hasard ou sélection consciencieuse, découvrez comment la musique de 2001, *L'odyssée de l'espace* a été choisie.

Mahler, Ligeti et Strauss

Au commencement était Mahler. La symphonie n°3 en ré mineur de Gustav Mahler. Au début du tournage, le réalisateur choisit cette oeuvre comme musique principale pour son film. Mais il change d'avis. Ce ne sera ni la première, ni la dernière fois. Stanley Kubrick ressent le besoin de travailler avec la musique. Toute sa filmographie regorge de scènes cultes embellies, accentuées par une utilisation toujours juste de la bonne oeuvre.

Razzia chez le disquaire

Pour 2001, *L'odyssée de l'espace*, une fois les premiers rushes en main, Stanley Kubrick les illustre avec de la musique classique avant de les présenter à la société de production. Pour choisir les extraits, il demande, une semaine avant la présentation, à Tony Frewin, jeune assistant de 19 ans, d'aller acheter toute la musique classique qu'il trouve en ville, en lui donnant une belle somme d'argent.

Une fois les vinyles achetés, il écoute le début des œuvres et fait son petit marché. Ce seront donc Richard Strauss, Aram Khatchatourian et Johann Strauss II . Pour le choix de la musique de Gyorgy Ligeti, le réalisateur

peut remercier sa femme, Christiane Kubrick, et l'épouse du responsable des effets spéciaux, Charleen Pederson. Les deux travaillaient sur le plateau (elles réalisaient des sculptures d'extra-terrestres) en écoutant la radio britannique BBC (le tournage s'est déroulé en Angleterre). A ce moment-là, une oeuvre de Ligeti est diffusée. A l'époque (nous sommes en 1967) ce compositeur est méconnu.

Stanley Kubrick se démène pour retrouver son nom et choisit d'utiliser à six reprises ses œuvres : Atmospheres pour l'introduction du film, un extrait de son Requiem, Lux Aeterna, Jupiter and beyond et Adventures. Toutes des pièces composées dans les années 60, donc contemporaines à la réalisation du film.

Satisfait, Stanley Kubrick présente les rushs de son film à la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), la société de production. La réponse ne se fait pas attendre : pour un film d'une telle envergure (et d'un tel budget : 10 millions de dollars), il fallait une bande originale. Sous la pression des producteurs, le réalisateur appelle donc un ancien collaborateur, Alex North, avec qui il avait travaillé sur Spartacus.

Une proposition en or pour le compositeur américain. Mais il comprend vite qu'il n'aura pas carte blanche. Stanley Kubrick garde en tête les œuvres de Strauss et Ligeti et demande au compositeur d'imaginer une bande originale inspirée de ces musiques. En deux semaines, Alex North écrit une partition qui sera enregistrée dans la foulée dans des conditions difficiles. Paralysé par la pression d'un tel exercice, le compositeur se retrouve à l'hôpital et se fait transporter en chaise roulante jusqu'au studio de répétition pour suivre l'avancée de son travail.

La musique est prête, la partition est bonne, mais Stanley Kubrick décide tout simplement de ne pas en utiliser une seule note. Un choix que le compositeur Alex North découvrira sur grand écran pour la première de 2001, L'odyssée de l'espace. Cette bande originale est longtemps restée dans l'oubli avant une récente réédition, et il est désormais possible de l'écouter en ligne.

L'histoire de cette musique de film montre à quel point Stanley Kubrick avait une idée arrêtée de ce qu'il voulait entendre. La popularité du film a transformé ces œuvres, du déjà très connu Beau Danube bleu de Johann Strauss, à Lux Aeterna en passant par Ainsi Parlait Zarathoustra, en 'tubes' de la musique dite classique.

🎵 **« Ennio Morricone, compositeur de musiques de films de légende, est mort » C.M., leparisien.fr, 2020.**

<https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/ennio-morricone-compositeur-et-musicien-de-legende-est-mort-06-07-2020-8347929.php>

On doit au « Maestro » italien des airs inoubliables, notamment ceux des westerns de son compatriote Sergio Leone. Il s'est éteint à l'âge de 91 ans, des suites d'une mauvaise chute.

Ses airs d'harmonica, de clavecin ou de hautbois sont gravés dans les mémoires, au même titre que les regards appuyés que se jetaient Clint Eastwood, Eli Wallach et Lee Van Cleef, alias « Le Bon, la Brute et le Truand ». L'une des plus grandes personnalités des arts italiens vient de s'éteindre. Le compositeur Ennio Morricone est mort dans la nuit de dimanche à lundi à l'âge de 91 ans.

L'artiste mondialement connu est décédé dans une clinique romaine, où il était hospitalisé à la suite d'une chute ayant provoqué une fracture du fémur, selon la presse italienne.

Le musicien est resté « pleinement lucide et d'une grande dignité jusqu'au dernier moment » ; il « s'est éteint à l'aube du 6 juillet avec le réconfort de la foi », a indiqué dans un communiqué l'avocat et ami de la famille Morricone, Giorgio Assuma.

Au cours d'une carrière de plus d'un demi-siècle, le Romain d'origine a composé des centaines de musiques de films, notamment pour son compatriote Sergio Leone (« Le Bon, la Brute et le Truand », « Pour une poignée de dollars », « Il était une fois en Amérique »...)

Fait amusant, le compositeur et le cinéaste étaient amis d'enfance avant de se perdre de vue. Ils avaient fréquenté la même école primaire du quartier de Trastevere.

« Le Clan des Siciliens », « Cinéma Paradiso »... et même « La Cage aux folles »

Les airs légendaires de « Cinéma Paradiso », des « Incorruptibles » et du « Professionnel » ? Encore lui. Ennio Morricone était aussi chef d'orchestre et avait, petit à petit, laissé le cinéma de côté à partir des années 2000 pour consacrer du temps à cet autre sacerdoce.

Longue est la liste des réalisateurs avec lesquels le « Maestro » a collaboré : Pedro Almodóvar, Terrence Malick, Roman Polanski, Oliver Stone, Pier Paolo Pasolini...

Récompensé d'un Oscar en 2016 pour « Les Huit Salopards » de Quentin Tarantino, il avait obtenu, la même année, son étoile sur le Hollywood Walk of Fame. En 2017, le compositeur avait fêté sur la scène de Bercy ses 60 ans de carrière.

Si l'on retient surtout d'Ennio Morricone ses musiques de westerns, son œuvre monumentale, qui dépasse les 500 compositions, était on ne peut plus éclectique: le film policier pour « Le Clan des Siciliens », l'humour avec « La

Cage aux folles », mais aussi l'historique et le lyrique avec « Mission » et l'expérimental avec « Mission to Mars » de Brian De Palma.

Les hommages au « Maestro » se sont multipliés à l'annonce de son décès. « Nous nous souviendrons pour toujours et avec une reconnaissance infinie, du génie artistique du maestro Ennio Morricone. Il nous a fait rêver, il nous a émus et fait réfléchir, écrivant des notes inoubliables qui resteront pour toujours dans l'histoire de la musique et du cinéma », a salué sur Twitter le chef du gouvernement italien, Giuseppe Conte.

« Ennio Morricone l'empereur de la musique au cinéma, un harmonica, des rythmes, mélodies, instruments inattendus, des trilles, 3 notes faciles à retenir, la prodigalité de ses partitions », a réagi de son côté Gilles Jacob, ancien directeur du festival de cinéma de Cannes, quand le violoniste Renaud Capuçon s'est ému de la «disparition de l'immense Ennio Morricone». « Le petit Toto de Cinéma Paradiso et tous les amoureux du compositeur sont bouleversés aujourd'hui », a-t-il commenté.

🎵 **« Disparition d'Ennio Morricone, mythique compositeur de musique de films », Victor Tribot Laspière, francemusique.fr, juillet 2020.**

<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/disparition-d-ennio-morricone-mythique-compositeur-de-musiques-de-films>

Le célèbre compositeur de musique de films Ennio Morricone est mort dans la nuit du dimanche au lundi 6 juillet à l'âge de 91 ans. Il a signé plus de 500 partitions en 59 ans de carrière, dont les fameux westerns de Sergio Leone.

Il était surnommé "Il Maestro", auteur des musiques de films parmi les plus marquantes de l'histoire du cinéma, Ennio Morricone est mort à Rome, dans la nuit de dimanche à lundi 6 juillet. Il avait 91 ans. Il était hospitalisé à la suite d'une chute ayant provoqué une fracture du fémur.

Compositeur au style unique, il a signé la musique de plus de 500 films et est principalement connu pour sa collaboration avec le réalisateur Sergio Leone. *Le bon, la brute et le truand*, *Il était une fois dans l'Ouest* mais aussi ses bandes originales pour les films de Dario Argento ou Henri Verneuil. Ennio Morricone, légende absolue de la musique au cinéma, avait reçu son premier et seul oscar en 2016 pour *Les Huit Salopards* de Quentin Tarantino.

Né à Rome en 1928, fils d'un trompettiste de jazz, il est très tôt immergé dans la musique. Il entre à 12 ans à l'Académie Sainte-Cécile où il reçoit trois prix : trompette, composition et instrumentation. Il débute sa carrière dans le monde du jazz et de la pop. Ennio Morricone compose également pour la radio, ce qui l'amène à écrire ses premières musiques de film en tant que "nègre musical" pour d'autres compositeurs. Il signe sa première B.O sous son nom en 1961 pour une comédie de réalisateur Luciano Salce.

Sa carrière va véritablement décoller lorsque son ami d'enfance Sergio Leone fait appel à lui pour réaliser la musique de son premier "western spaghetti" Pour une poignée de dollars en 1964. Cela marquera le début de l'une des collaborations les plus mythiques entre un cinéaste et un compositeur. Ennio Morricone redéfinit la musique du western en intégrant des instruments peu utilisés jusqu'alors au cinéma comme la guitare électrique, le sifflement, les guimbardes, les flûtes de pan, etc.

"Il commence à composer de la musique de films dans une époque où elle est en train d'évoluer. Le jazz commence à être intégré et lui, apporte un autre son, explique Thierry Jousse, spécialiste de la musique de films et producteur sur France Musique. Sa musique est à la fois très mélodique, dans une pure tradition italienne, quasi opératique, et en même temps il ajoute des effets de musique contemporaine, des bruits, des sons décalés. Il a aussi contribué à définir la musique pop de cette époque, en s'inspirant de la bossa nova par exemple. C'était un maître de l'instrumentation, il pouvait orchestrer un même thème des dizaines de fois de manière différente. Il impose une nouvelle donne dans la musique pour le cinéma".

Ennio Morricone signera la musique de la "trilogie du dollar" de Leone, dont le céléberrissime *Le bon, la brute et le truand* en 1966 avec Clint Eastwood. La fameuse scène finale du film, sommet de tension, soutenue par une musique très lyrique, est l'une des plus marquantes de l'histoire du cinéma. Un succès qui fera connaître son nom dans le monde entier et qui lui permettra de travailler avec de nombreux réalisateurs dans des genres cinématographiques très différents.

Morricone continuera à travailler avec Leone pour deux autres films, *Il était une fois* en 1971, puis *Il était une fois en Amérique* en 1984. "Ce type de collaboration est plutôt rare dans l'histoire du cinéma, explique Thierry Jousse. A partir du *Bon, la brute et le Truand*, Leone lui demande de composer la musique avant le tournage et il s'en sert pour construire des plans et des scènes d'après la musique".

En parallèle, il collabore avec les plus grands réalisateurs italiens comme Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Dario Argento, etc. En 1969, il signe la musique de *Le Clan des Siciliens* d'Henri Verneuil avec Alain Delon, Jean Gabin et Lino Ventura. Ennio Morricone a également travaillé avec Terrence Malick, Brian de Palma, Pedro

Almodovar ou encore Quentin Tarantino avec lequel il reçoit son premier oscar en 2016 pour *Les Huit Salopards*. Nommé plusieurs fois auparavant, il avait remporté un oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière en 2007. Son nom et sa musique resteront à jamais attachés aux films devenus mythiques comme *Les Incorruptibles*, *Mission*, *Cinéma Paradiso*, etc. Homme de caractère, parfois capricieux, Ennio Morricone se vantait d'appartenir d'abord au monde de la musique contemporaine expérimentale. Il a fait partie du groupe de musique savant avant-gardiste *Nuova Consonanza*. Dans la dernière partie de sa vie, il s'était surtout consacré à la musique de concert, en revisitant son oeuvre pour le cinéma et avec des oeuvres contemporaines. Ennio Morricone différenciail la musique absolue, pour le concert, de la musique appliquée, pour le cinéma.

"Comme pour la plupart des compositeurs de sa génération, il avait une forme de frustration et aurait aimé être autant reconnu pour sa musique de concert. Mais il était également très fier de son oeuvre pour le cinéma. C'était la richesse des artistes italiens, de réussir à faire la rencontre entre le populaire et le savant. C'était très typique du cinéma italien de cette époque " explique Thierry Jousse.

Homme au caractère bien trempé, il n'était pas facilement accessible en interview et pouvait mettre fin à une conversation avec un journaliste si les questions ne lui plaisaient pas ou si la personne ne connaissait pas assez bien son oeuvre. "C'était une vraie star, rappelle Thierry Jousse. L'un des seuls compositeurs de musique de films à avoir eu ce statut".

🎵 **Bertrand Guyard, *Les Tontons flingueurs, sujet d'étude à la Sorbonne, du bourre-pif à Descartes, France culture, 2018***

<https://www.lefigaro.fr/cinema/2018/11/20/03002-20181120ARTFIG00306--les-tontons-flingueurs-sujets-d-etude-a-la-sorbonne-des-bourre-pifs-a-descartes.php>

La musicologie décode le rythme des Tontons

[...] Il serait impossible de rentrer dans le détail des débats souvent animés qui ont eu pour thème de discuter de tout ce qui a fait que cette adaptation très libre du roman d'Albert Simonin *Grisbi* or not *Grisbi* est devenue en un peu plus d'un demi-siècle le film culte par excellence. Façon puzzle, nous allons essayer de faire émerger les points saillants de ces analyses qui seront publiés in extenso sous la forme de thèses universitaires dans les semaines qui viennent.

Durant deux jours donc, *Les Tontons* ont été triturés dans tous les sens. Et pas que du brutal. La musicologue Catherine Rudent, par exemple, a décodé ce qu'elle a appelé les mises en oeuvre sonores des acteurs. Pour elle, répliques, réparties, mais aussi bien sûr les notes de Michel Magne ont donné un rythme particulier au film. D'ailleurs la pertinence de son analyse a été vérifiée chaque fois qu'elle illustrait ses démonstrations par un extrait du film. Comme un seul homme, l'amphithéâtre qui connaissait par cœur les dialogues, bruissait de contentement.

🎵 **Sofia Anastasio, *Les Tontons flingueurs, décryptage musical d'un film culte, France musique, 2018***

<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/les-tontons-flingueurs-decryptage-musical-d-un-film-culte-67064>

Le but de ce colloque transdisciplinaire est d'élucider le mystère d'une production, marginale au départ, qui a échappé à l'oubli et est entrée dans la mémoire collective française.

Les spécialistes du cinéma rendront compte de cette réussite exceptionnelle, en termes notamment d'écriture filmique et d'économie des médias, répondant à la question plus générale : qu'est-ce qui fait d'un film un « film culte » ?

Les littéraires expliqueront la continuité de la réception de la langue d'Audiard et de Simonin, combinaison de langue savante et de langue verte, laquelle était largement ignorée du public à la sortie et morte depuis dans le milieu où elle se pratiquait, à faire la part du style et de son impact, à mettre en rapport image et langue.

Les musicologues replaceront la musique de Michel Magne dans l'histoire de la musique et de la musique de cinéma, analyseront la prosodie des dialogues et le rôle de la voix.

L'analyse de discours servira, au-delà des littéraires, aux sociologues, aux philosophes, aux historiens : après avoir établi un état de la culture et de la société en 1963, y compris en contextualisant les questions géopolitiques, économiques et juridiques posées dans le film, ils expliqueront comment les archétypes tontonniens ont continué à fonctionner dans des sociétés si différentes de celle de 1963.

Mais ces mots ont tout de même un sens et leur importance, notamment celui de monothématisme : « Il y a un seul thème musical dans *Les Tontons flingueurs*, signé Michel Magne. Ce que l'on entend, tout au long du film,

c'est une série de variations assez peu mélodiques mais stylistiques autour de ce même thème », explique le professeur. On le retrouve notamment joué en Gloria lors du mariage de Patricia, en blues au bowling, et au banjo pour les scènes de « bourre-pif » dans lesquelles Bernard Blier se prend des coups de poing inattendus. Avec un effet de comique de répétition assuré.

Corelli ?

Dans le film, l'une des variations du thème est présentée comme étant une « sonate de Corelli ». Une farce prise au sérieux par certains spectateurs.

Dans cette scène qui mentionne le nom du violoniste et compositeur italien, les deux jeunes personnages, Antoine Delafoy (Claude Rich) et Patricia (Sabine Sinjen), sont allongés dans un canapé, pour des ébats que l'on ne peut qu'imaginer. Puis arrive Lino Ventura. « Ah non, au moment où la petite flûte allait répondre aux cordes », s'exclame alors Claude Rich. Or « c'est une grande flûte que l'on entend », rectifie Philippe Cathé, qui ajoute qu'« il n'y a jamais eu de note de flûte écrite par Corelli, même s'il faut l'entendre de façon érotique dans le dialogue de Michel Audiard ».

Certains affirment également que le thème est une reprise d'une sonnerie du bourdon de Notre-Dame mais « ce ne sont pas exactement les mêmes notes ». Il s'agit bien d'un « thème inventé, avec une grille de blues, de boogie-woogie et de rock'n roll, totalement dans l'air du temps. »

Musique concrète et balles de ping-pong

Dans le film, la musique concrète est également présente grâce au personnage d'Antoine Delafoy, jeune compositeur. A la sortie du film, ce genre musical vient de faire son apparition en France, et il est ici un peu moqué à l'écran : « Ce qui sert dans cette scène à faire de la musique, ce sont des magnétophones et des robinets qui laissent couler de l'eau pour faire du bruit. Le seul instrument classique que l'on trouve c'est une cymbale, mais qui est jouée par des balles de ping-pong qui tombent de manière un peu aléatoire dessus ».

Cette œuvre sera interrompue par Lino Ventura, qui, en fermant le robinet, supprime l'un des sifflements au moment où il allait aboutir à « l'anti-accord absolu ». « On ne sait pas vraiment ce que c'est, mais c'est amusant ». « J'dynamite, j'disperse, j'ventile »

Difficile tout de même de parler des Tontons flingueurs sans mentionner la musicalité des dialogues de Michel Audiard : « Dans nos cours on ne s'intéresse pas uniquement à la musique, on s'intéresse également au bruit et à la voix, ce que l'on entend. Évidemment, il y a une saveur des dialogues d'Audiard, qui est un vrai plaisir littéraire, mais qui est en même temps lié à cette gouaille particulière ». L'actrice qui interprète Patricia était Allemande, et a ainsi été doublée par une actrice française pour obtenir cette gouaille. Et difficile de ne pas garder à l'oreille celle de Lino Ventura ou de Bernard Blier, lorsque ce dernier s'énèvre, après un énième bourre-pif : « J'vais lui montrer qui c'est Raoul. Aux quatre coins de Paris qu'on va l'retrouver, éparpillé par petits bouts, façon puzzle ».

🎵 **Nadja Viet, « La Bande Originale du film, sinon rien ! », franceinter.fr, août 2019.**

<https://www.franceinter.fr/cinema/la-bande-originale-du-film-sinon-rien>

Petit tour dans la liste des musiques et chansons fétiches de quelques films français, car cinéma et musique forment vraiment un si beau couple ! Sur France Inter, avec "Ciné qui chante", traversez un été cinéphile, juste pour le plaisir de découvrir ou de réécouter les chansons qui ont marqué le grand écran.

Les chansons et les musiques de films peuvent nous accompagner toute notre existence : les chansons que l'on connaît in extenso, les mélodies entêtantes, fredonnées à l'envi, et puis ces airs qui nous échappent encore et toujours, comme de jolis ballons colorés qui s'envolent dans le ciel étoilé du grand écran.

Début juillet, Bertrand Tavernier, invité de l'émission Ciné qui chante, répondait à Laurent Delmas à propos des musiques de films :

Les compositeurs sont parmi les héros les plus méconnus du cinéma français.

Alors soit ! Rendons hommage aux compositeurs, aux auteurs et aux paroliers et revisitons quelques décennies du cinéma français !

Les années trente

En 1938, Pierre Caron réalise *La Route enchantée*, un film qui fait place belle à Charles Trenet qui, non seulement joue le premier rôle, fantaisiste à souhait, mais signe également le scénario, les dialogues, la musique et les chansons originales !

Régalons-nous avec le fou chantant et ce titre, *Il pleut dans ma chambre* qui, nous ne le savions peut-être pas, était dans ce film musical des années trente !

Au cours de cette fertile année 1938, Charles Trenet tourne en vedette dans un autre film, *Je chante*, réalisé par Christian Stengel. Le fou chantant porte bien son nom puisqu'il y interprète plusieurs chansons : *Je chante*, *Ah ! Dis, ah ! Dis, ah ! Bonjour*, *La Vie qui va*, *Quand j'étais p'tit...* *Je vous aimais* et *Les Oiseaux de Paris*.

### Les années quarante

En 1942, pendant la Seconde Guerre mondiale et malgré les restrictions terribles, Marcel Carné réalise *Les Visiteurs du Soir*. Jacques Prévert signe le scénario et les dialogues et pose des mots empreints d'une poésie sublime sur des mélodies signées Maurice Thiriet et Joseph Kosma.

Souvenez-vous, l'une des chansons s'intitule *Démons et Merveilles*, qu'interprète un certain Alain Cuny au regard magnétique, dans ce chef-d'œuvre du cinéma français :

Détrompez-vous, la belle voix de baryton Martin que vous entendez n'est pas celle d'Alain Cuny, il s'agit de la voix de Jacques Jansen. Ce chanteur lyrique fut célèbre pour avoir, pendant quarante ans, incarné Pelléas dans l'Opéra de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, sur toutes les scènes du monde.

### Les années cinquante

En 1959, François Truffaut tourne *Les 400 Coups* avec le personnage d'Antoine Doissel incarné par un Jean-Pierre L aud à peine sorti de l'enfance. Le génial compositeur, Jean Constantin, signe et dirige la musique et les paroles des chansons de ce film emblématique de la Nouvelle Vague.

R ecoutons Jean Constantin dans *Comment voulez-vous ?*, la chanson posée sur la musique du générique de ce film culte.

Née en 1923, Jean Constantin a appris le piano... tout seul. Il a non seulement signée de nombreuses musiques de films mais aussi des chansons célèbres, comme *Mon Manège à moi*, interpr et e par  dith Piaf.

### Les années soixante

1969, dans le profond remous d'apr es mai 68, Nelly Kaplan r ealise son premier long-métrage, *La Fiancée du Pirate*, dans lequel Bernadette Lafont, exub erante de vitalit e, campe une sorcière des temps modernes.

Cette année-là, si Georges Moustaki chante *Le M t que*, il signe aussi la musique et la chanson de ce film libertaire, et c'est sa Grande Dame brune, Barbara, qui interpr tera *Je me balance*, avec une évidente jubilation :

En 2013, lors de l'hommage à Bernadette Lafont à la Cinémathèque française à Paris, le film est projeté en présence de Nelly Kaplan, de son compagnon, Claude Makovski, producteur du film, et du comédien, Jacques Masson, qui incarne le boy-scout, Hyppolite.

Lors du débat, Nelly Kaplan précise que Moustaki a écrit, en quelques heures seulement, cette chanson qui est devenue aujourd'hui un grand classique de l'œuvre de Barbara.

### Les années soixante-dix

En 1977, Bertrand Tavernier tourne *Des Enfants G t s*, film à la brillante distribution, dont Jean Rochefort et Jean-Pierre Marielle. Jean-Roger Caussimon est sollicité par le réalisateur pour écrire une ode au Paris populaire et Philippe Sarde compose la musique digne d'un bal musette.

Ce sont les deux acteurs cités plus haut qui interprètent ce titre, Paris Jadis, véritable petit bijou   redécouvrir :

Une seule prise est nécessaire pour l'enregistrement de cette chanson en duo. Total respect, Jean Rochefort et Jean-Pierre Marielle ! [...]

### Les années quatre-vingt

En 1984, pour le quatrième volet de sa série Comédies et Proverbes, Éric Rohmer r ealise *Les Nuits de la Pleine Lune*, avec un trio d'acteurs éblouissants : Tcheky Karyo, Pascale Ogier et Fabrice Luchini.

Pour illustrer cette comédie douce-amère sur la liberté dans le couple, le duo Elli et Jacno, groupe pop français, très actif pendant ces années-là, compose la chanson éponyme :

Ce film sorti dans les salles fin août 1984, sera l'une des dernières apparitions à l'écran de la bouleversante Pascale Ogier. Le 25 octobre 1984, deux mois après la sortie de ce film qui lui vaudra le Grand Prix d'interprétation féminine au Festival de Venise et de multiples projets, l'actrice de 26 ans meurt brutalement d'une crise cardiaque.

### Les années quatre-vingt-dix

En 1994, Alain Berb rian, déjà réalisateur des clips de fausses pub et des parodies de bandes-annonces des Nuls sur Canal pendant les deux saisons de la série (1991-1992), accepte de faire un film sur le scénario du trio comique, *La Cité de la Peur*, une comédie familiale. Le film rencontre un immense succès, et au fil du temps, des répliques sont devenues cultes. Cette année 2019, pour son 25e anniversaire, le film ressort en salle.

Tout récemment, lors du dernier Festival de Cannes où le film était projeté, un flashmob a eu lieu et une pétition a circulé pour que Gérard Darmon et Alain Chabat la reprennent à nouveau, ce qui a donné l'occasion de constater que les deux acteurs sont vraiment en pleine forme, 25 ans après !

### Les années deux mille

Blason des années 2000, *Holy Motors*, le cinquième long-métrage de Leos Carax nous offre généreusement des visions somptueuses, sensuelles, étranges et parfois drôles. Denis Lavant, acteur fétiche de Leos Carax, incarne un personnage multiforme et inquiétant : Monsieur Oscar.

Denis Lavant ironise a posteriori :

Si Denis avait refusé le film, j'aurais proposé le rôle à Lon Chaney, ou à Charlie Chaplin. Ou à Peter Lorre, ou Michel Simon.

Leos Carax a parfaitement raison, le cinéma est éternel, comme la musique.

#### **Pour aller plus loin**

🎵 - Jean Paul Rappeneau à Angoulême : *"Un film, c'est une musique"*, *France info culture, 2015*  
[https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/jean-paul-rappeneau-a-angouleme-un-film-c-est-une-musique\\_3285985.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/jean-paul-rappeneau-a-angouleme-un-film-c-est-une-musique_3285985.html)

"Pour moi, un film c'est une musique". Le réalisateur de "Cyrano de Bergerac" Jean-Paul Rappeneau, qui a présenté mardi "Belles familles" en ouverture du Festival du film francophone d'Angoulême, dit que "le rythme est au cœur de (son) cinéma".

🎵 Stéphane Lerouge, *De la musique avant toute chose, Dialogue avec Jean-Paul Rappeneau*  
<https://vimeo.com/313145059>

« J'ai été un fou de jazz dans ma jeunesse. Le pied frappé va bien avec le précepte hollywoodien que j'aime appliquer : « Run, run, run ! » Je ressens physiquement ce qui pulse dans une scène. » (Jean-Paul Rappeneau) « La musique, c'est le seul moment où un type comme moi, qui est un peu devenu le film vivant – un type qui s'est occupé de tout, même de la taille des bougies ou de la place des petits pains sur une table –, va devoir confier les clés de la maison à un autre artiste : le musicien ! C'est pour moi et pour d'autres un suspense terrible : qu'est-ce qu'il va nous trouver ? » (Jean-Paul Rappeneau)

### **La musique participe à l'identité du film en faisant naître des émotions que l'image seule ne peut pas apporter.**

🎵 *Les Dents de la Mer : sans la musique et avec la musique*  
<https://www.dailymotion.com/video/x2faiva>

🎵 Sonia Devillers, *«Les Dents de la mer» sur Chérie 25 : deux notes passées à la postérité*, *France inter, 2017*  
[https://www.youtube.com/watch?v=Mk6R-40\\_anU](https://www.youtube.com/watch?v=Mk6R-40_anU)

🎵 Benoît Franquebalme, *«Les Dents de la Mer» : il y a 45 ans, Spielberg inventait le blockbuster*, *Marianne, 2020*  
<https://www.marianne.net/culture/les-dents-de-la-mer-il-y-45-ans-spielberg-inventait-le-blockbuster>

Sorti le 2 juillet 1975, le premier succès du réalisateur rapporte 470.000.000 \$ dans le monde. Il inaugure la mode des films d'action américains à gros budget lancés pendant l'été. Un phénomène placé sous le triple ascendant du cinéma, de Moby Dick et du Sacre du printemps.

Comme il fallait s'y attendre, l'été 2020 a été prudemment déserté par les grosses productions américaines. Wonder Woman 84 a été repoussé à l'automne et Top Gun : Maverick attendra décembre pour faire tourner ses jets US Air Force au-dessus des salles de ciné. Les cinéphiles n'y perdront certainement pas grand-chose mais l'industrie américaine s'enfonce dans la déprime. À cause du Covid, elle aurait déjà enregistré 17 milliards de dollars de pertes, tandis que le marché de la vidéo à la demande doublerait de volume outre-Atlantique d'ici à 2024.

Dans ce paysage sinistré, résonne tout bas une petite musique composée par John Williams et mondialement connue : "Tatatata tatata, tatatataaaa tatata tata..." Elle rappelle aux producteurs ce doux été 1975 où fût lancée une série B de 9 millions de dollars réalisée par un inconnu, qui finit par rapporter cinquante-deux fois sa mise. Un ovni qui changea complètement le calendrier de distribution des films. L'été étant, à l'époque, considérée comme une période creuse en termes de succès, plutôt réservée au frisbee de plage et aux glaciers remplies de Budweiser.

À l'origine du phénomène, il y a un best-seller éponyme écrit par Peter Benchley et sorti un an avant. Éreinté par la critique, il se vend à trente millions d'exemplaires. Les producteurs de cinéma David Brown et Richard D. Zanuck en rachètent les droits pour les confier à un gamin de 27 ans, sortant d'un échec au box-office, Sugarland Express. Voyant le scénario traîner sur une table d'un bureau de production, Steven Spielberg croit d'abord que

son titre, *Jaws* (Mâchoires) est une histoire de dentistes... Il se ressaisit vite et sa maîtrise technique associée à ses intuitions artistiques élèvent la série B en sommet du cinéma d'effroi.

Bouffé par l'orgueil et la vengeance

Première intuition, *Les Dents de la mer* ne sera pas un slasher movie de plus avec un requin à la place du tueur psychopathe. La lutte de Quint (Robert Shaw), Brody (Roy Scheider) et Hooper (Richard Dreyfuss), c'est la lutte de l'engeance humaine contre mère nature qui se rebelle contre ses menées écolocides. Cette dimension était déjà présente dans le roman, même si elle l'était de manière involontaire.

Le commandant Cousteau fustigera le bouquin, l'accusant de présenter les squales sous un jour pour le moins négatif. Devenu un écolo convaincu à la fin de sa vie - il est mort en 2006 - Peter Benchley fera son mea culpa : "Aujourd'hui, le requin ne pourrait plus être décrit comme un monstre. Il devrait au contraire être assimilé à une victime car, de par le monde, il est plus opprimé qu'opprimeur. »

Deuxième intuition spielbergienne, placer son film – plus encore que ne le fait le roman – sous l'influence de Herman Melville. La haine du capitaine Quint contre les requins rappelle évidemment celle d'Achab contre le cachalot blanc Moby Dick. Dans le scénario original, une scène envoyait même Quint voir le film Moby Dick (John Huston, 1956) dans une salle de cinéma pour y rire à gorges déployées. Gregory Peck, propriétaire des droits, aurait refusé de les céder.

Bouffé par l'orgueil et la vengeance, Quint n'est finalement que notre représentant : un type terrifié par la fragilité de l'homme face à la nature. Et qui veut la détruire pour oublier sa peur. Le journaliste américain William J. Palmer voit carrément dans Moby Dick la figure littéraire la plus récurrente dans les films et romans consacrés à la guerre du Viêt Nam dans les années soixante-dix. Le requin comme métaphore du Vietcong résistant encore et toujours à l'Oncle Sam ? Le conflit se termine en 1975, deux mois avant la sortie des Dents de la mer.

"Violent, méchant et fruste"

Troisième intuition, confier la musique à John Williams. C'est sa deuxième collaboration avec le réalisateur après *Sugarland Express*. Elle lui vaudra le deuxième de ses cinq Oscars. Nourri au néo-classicisme russe, admirateur de Prokofiev, Chostakovitch et Stravinsky, Williams s'inspire de l'ouvert Percussif et primitif, nourri de cors et de trombones, le thème est charnellement lié au succès du film. Spielberg en tire un profit maximal, en faisant un des personnages principaux de son film. Les plus avertis reconnaîtront aussi des emprunts à *La Mer*, symphonie de Claude Debussy. Mais l'influence du Français est plus perceptible dans *Hook* (1991), autre collaboration Spielberg-Williams. ure du *Sacre du printemps* pour composer son "Tatatata tatata, tatatataaaa tatata tata...".

Avant la sortie de son troisième opus, l'ami Steven se montrait ironique dans le *New York Post* : "Les Dents de la mer n'est un film catastrophe que s'il ne rapporte pas d'argent. Là, ce sera la catastrophe." Trois ans plus tard, lors d'une conférence donnée à Londres, il renie carrément son bébé : "Le film est violent, méchant et fruste. Rien n'y était personnel. Tout était calculé. J'ai fait le montage avec jubilation, sachant l'effet que cela produirait sur le public. Je ne veux plus jamais travailler sur un film de ce genre."

Une déclaration carrément ingrate car *Les Dents de la mer* reste un des meilleurs Spielberg.

🎵 Anne Dessuant, « *“Psychose”, “Les Dents de la mer”... quand la musique de film fait monter l'attention* », *Télérama*, 27/01/18

<https://www.telerama.fr/television/psychose,-les-dents-de-la-mer...-quand-la-musique-de-film-fait-monter-lattention,n5451001.php>

Mi-fa, le requin arrive ! Comment la bande-son peut mener la danse à elle seule, nous terrorisant, nous obsédant longtemps après la fin du film.

On entend, par hasard, une musique de film, et c'est tout l'univers de l'œuvre qui nous revient en mémoire. Les sensations perçues au moment du visionnage nous assaillent de nouveau, subitement. Le pouvoir mnémonique de la musique est immense. Il peut aussi être agaçant quand, par exemple, la chanson des Bronzés ne veut plus nous lâcher... Promenade à travers quelques airs qui collent aux films.

Ces scies musicales qui sifflent sur nos écrans

\* Oubliez Annie Cordy et son Hello, le soleil brille, brille, brille... Quand la chanteuse reprend la ritournelle du Pont de la rivière Kwai, la superproduction de David Lean est sortie depuis un an, et a été élue meilleur film de l'année 1957. C'est le réalisateur qui choisit d'utiliser *La Marche du colonel Bogey* pour apporter un contrepoint ironique à cette histoire tendue de prisonniers britanniques dans un camp birman en 1943. Les producteurs, eux, sont affolés. Il faut dire que cette rengaine militaire de la Première Guerre mondiale a des paroles plutôt vulgaires — et a connu plusieurs versions, dont la plus célèbre évoquait les parties génitales de Hitler... David Lean décide donc qu'elle sera juste sifflée et renforcée par une musique de cirque, histoire de bien ridiculiser les Japonais.

**Le Pont de la rivière Kwai - Extrait – Introduction :** <https://www.youtube.com/watch?v=2GnrJNVxWAE>

Quand Fritz Lang tourne son premier film parlant, M le Maudit (1931), il a l'idée malicieuse d'utiliser l'air que le tueur siffle comme un leitmotiv qui annonce ses meurtres et finira par le confondre. Fritz Lang fait de cette musique diégétique (musique incluse dans l'histoire, que les personnages entendent aussi) l'élément-clé de son film. C'est lui qui siffle sur la bande-son, Peter Lorre en étant incapable !

C'est aussi l'air d'une criminelle qu'on entend dans Kill Bill. Daryl Hannah, borgne, avance dans les couloirs d'un hôpital, pour tuer La Mariée (Uma Thurman). Son sifflement se mêle judicieusement au bruit inquiétant de ses talons aiguilles. L'air est emprunté à la BO de Bernard Herrmann pour le film Twisted Nerve (1968), où un psychopathe signe ses crimes en le fredonnant. Est-ce un clin d'œil de Tarantino aux sifflets reçus avec sa Palme d'or à Pulp Fiction ? Les sifflements cinéphiles sont souvent assassins.

Ces musiques qui sont des bruits et vice versa

Bernard Herrmann, encore lui : le compositeur préféré d'Alfred Hitchcock — huit films ensemble — a réussi à persuader le réalisateur de mettre de la musique sur la scène de la douche de Psychose (1960), initialement prévue sans (1) . Pour achever de le convaincre, il lui propose une bande-son proche du bruitage. Comment rendre les coups de couteau plus terrifiants ? En les amplifiant et les entourant de violons et violoncelles — c'est la première fois qu'une BO est essentiellement composée d'instruments à cordes sans intervention de cuivres dramatiques. Désormais, à chaque fois qu'on entendra ces stridences dans le film, on saura que le pire peut advenir.

**La douche - Psychose HD Vostfr :** <https://www.youtube.com/watch?v=JbBka3T08-w>

John Williams, ami et admirateur de Bernard Herrmann, a poussé encore plus loin le concept de musique bruitée ou de bruits musicaux, au choix. Dans Les Dents de la mer (1975), il ose proposer à Spielberg un thème composé de... seulement deux notes lancinantes. On imagine l'océan de perplexité dans lequel le réalisateur a dû se sentir plongé. A l'époque, c'est sûr, il n'entend pas la similitude avec un air de Pierre et le Loup, de Prokofiev... Ce mi et ce fa, répétés crescendo, vont incarner le requin. Et ça, ça fait l'affaire de Spielberg : la maquette du monstre marin a pris du retard, le tournage a dû commencer sans elle. Faire exister le squalo par une musique, aussi simple soit-elle, fut donc une idée de génie. Pendant toute la première moitié du film, l'animal est invisible, sa présence est juste signalée par une trace dans l'eau ou par son aileron. Pourtant, on jurerait l'avoir vu en entier ! Mi-fa, mi-fa, mi-fa...

**Jaws (1975), Get out of the Water Scene (2/10) Movieclips,** <https://www.youtube.com/watch?v=rW23RsUTb2Y>

« On voulait quelque chose de magique, de mystérieux, avec un côté musical et chaud »... Georges Lucas et son sound designer Ben Burtt cherchent un son pour les sabres laser de Star Wars (1977). Les « voum-broum ! » mi-métalliques, mi-électriques, proviennent du mélange du bruit d'un projecteur, d'un effet larsen et d'un aspirateur. Dans les scènes de combat, ce bourdonnement, plaqué sur la musique philharmonique de John Williams, crée une variation, une partition bruitiste parallèle.

Ces drôles d'instruments qui donnent une âme aux BO

Mais où sont-ils allés chercher tout ça ? ! Pour la musique de son polar viennois, Le Troisième Homme, le Britannique Carol Reed dégote dans une taverne autrichienne un joueur de cithare inconnu, Anton Karas. Il l'enfermera plusieurs semaines dans un studio londonien pour qu'il écrive une partition loin des valse viennoises trop attendues. Les cordes sautillantes du Harry Lime Theme sont un contraste ironique au drame qui se joue à l'écran et qui sera fatal à Orson Welles.

**The Third Man – Clip,** [https://www.youtube.com/watch?v=Fja9kwTl\\_jU](https://www.youtube.com/watch?v=Fja9kwTl_jU)

C'est encore à l'Est qu'Ennio Morricone regardera pour trouver son improbable instrument d'il était une fois dans l'Ouest. On ne parle évidemment pas de l'harmonica de Charles Bronson, instrument qui fait par ailleurs partie intégrante de la dramaturgie. Non, il s'agit du beaucoup moins célèbre thérémine. Cette voix féminine qu'on croit entendre, perdue dans les volutes symphoniques qui ont donné une identité au western spaghetti, n'a rien d'humain. Ce sont les vibrations de ce drôle de boîtier électronique inventé en 1919 par le Russe Lev Termen (ou Léon Theremin). Les accents slaves, toujours...

S'il y a une scène qui nous a traumatisés dans Drive, de N. W. Refn, c'est celle de l'ascenseur, quand Ryan Gosling passe de la tendresse infinie — en embrassant langoureusement Carey Mulligan — à la brutalité la plus sauvage — en s'acharnant sur la tête d'un tueur. Le malaise provoqué par cette scène est souligné par la musique, planante et quasi aquatique, si étrange qu'elle contribue à nous faire perdre tout repère. Cliff Martinez a utilisé dans sa BO un Cristal Baschet, orgue de verre déjà entendu dans Skyfall ou la série de Steven Soderbergh, The Knick. Que des fictions dérangeantes.

🎵 « *Alfred Hitchcock et le suspens musical : "A music to be murdered by" »*, *L'équipe de Musiq3, rtbf.be, 13 août 2019*

[https://www.rtb.be/musiq3/article/detail\\_alfred-hitchcock-et-le-suspens-musical-a-music-to-be-murdered-by?id=10291441](https://www.rtb.be/musiq3/article/detail_alfred-hitchcock-et-le-suspens-musical-a-music-to-be-murdered-by?id=10291441)

Alfred Hitchcock est sans conteste le maître du suspense. Le Britannique est considéré comme l'un des plus grands réalisateurs et scénaristes du cinéma moderne. À l'occasion de son 120e anniversaire, nous vous proposons une plongée dans un élément indissociable de la trame narrative du cinéma hitchcockien : la musique.

A music to be murdered by

C'est ainsi qu'Alfred Hitchcock conçoit la musique de ses films. En effet, le crime et la musique sont intimement liés dans le cinéma hitchcockien : la musique, telle un personnage à part entière, occupe un rôle de déterminant dans les films du Britannique et accentue toujours le suspense et la tension de l'action.

Que ce soit pour déclencher le soupçon, trahir l'assassin, accentuer la situation critique de la future victime ou encore attiser la furie d'oiseaux, la musique est toujours utilisée à dessein par Hitchcock, qui pense à chaque fois son montage en fonction de l'élément sonore et musical.

Tout au long de sa carrière, Alfred Hitchcock s'est entouré des meilleurs compositeurs, mais s'il y a bien un compositeur que l'on associe au cinéma hitchcockien, c'est bien l'américain Bernard Herrmann.

Herrmann-Hitchcock, le duo de choc

Ce duo, aussi houleux que créatif, a duré de 1955 à 1966. Ensemble, ils ont donné naissance à neuf films et ont marqué à jamais l'art d'utiliser la musique pour appuyer la psychologie des personnages, soutenir la dramaturgie et renforcer le suspense.

En 1954, Alfred Hitchcock est déçu du travail du compositeur Franz Waxman pour *Fenêtre sur cour* :

Il y a une chose qui m'a rendu assez malheureux dans ce film, c'est la musique. Nous avions de l'autre côté de la cour le musicien qui s'enivre ; je voulais qu'on l'entende composer une chanson, la développer, et qu'à travers tout le film on entende l'évolution de cette chanson jusqu'à la scène finale où elle serait jouée sur un disque avec toute l'orchestration. Ça n'a pas marché. J'ai été très déçu.

Il va donc faire appel au compositeur américain Bernard Herrmann et entame avec le film *Mais qui a tué Harry ?* une collaboration qui durera plus de dix ans.

« *Hitchcock n'achève un film qu'à 60%. C'est moi qui dois apporter la touche finale pour lui.* »

Bernard Herrmann

Le premier coup de force du duo sera le remake qu'Hitchcock réalisera de son propre film *L'homme qui en savait trop*. C'est avec ce film que la musique devient un élément central de la narration : elle structure le suspense et devient un personnage du film à part entière. Dans ce film, un attentat se prépare contre un chef d'État. Un assassinat qui est prévu au Royal Albert Hall, pendant un concert de musique classique : le tueur devra tirer pendant l'exécution de la cantate au moment exact où sera donné l'unique coup de cymbale de la partition. La scène du concert est entièrement musicale, aucune parole n'est prononcée, seule la musique existe et le spectateur attend, tendu, le fameux coup de cymbale qui sera fatal au chef d'État.

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=pjCLKo-ib4I&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=pjCLKo-ib4I&feature=emb_title)

*Vertigo* et *Psychose*, les grands succès du duo

L'une des plus belles partitions d'Herrmann pour Alfred Hitchcock reste celle qu'il écrit pour *Vertigo* (Sueurs froides), avec son célèbre motif principal en forme d'arpèges de quintes augmentées ascendantes puis descendantes symbolisant le vertige qui hante le héros et le suspense du film.

En 1960, Hitchcock réalise le film qui deviendra l'emblème du film hitchcockien, *Psychose*. A l'origine du projet, Hitchcock ne veut pas de musique pour ce film et ne veut utiliser que des effets et des bruitages sonores. Il se ravise finalement et réalise un film à 50% muet mais musical.

« *L'efficacité de Psychose est due pour moitié à la musique.* », Alfred Hitchcock

Et pour cette musique, Hitchcock fait appel à Bernard Herrmann, qui écrira une partition uniquement pour orchestre à cordes. Les sonorités stridentes des cordes sont propices à la terreur qu'Hitchcock veut provoquer chez ses spectateurs, notamment lors de la mythique scène de la douche, où le couteau de Norman Bates, incarné par Anthony Perkins, frappe au rythme des cordes.

<https://www.youtube.com/watch?v=s22INU5jXM4>

Malgré le succès des films sur lesquels ils collaborent, la relation entre les deux hommes est souvent houleuse. Ils travailleront encore ensemble sur *Les Oiseaux* en 1963, sur *Pas de printemps pour Marnie* en 1964 et enfin sur *Le Rideau déchiré* en 1966. Ce dernier film manquera la fin de leur collaboration.

♪ « *Visconti et la musique classique, Ludwig* », [symphozik.info](https://www.symphozik.info), mai 2008  
<https://www.symphozik.info/visconti-et-la-musique-classique,22,dossier.html>

### Préambule

Visconti, dans ses tableaux d'un naturalisme postromantique a voulu réaliser la synthèse entre l'image et le son. L'image devenant alors le prolongement du son et le son donnant sa raison d'être à l'image. Visconti a saisi l'ampleur de la musique classique en imaginant l'art musical en étroite fusion avec l'art cinématographique. Cette réalisation rend alors l'image dépendante du son pour lui donner son intensité. Dans un concept Bergsonien qui considérait l'art musical comme l'art suprême en terme de profondeur, Visconti multiplie la profondeur émotionnelle de l'image grâce au son en le transformant comme un instrument de projection. Il réalise l'ultime fusion subjective ; le spectateur ressentant par cette fusion l'intensité émotionnelle de l'image façonnée par la sensibilité du réalisateur et transcendée par celle du compositeur. De là le cinéma de Visconti traite de la dégénérescence de l'esprit qui perd toute lucidité face à l'intensité de l'émotion sentimentale. Visconti ne veut pas analyser la psychologie du personnage donc son comportement mais montrer le suprême pouvoir de destruction de la sensibilité et cela n'est possible qu'en réalisant l'alliage de l'image avec la profondeur du sentiment musical. D'où sa dimension postromantique et son amour pour Richard Wagner et Gustav Mahler.

### Ludwig

Dans *Ludwig ou le crépuscule des Dieux*, Visconti pose son paroxysme en créant la plus longue marche à la folie de l'histoire du cinéma. Ludwig est l'image et Wagner est la musique. L'image se confond dans la musique et elle ne peut plus exister qu'en s'identifiant à elle. D'où l'obsession de Ludwig pour l'opéra de Wagner. Le souverain s' imagine comme héros wagnérien et il intériorise le mythe comme sa propre réalité. De là Visconti utilise la musique comme le moyen de nous faire pénétrer l'émotion de Ludwig, de nous faire rentrer dans sa sensibilité qui petit à petit prend le pas sur son esprit. Son esprit se dégrade alors que sa sensibilité le déborde. L'image nous montre un homme sur un déclin progressif par une série de détails et de tableaux qui sont en étroite fusion les uns avec les autres. Cette évolution permanente est reflétée par le passage de la magnificence d'une figure de roi à celle de simple garde-chasse puis à celle de retraits dans un asile. La chambre de Ludwig pendant son internement où tout est gris, immobile, déprimant est la métaphore de son esprit. De même pour le caractère délirant de la scène de l'auberge presque fantastique. À ce moment son esprit n'a plus de réalité humaine, il est un être purement sensible d'où l'ampleur du prélude de Tristan et Isolde (1865 : écouter) et de l'ouverture de Tannhäuser (1845 : écouter). Les Scènes d'enfants de Robert Schumann (1838 : écouter Rêverie) montrant l'ultra sensibilité de Ludwig qui est tel un bambin devant son frère devenu fou.

Visconti réalise un chef-d'œuvre car il a compris l'intérêt de la fusion de la musique, comme intuition et émotion, avec l'image qui symbolise le temple spirituel en plein effondrement de Ludwig. La juxtaposition des tableaux est alors la contemplation de cette décomposition.

### Mort à Venise

Dans *Mort à Venise*, c'est bien sûr l'adagio de la 5ème symphonie de Mahler (1902 : écouter) qui marque l'œuvre. Visconti nous pose un dilemme à propos de la beauté artistique au début de l'œuvre : la beauté est-elle le produit d'une harmonie entre l'esprit et les sens où une pure création intuitive des sens dans toute leur profondeur. Dans son amour pour Tadzio, les sens d'Aschenbach vont décomposer son esprit, c'est le thème central de l'œuvre de Visconti.

Sa morale lui interdit ce désir, cependant son amour va l'évahir pour dissoudre son esprit et sa moralité va progressivement se décomposer dans l'anéantissement d'un désir insurmontable. En effet, le musicien ne parvient pas à raisonner ses sens et le désir du beau l'empêche d'avoir une assise sur son esprit. Sa vieillesse et son sexe font l'immoralité de cette relation. Il se rend compte de la corruption de son esprit par ses sens et le mal anime son désir. Cette malignité de son désir est symbolisée par la peste qui l'emporte dans l'ultime contemplation de son désir. Quel va être le rôle de la musique de Mahler ? La musique de Mahler se caractérise par la déroute de l'esprit par les sens. La beauté de l'œuvre malherienne réside dans le fait que les sens sont corrompus par la dissonance et que l'esprit déséparé laisse cette corruption agir sur l'être. Il y a un anticonformisme dans la musique de Mahler qui fait penser à l'immoralité du désir d'Aschenbach. L'amour de la beauté de Tadzio est alors symbolisé par la musique de Mahler car les deux signent la déroute de l'esprit par les sens, la corruption du corps par le désir et la beauté ; l'idéal de celle-ci ne peut alors se réaliser que dans le mal et la corruption. Mahler a réalisé la dissolution de la tonalité comme le désir a décomposé la moralité du musicien. Le vieux musicien meurt à Venise lieu où la beauté est révélée et trouve sa source dans la décomposition et le mal, il s'affale dans l'ultime contemplation de son désir maléfique et magnifique. Mahler et Tadzio fusionnent alors de façon métaphysique le mal et le désir, la corruption et les sens, la peste et la beauté.

🎵 **Thomas AUFORT, « Mort à Venise, Luchino Visconti », Conférence UIA, 2019**

<http://uia-caen.fr/Documents/2018-2019/Cin%C3%A9ma/MORT%20A%20VENISE%20UIA.pdf>

[... ]La musique

On ne peut pas parler de *Mort à Venise* sans évoquer la musique. La musique permet de mettre à nu à la fois ce qui se passe au niveau des tourments intérieurs du personnage mais elle offre également une puissance, une magnificence, qui permet de mettre en relief le moindre détail du film. Chaque détail est transcendé par la musique du film, la musique de Mahler a aussi cette particularité de vous envelopper, d'entrer dans votre propre conscience de spectateur et de vous relier directement émotionnellement au film. Vous avez une ambiance de tragédie sombre et morbide portée par Mahler dès le début du film avec l'Adagietto de la 5e symphonie. Un Adagietto, c'est un morceau lent, de courte durée, de caractère intimiste. Quand il arrive à Venise, Aschenbach est déjà voué à la destruction. La musique de Mahler rend compte finalement de la dissolution d'Aschenbach (non de la débauche) avec ses vastes et tortueuses spirales architectoniques et ses douloureux déchirements rythmiques. Il faut savoir que Mahler avait écrit cette symphonie peu de temps après avoir été confronté à la mort (une très grave hémorragie qui avait failli lui être fatale). Plus rien n'est comme avant, un changement radical dans son style, dans sa narration musicale s'imposait alors.

La marche funèbre ("Trauermarsch") qui ouvre l'œuvre est donc sa propre marche, résignée, vers la mort. Le morceau au piano de Beethoven, Pour Elise permet de traverser le temps et d'invoquer un épisode de la vie d'Aschenbach. Il le tire du présent, comme par magie, pour lui faire revivre une période de son existence, un épisode de sa vie. Chez Visconti la musique a un pouvoir au sein même du récit. Le personnage replonge dans ses souvenirs et nous y embarque grâce à un simple morceau joué au piano. Avec cette musique, nous sommes à la fois dépendant des troubles vécus par le personnage et de son évolution au sein même du récit comme si Visconti nous prenait en otage par la seule puissance sensorielle de la musique qui semble être générée par la conscience même du personnage. Chez Visconti, la musique est une force un peu divine, elle a ce pouvoir proche de l'omniscience, elle sait tout,

🎵 **Madeleine Saliceti, « L'Orange mécanique » d'Anthony Burgess: la musique classique suggère la violence», *francemusique.fr*, août 2015**

<https://www.francemusique.fr/musiques-de-films/l-orange-mecanique-d-anthony-burgess-la-musique-classique-suggere-la-violence-1368>

Aujourd'hui, France Musique met en lumière l'ouvrage de l'auteur britannique Anthony Burgess : « L'Orange mécanique ». Dans ce roman culte des années 1960, l'auteur entame une réflexion sur le bien et le mal et évoque la musique classique comme élément constitutif de l'ultra violence du personnage principal

Littérature et musique sont deux univers chers à l'auteur britannique Anthony Burgess. Également musicien et compositeur, il n'aura de cesse de mêler ces deux éléments dans sa vie en faisant vivre la musique dans plusieurs de ses ouvrages.

« J'aimerais que les gens pensent à moi plus comme un musicien écrivant des romans, que comme un romancier qui compose de temps à autre » dit-il à son propos

C'est en 1962 qu'il rédige *Orange Mécanique* – une de ses ouvrages phares – dans lequel la musique s'assume pleinement comme un élément constitutif du thème principal du récit : la violence.

Il met en lumière le jeune personnage principal d'Alex – figure ultraviolente et sorte d'antihéros charismatique dont la vie se résume à semer la haine au travers de crimes plus terribles et gratuits les uns que les autres en compagnie de ses « droogs » Pierrot, Jo et Momo.

Réflexion sur le bien et le mal et sur la place du libre arbitre de l'homme dans notre société, l'auteur utilise la musique classique pour dépeindre cette violence dont s'abreuve Alex par plaisir. Adeptes de Beethoven – Ludwig Van comme il le surnomme – Alex passe son temps libre à écouter le compositeur allemand et notamment la « Neuvième » à laquelle il associe des visions de mort et de chaos.

Burgess fait de Beethoven une sorte de guide spirituel pour le personnage d'Alex. La force et la puissance de sa musique servent à dépeindre et exacerber les excès récurrents du personnage principal.

Intrigant, le personnage d'Alex oscille entre sauvagerie et raffinement, sa sensibilité musicale s'opposant - à plusieurs reprises - avec sa cruauté. Burgess pose ainsi le rapport entre morale et culture. Ce à quoi Stanley Kubrick dans sa fidèle et culte interprétation cinématographique (1971) apporte la réponse suivante :

« Les nazis écoutaient Beethoven. Certains d'entre eux étaient des gens très cultivés. Cela n'a rien changé en leur comportement moral ».

Si dans la première partie de l'ouvrage, la neuvième Symphonie de Beethoven est un instrument de plaisir pour Alex, dans la seconde – lorsque qu'il subit le traitement Ludovico – la musique du compositeur allemand devient un instrument de torture qui - associée à des images de haines - ont pour but d'exacerber, comme un lavage de cerveau, - sa violence.

Un détournement pervers et sauvage qui fera d'Alex, à la sortie de cette cure pacifiste, un personnage impuissant, sans défense face au reste de la société et incapable d'écouter à nouveau son compositeur favori.

Au travers de ce système Ludovico, Burgess dépeint les dérives d'une société prête – elle aussi- à utiliser la violence pour construire le modèle qu'elle souhaite.

« Orange mécanique parle des tentatives pour limiter le choix de l'homme entre le bien et le mal » explique Stanley Kubrick à ce propos

Dans l'adaptation cinématographique de Stanley Kubrick, la musique réalisée par Walter Carlos, occupe elle-aussi une place prééminente. Les compositeurs évoqués par Burgess sont présents au travers d'une bande sonore - volontairement déformée par des traitements informatiques – ayant pour but souligner la démence et l'absurde du personnage d'Alex.

***Orange mécanique. Quand la musique classique sublime la violence...***

<https://www.youtube.com/watch?v=9PZm07GjUKg>

**Pour aller plus loin**

🎵 ***Elian Joula, Stanley Kubrick et la musique de ses films, 2013, cadenceinfo.com***

<https://www.cadenceinfo.com/stanleykubrick-etla-musiqueclassique.htm>

## La musique peut même être l'élément essentiel du film

🎵🎵 **Jacky Bornet, « Michel Legrand en dix bandes originales de films cultes », *France Télévisions*, Janvier 2019.**  
[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/michel-legrand-en-dix-bandes-originales-de-films-cultes\\_3389771.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/michel-legrand-en-dix-bandes-originales-de-films-cultes_3389771.html)

Michel Legrand, disparu dans la nuit du vendredi 26 au samedi 27 janvier, était un des plus grands compositeurs de musique de films, avec trois Oscars à la clé. "Les Parapluies de Cherbourg", "Les Demoiselles de Rochefort", "Peau d'âne", "Les Moulins de mon cœur" écrit pour "L'Affaire Thomas Crown"... Autant de morceaux devenus cultes, des standards à réécouter en boucle.

Qui n'a pas fredonné "La Chanson des jumelles" des "Demoiselles de Rochefort", "Le Cake d'amour" de "Peau d'âne", ou "Les Moulins de mon cœur" extrait de la musique de "L'Affaire Thomas Crown" ? Si Michel Legrand avait une complicité et une collaboration fructueuse avec Jacques Demy, il a également écrit pour Jean Luc Godard, Agnès Varda, Norman Jewison, Clint Eastwood, Claude Lelouch, Jacques Deray, Jean Paul Rappeneau ou Barbra Streisand .Voici un florilège des principales musiques de films de Michel Legrand dans l'ordre chronologique de leur composition.

"Une femme est une femme" de Jean-Luc Godard (1961 : Chanson d'Angela" par Anna Karina.

"Cléo de 5 à 7" d'Agnès Varda (1962) : "Sans toi" par Florence Avenue

"Les parapluies de Cherbourg" de Jacques Demy (1964)

"Les demoiselles de Rochefort" de Jacques Demy (1967) : "La Chanson des jumelles"

"L'affaire Thomas Crown" de Norman Jewison (Oscar 1969 de la meilleure musique de film) : "The Windmills of Your Mind" ("Les Moulins de mon cœur"

"La piscine" de Jacques Deray (1969) : "Ask Yourself Why" par Ruth Price

"Peau d'âne" de Jacques Demy (1970) : "Le Cake d'amour" de Michel Legrand par Anne Germain.

"Un été 42" de Robert Mulligan (1971, Oscar 1972 de la meilleur musique de film)

"Les uns et les autres" de Claude Lelouch (1981)

"Yentl" de Barbra Streisand (Oscar 1984 de la meilleure musique de film) de Michel Legrand par Barbra Streisand.

Filmographie sélective

Musicien touche-à-tout, Michel Legrand est devenu mondialement célèbre pour ses musiques de films, qui l'ont emmené à collaborer avec les plus grands noms du septième art et lui ont valu trois Oscars. Voici les principales:

- "Une femme est une femme" de Jean-Luc Godard (1961)

- "Cléo de 5 à 7" d'Agnès Varda (1962)

- "Les parapluies de Cherbourg" de Jacques Demy (1964)

- "Bande à part" de Jean-Luc Godard (1964)

- "Qui êtes-vous Polly Maggoo ?" de William Klein (1966)

- "Les demoiselles de Rochefort" de Jacques Demy (1967)

- "L'affaire Thomas Crown" de Norman Jewison (Oscar 1969 de la meilleure musique de film)

- "La piscine" de Jacques Deray (1969)

- "Peau d'âne" de Jacques Demy (1970), porté à la scène en 2018 au théâtre Marigny à Paris, avec des musiques additionnelles de Michel Legrand lui-même

- "Un été 42" de Robert Mulligan (Oscar 1972 de la meilleur musique de film)

- "Breezy" de Clint Eastwood (1973)

- "Le sauvage" de Jean-Paul Rappeneau (1975)

- "Les uns et les autres" de Claude Lelouch (1981)

- "Jamais plus jamais" d'Irvin Kershner

- "Yentl" de Barbra Streisand (Oscar 1984 de la meilleure musique de film)

- "Paroles et musique" d'Elie Chouraqui (1984)

- "Prêt-à-porter" de Robert Altman (1994)

**Pour aller plus loin**

🎵🎵 . *L'Expérience cinéma : Michel Legrand et la musique de film, la cinémathèque française*

<https://vimeo.com/313143006>

## **La musique est extradiégétique : elle n'existe pas dans l'histoire même mais contribue à créer une ambiance pour le spectateur, il peut s'agir soit d'un emprunt, soit...**

🎵 *«Martin Scorsese et la musique classique », Gabrielle Oliveira-Guyon, franceinter.fr, juillet 2013*  
<https://www.franceinter.fr/emissions/portee-a-l-ecran/portee-a-l-ecran-25-juillet-2013>

Le réalisateur Martin Scorsese emploie dès ses premiers films, dans ses bandes originales, ses œuvres et titres préférés.

Dans « Raging bull » (1980), il accompagne les matchs par « l'Intermezzo » de « Cavalleria rusticana », un opéra de Pietro Mascagni composé en 1890.

Il aime aussi le blues et le jazz des années 30 et 40, mais aussi Bernard Hermann (rendu célèbre par la musique des films d'Hitchcock), ou encore, Georges Delerue, le rock ou la musique sacrée.

Pour preuve, dans son film « Casino » de 1995, où il utilise le chœur final de la « Passion selon Saint Mathieu » de Jean-Sébastien Bach, composée en 1727.

En fait, il se comporte comme s'il était le compositeur de ses propres films.

🎵 *Gaétan, « Dossier: Ces chefs d'œuvre de la musique classiques souvent utilisés dans les films », hitek.fr, 2018.*  
[https://hitek.fr/actualite/musique-classique-utilisee-au-cinema\\_17199](https://hitek.fr/actualite/musique-classique-utilisee-au-cinema_17199)

Qui a dit que la musique classique était vieillotte, poussiéreuse, dépassée ? Si elle est aujourd'hui de moins en moins écoutée, le fait est qu'elle continue à faire partie de notre patrimoine commun, et à sublimer quelques-uns des plus grands films du cinéma. Mélomane et cinéphile, j'ai sélectionné pour vous dix de mes morceaux de musique classique préférés, que vous avez souvent entendus dans des films.

### LA PIE VOLEUSE – ROSSINI

L'ouverture de La Pie voleuse de Rossini fait partie des morceaux les plus célèbres de la musique classique. Cette ouverture est si célèbre qu'elle a complètement occulté l'opéra dont elle est tirée. La Pie voleuse (La Gazza Ladra en italien) ne raconte pas les aventures d'un oiseau kleptomane, mais l'histoire de Ninetta, servante promise à Giannetto, le fils de son maître. Mais ses réjouissances tourneront court quand elle sera accusée du vol d'une cuillère. L'Ouverture de La Pie voleuse a souvent été utilisée au cinéma comme à la télévision. Ce qui est intéressant, d'ailleurs, c'est que les réalisateurs qui l'utilisent le font souvent de manière thématique. Ainsi, le grand Stanley Kubrick l'a-t-il utilisée dans Orange Mécanique, lorsque le jeune Alex DeLarge, masqué, pénètre chez une riche collectionneuse d'œuvres artistiques érotiques, et finit par l'assommer avec une statue de phallus géant. Cette musique, à la tonalité plutôt joyeuse, est ici utilisée pour illustrer un crime, faisant un parallèle intéressant avec le titre de l'œuvre (La Pie voleuse). Cette ouverture est également utilisée dans la série de la BBC Sherlock, quand Moriarty vole les bijoux de la couronne. On peut également la voir mentionnée dans Les Bijoux de la Castafiore, l'une des plus célèbres aventures de Tintin.

### SYMPHONIE NO. 7 – BEETHOVEN

Si certains lui préfèrent la Symphonie No. 9, la Symphonie No. 7 est très certainement ma préférée de Beethoven. Non seulement pour sa mélodie absolument sublime (son deuxième mouvement n'est pas aussi célèbre pour rien!), mais aussi pour tous ces souvenirs de cinéma qu'elle évoque pour moi. Utilisée dès 1934 avec l'adaptation d'une des meilleures nouvelles d'Edgar Allan Poe, Le Chat noir d'Edgar G. Ulmer, elle a connu un regain d'intérêt dans les années 2000, avec pas moins de trente-six utilisations au cinéma et à la télévision, parmi lesquelles La marche de l'empereur de Luc Jacquet, A bord du Darjeeling Limited de Wes Anderson, Le Discours d'un roi de Tom Hooper et l'épisode 7 de la saison 2 de Westworld. Mais je garde surtout le souvenir de son utilisation dans le chef d'œuvre du réalisateur japonais Sion Sono, Love Exposure.

### LA CHEVAUCHÉE DES WALKYRIES – WAGNER

La Chevauchée des Walkyries est le prélude de l'acte III des Walkyries, un opéra de Wagner. Féru de mythologie nordique (je vous renvoie à L'Anneau du Nibelung), Wagner a signé là un des morceaux les plus célèbres et les plus grandioses de la musique classique. Si elle fut fréquemment utilisée à des fins propagandistes par le régime hitlérien, cela n'a pas, fort heureusement, découragé quelques-uns de nos plus grands réalisateurs d'utiliser ce célèbre thème. À l'instar de La Pie voleuse de Rossini, La Chevauchée des Walkyries est souvent utilisée de manière thématique. Ainsi l'entend-on lors de la tempête dans Ponyo sur la falaise de Hayao Miyazaki. Son aspect menaçant est également utilisée dans Apocalypse Now de Francis Ford Coppola, lorsque les hélicoptères américains attaquent des positions ennemies. En clin d'oeil à ce film, Zack Snyder a également placé La Chevauchée des Walkyries lors de l'attaque du Dr Manhattan et du Comédien au Vietnam dans Watchmen,

l'adaptation du chef d'oeuvre d'Alan Moore. Avant de passer à la musique suivante, je ne peux résister à l'envie de partager avec vous cette célèbre citation de l'humoriste Woody Allen, qui disait, pour se moquer de ceux qui font l'amalgame entre Wagner et le régime nazi : « Quand j'écoute du Wagner, ça me donne envie d'envahir la Pologne. »

#### TOCCATA ET FUGUE EN RÉ MINEUR – BACH

Bien qu'il soit moins connu que ses compatriotes Beethoven et Mozart, Bach n'en demeure pas moins exceptionnel. Bon nombre de ses compositions sont des chefs d'oeuvre, tels que Le Clavier bien tempéré, La Passion de Saint Matthieu ou encore le prodigieux motet Jesu, meine Freude (utilisé de manière itérative dans l'excellent spectacle d'Alexandre Astier, Que ma joie demeure). Mais si on me demandait son morceau le plus connu et le plus utilisé, je dirais sans aucun doute la Toccata et fugue en ré mineur de Bach. Déjà utilisée en 1934 dans l'adaptation du Chat Noir précédemment citée, elle sert également d'ouverture à Fantasia, le chef d'oeuvre et OVNI de Walt Disney (suite philosophique et musicale de ses Silly Symphonies), dans une version pour orchestre dirigée par Leopold Stokowski. Les fans de Fellini et de cinéma italien ont pu l'écouter dans La Dolce Vita en 1960, dans Le Parrain de Francis Ford Coppola et Aviator de Martin Scorsese. Même les géniaux Monthy Python, ces pontes de l'humour anglais, l'ont utilisée dans Le Sens de la vie, lors du match de rugby. Vous aurez également remarqué qu'elle sert d'introduction à Il était une fois... l'Homme. Les plus attentifs auront d'ailleurs remarqué que Hans Zimmer s'en était inspiré pour le thème du Kraken, en reprenant la première mesure de la Toccata. Plus drôle encore, on retrouve la Toccata dans l'anime Naruto pour le thème d'Orochimaru, à 0:37 de la vidéo ci-dessous.

#### UNE PETITE MUSIQUE DE NUIT – MOZART

On continue avec Une petite musique de nuit de Mozart, l'un des plus célèbres morceaux du compositeur le plus prestigieux de l'Histoire. Très souvent utilisée au cinéma, dans des genres très différents, vous avez pu l'entendre dans Mary à tout prix, la célèbre comédie potache avec Cameron Diaz ou dans Ace Ventura Detective, la comédie avec Jim Carrey. Les fans de Ridley Scott et d'Alien, le huitième passager se souviendront également de cette musique magnifique, qui donne raison au dramaturge Sacha Guitry : "Ô privilège du génie ! Lorsqu'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui" (Toutes réflexions faites).

#### SARABANDE – HAENDEL

La Sarabande de Haendel fait partie des plus beaux morceaux de la musique classique. Quatrième morceau du deuxième volume de son recueil Suites de pièces pour le clavecin, La Sarabande est à Haendel ce que My favorite Things est au jazzman John Coltrane ou ce que Desolation Row est à Bob Dylan : son plus grand chef d'oeuvre. Cela explique sans aucun doute le fait qu'elle ait été si souvent utilisée au cinéma. Ainsi les fans de Stanley Kubrick l'ont-ils entendue dans Barry Lyndon. Vous l'avez peut-être également entendu dans le film (assez choquant) Antichrist de Lars von Trier (le réalisateur danois de Breaking the Waves et Nymphomaniac). Ce morceau évoque surtout pour moi Nausicaä de la vallée du vent de Hayao Miyazaki, puisque le grand compositeur Joe Hisaishi (grand amateur de musique classique, puisqu'il a dirigé des orchestres sur des symphonies de Beethoven) a incrusté La Sarabande dans le morceau Requiem – Nausicaä, dans une sublime version pour cordes.

#### BALLADE NO 1 – CHOPIN

J'adore cette ballade de Chopin. Si les Ballades ne sont pas mes morceaux préférés de Chopin (je leur préfère ses Polonaises et ses Nocturnes), leur côté onirique force le respect. Le grand ami de Franz Liszt (le compositeur des Années de pèlerinage) et l'amant de George Sand reste à ce jour un des plus grands pianistes de l'Histoire. Si j'ai choisi cette ballade de Chopin, c'est pour son utilisation dans Le Pianiste de Roman Polanski, pour une des plus belles scènes du film (quand Szpilman joue devant l'officier Hosenfeld). Eh oui, Chopin a le pouvoir de guérir les cœurs et de faire surgir de la lumière là où il n'y a que la nuit. On comprend pourquoi le cultissime groupe de rap français Suprême NTM a samplé un de ses Préludes (le numéro 4) pour That's My People (un des plus grands morceaux de rap français).

#### SYMPHONIE INACHEVÉE – SCHUBERT

La Symphonie No. 8 de Schubert, plus communément appelée Symphonie inachevée, est paradoxalement, à mes yeux, l'une des plus belles compositions de Schubert, un compositeur dont la musique m'émeut depuis que j'ai entendu pour la première fois Le Voyage d'Hiver. Quand j'écoute ses compositions, je n'arrive à m'enlever de l'esprit son destin tragique : mort à 31 ans, son génie (pourtant évident) n'a pas été reconnu de son vivant. Seul le compositeur Schumann (à qui l'on doit Les scènes de la forêt, pièces romantiques permettant d'infiltrer la folie de son compositeur) comprendra la subtilité de Schubert. La Symphonie inachevée est utilisée plusieurs fois dans Minority Report de Steven Spielberg, adaptée d'une oeuvre de Philip K. Dick. On peut se demander pourquoi La Symphonie inachevée de Schubert est ainsi utilisée dans le film de Spielberg. On sait que John Williams est un fêru de musique classique, lui s'inspirait du rapport de Prokofiev (Pierre et le Loup) avec les thèmes pour composer la bande-originale de Star Wars. On sait aussi que d'une manière générale, la bande originale de

Minority Report lorgne vers celle de Blade Runner (adaptation d'une autre œuvre de K. Dick, réalisée par Ridley Scott, et dont la BO fut composée par Vangelis). Autrement dit, on peut se douter du fait que le choix de cette Symphonie inachevée soit due au hasard. Je pense que John Williams et Steven Spielberg ont voulu faire un lien entre le fait que cette symphonie ait été laissée inachevée et les nombreux éléments de l'intrigue qui, eux aussi, restent inachevés (l'expérience avec les précogs, le fait que la procédure habituelle ait été interrompue à douze reprises à cause de visions et de souvenirs effacés).

#### LE LAC DES CYGNES – TCHAIKOVSKI

Le ballet le plus populaire de Tchaïkovski est également, à n'en pas douter, le ballet le plus connu au monde. Ce chef d'œuvre a inspiré de nombreux films sur la danse, qui ont connu un grand succès, tels que Billy Elliot de Stephen Daldry et Black Swan de Darren Aronofsky.

Depuis que Stanley Kubrick a utilisé, dans 2001, l'Odyssée de l'espace, le thème de ce poème symphonique composé par Richard Strauss, inspiré par le poème philosophique éponyme de Nietzsche, il a été utilisé dans plusieurs films d'animation, faisant immédiatement référence au film de Kubrick : Toy Story 2, WALL-E et Les Simpsons – Le film. On notera le génie de Kubrick : Ainsi parlait Zarathoustra parle de la transition entre l'Homme et le surhomme. Or ces questions sont au centre de ce film qui parle d'intelligence artificielle, de l'évolution humaine et de la transition technologie.

🎵 *Gaétan, « Dossier : Les plus grands compositeurs de musique de films », hitek.fr, juin 2018*  
[https://hitek.fr/actualite/dossier-plus-grands-compositeurs-musiques-films\\_16445](https://hitek.fr/actualite/dossier-plus-grands-compositeurs-musiques-films_16445)

Alors qu'elles semblent secondaires dans le domaine du cinéma (le plus important dans un film étant l'histoire racontée), les musiques de films ne doivent pas être prises à la légère. En effet, on imagine mal un film ou une série sans musique. Elles accompagnent le spectateur, le guident dans ses émotions, le trompent parfois, et s'avèrent être un excellent allié pour la narration. Aujourd'hui, les compositeurs de bandes originales sont de grandes stars. Non content d'être des arguments de vente des films pour lesquels ils collaborent (John Williams et Hans Zimmer en sont deux exemples parfaits), ils sont devenus de véritables stars, remplissant des salles de concert immenses. Qui sont les plus grands génies des bandes originales ?

#### 1. JOHN WILLIAMS

Si la carrière du compositeur américain John Williams (né en 1932) commence dans les années 1960, avec des films comme Le Seigneur d'Hawaï de Guy Green (1962) ou encore Deux minets pour Juliette de Norman Panama (1966), sa carrière s'envolera véritablement dans les années 1970. Non pas que les partitions de Williams n'aient aucun intérêt dans les années 1960 ; on lui reconnaît au contraire un succès d'estime pour certaines BO, telles que Comment voler un million de dollars de William Wyler (1966). Mais les années 1970 vont lui ouvrir les portes, grâce à deux rencontres exceptionnelles, des blockbusters hollywoodiens. Première rencontre : Steven Spielberg, en 1974, pour Sugarland Express. Ce film marquera le début d'une très longue collaboration entre le compositeur et son réalisateur fétiche : Sugarland Express, Les Dents de la Mer (Oscar de la Meilleure Musique de film), Rencontres du troisième type, 1941, Les Aventuriers de l'Arche Perdue, E.T. L'Extraterrestre (Oscar de la Meilleure Musique de film), Indiana Jones et le Temple Maudit, Empire du Soleil, Indiana Jones et la Dernière Croisade, Always, Hook ou la Revanche du Capitaine Crochet, Always, Jurassic Park, La Liste de Schindler (Oscar de la Meilleure Musique de film), Jurassic Park : Le Monde Perdu, Amistad, Il faut sauver le Soldat Ryan, A.I. Intelligence Artificielle, Minority Report, Arrête-moi si tu peux, Le Terminal, La Guerre des Mondes, Munich, Indiana Jones et le Royaume du Crane de Cristal, Les Aventures de Tintin : Le Secret de la Licorne, Cheval de Guerre, Lincoln, Le Bon Gros Géant et Pentagon Papers. On observe pour commencer que sur les cinq oscars gagnés par John Williams trois d'entre eux sont pour des films de Steven Spielberg. Ensuite, on remarque que le compositeur est le reflet musical du génial réalisateur américain, aussi à l'aise dans la SF que dans le drame, dans l'aventure que dans la comédie, dans le film historique que dans le film pour enfants. La seconde rencontre qui changera à jamais la carrière de John Williams, c'est sa rencontre avec George Lucas, dont il signera la bande originale de tous les Star Wars, de Star Wars : Un nouvel espoir (en 1977) à Star Wars : Les Derniers Jedi (2017). Le compositeur surdoué, fils d'un percussionniste de jazz, et pianiste depuis l'enfance, a trouvé sa marque de fabrique dans la saga Star Wars. La création de thèmes marquant pour chaque personnage. C'est cette force qui a fait de John Williams le compositeur évident des trois premiers Harry Potter, signant là trois de ses plus grandes œuvres musicales. Aujourd'hui, John Williams se concentre principalement sur les œuvres de Steven Spielberg et les Star Wars. On espère revoir bientôt ce monstre sacré au premier plan !

#### 2. HANS ZIMMER

Toujours imité, rarement égalé, Hans Zimmer a métamorphosé la façon de composer les musiques de films. Après des débuts prometteurs (on se souvient encore des BO de Rain Man ou de Miss Daisy et son chauffeur), le

compositeur allemand, naturalisé américain, a su mettre Hollywood à sa botte dès 1994, avec Le Roi Lion du studio Disney, qui lui permettra de décrocher son seul Oscar de la Meilleure Musique de film de sa carrière. S'il avait déjà collaboré avec de grands réalisateurs avant, comme les frères Ridley Scott (Black Rain et Thelma et Louise) et Tony Scott (Jours de Tonnerre et True Romance), sa carrière et ses techniques ne seront plus jamais les mêmes depuis le chef d'œuvre du studio Disney. Cors puissants, basses plus puissantes encore, parfois accompagnés de guitares électriques, accompagnent dès lors l'œuvre musicale de Zimmer, qui compose tout directement par ordinateur. Pirates des Caraïbes, Inception, The Dark Knight, Gladiator, Interstellar, Man of Steel, on ne compte plus les chefs d'œuvre de ce génie hors du commun. Dans les années 2000, Zimmer était partout. Quitte, parfois à se copier lui-même (on remarque quelques similitudes troublantes entre le thème He's a Pirate dans Pirate des Caraïbes et un mouvement du morceau The Battle dans Gladiator). Aujourd'hui, Zimmer est moins présent, et semble vouloir se renouveler, expérimenter de nouvelles choses, comme l'ont démontré les magnifiques BO de Interstellar (avec ses orgues) et Dunkerque (rythmé par le tic-tac de la montre du réalisateur Christopher Nolan). Zimmer a réinventé la façon de composer la musique de films dans les années 2000-2010. Veut-il réinventer la manière de composer pour les années 2020 ? On lui fait confiance pour réussir !

### 3. ENNIO MORRICONE

Il n'y a pas que le hasard qui fait bien les choses. Ennio Morricone les fait tellement bien que le titre d'un de ses plus beaux morceaux pourrait servir de titre à sa nécrologie, le jour où le génie italien pliera l'ombrelle : Un Monumento (musique tirée du western-spaghetti Les Cruels de Sergio Corbucci, réutilisée par Quentin Tarantino dans Django Unchained). Morricone a tout fait, tout maîtrisé. Ses collaborations avec le gigantesque Sergio Leone (Le Bon, la Brute et le Truand, Il était une fois en Amérique et autres chefs d'œuvre du western spaghetti) font partie de notre culture à tous, à tel point qu'ils forment une mythologie du cinéma, dont Morricone est un des dieux incontestés. Ce serait une idée reçue que de penser que Morricone s'est seulement cantonné au genre western. Il fut aussi particulièrement remarqué dans le registre de l'horreur, avec The Thing de Carpenter, mais également dans les films de gangsters, avec Les Incorruptibles, un des meilleurs films de Brian De Palma, ou encore Le Clan des Siciliens de Henri Verneuil, avec les gigantesques Jean Gabin, Alain Delon et Lino Ventura. Cette remarquable aisance d'Ennio Morricone à voyager entre les genres (westerns, gangsters, SF, etc) et entre les pays (Italie, États-Unis, France), on la retrouve également dans sa faculté à varier les styles de musique, de la pop à la symphonie, en passant par des sons plus électros, ou encore l'utilisation merveilleuse de la voix humaine. C'est impensable qu'il ait fallu attendre The Hateful Eight de Quentin Tarantino pour qu'il reçoive son premier Oscar pour la Meilleure Musique de film. À l'âge de 87 ans. Un monumento.

### 4. DANNY ELFMAN

Si on trouve de tout, dans la discographie de Danny Elfman, du très bon comme du pas bon du tout, il mérite cependant sa place dans ce top des meilleurs compositeurs de bandes originales. Ne serait-ce que pour sa longue collaboration avec le réalisateur génial Tim Burton, dont il a composé presque toutes les BO. Véritable génie, Elfman parvient à faire naître le rire au milieu des larmes, tout en emmenant ses auditeurs dans des paysages gothiques qui correspondent parfaitement à l'univers de Burton. Bien sûr, il a signé d'autres grandes réussites, comme le thème d'Avengers, mais je reste persuadé que ses collaborations avec Burton ont sublimé le cinéma du réalisateur américain. Et, par la même, ont sublimé mon enfance, mon adolescence et ma vie d'adulte. On saluera également les performances vocales de Elfman, comme le démontre sa performance dans L'étrange Noël de Monsieur Jack, dans lequel il double Jack lors des chansons.

### 5. JOE HISAISHI

Compositeur attitré du dieu de l'animation japonaise Hayao Miyazaki, Joe Hisaishi est une perle rare. Dès sa partition, sublime, pour Nausicaa de la Vallée du Vent, parfait mélange entre sons électro futuristes et musiques symphoniques savantes (la Sarabande de Haendel), Hisaishi montre toute l'étendue de son talent. Chacune de ses compositions pourrait porter le titre de « poème symphonique », titre donné sur le tard à son travail sur Nausicaa de la vallée du vent. Depuis, Hisaishi n'a jamais cessé de nous éblouir, que ce soit sur Mon voisin Totoro, Princesse Mononoké ou Le Voyage de Chihiro. Son érudition musicale se ressent dans l'extraordinaire diversité de ses compositions. Très jazzy dans Porco Rosso, très européenne dans Le Vent se lève, Hisaishi est éclectique. On apprécie également son travail pour Takeshi Kitano, plus mélancolique, avec plus de piano. Mais, à mon sens, sa partition pour Le Conte de la Princesse Kaguya, le dernier chef d'œuvre du regretté Isao Takahata, montre toute l'étendue de son talent. Le morceau The Procession of the Celestial Beings, que l'on entend quand les êtres de la Lune viennent chercher la princesse, moment particulièrement triste du film, frappe par sa joyeuseté, et forme un décalage à la fois poétique et cruel. On l'adore tout simplement. Et sa partition pour Ni No Kuni et Ni No Kuni II : Revenant Kingdom nous fait l'adorer d'avantage.

### 6. RAMIN DJAWADI

Avant de devenir un maître incontesté des bandes originales, Ramin Djawadi travaillait sous l'égide de Hans Zimmer. Aujourd'hui, ce compositeur de génie s'est complètement affranchi de l'image de son maître, et frappe chaque fois par la justesse de ses compositions. Il arrive parfois que les compositions de Djawadi soient si belles qu'elles réhaussent la qualité des films qu'elles accompagnent, comme *Warcraft : Le Commencement* ou *Dracula Untold* (deux films que j'ai, par ailleurs, appréciés). Mais tout le talent de Ramin Djawadi a explosé au grand jour dans les séries *Game of Thrones* et *Westworld*. Comment ne pas tomber instantanément de son génie dès les premières notes de *Light of the Seven*, *Needle* ou *Truth*. Pour *Westworld*, Djawadi frappe plus fort encore. Au milieu de compositions splendides, tantôt poétiques (*This World*) tantôt diaboliques (*Violent Delights*), Ramin Djawadi adapte au piano quelques-uns des plus grands chefs d'oeuvre du rock (*A Forest* de *The Cure*, *Paint It, Black* de *The Rolling Stones*, *No Surprises* de *Radiohead*) ou du rap (*C.R.E.A.M.* du *Wu-Tang Clan* ou *Runaway* de Kanye West). On lui donne la palme du cœur !

#### 7. HOWARD SHORE

Comme John Williams, Ennio Morricone et Hans Zimmer, Howard Shore est partout. Réalisateur fétiche de deux géants du cinéma, Martin Scorsese (*Gangs of New York*, *Aviator*, *Les Infiltrés*, *Hugo Cabret*, *Le Loup de Wall Street*) et David Cronenberg (*La Mouche*, *eXistenZ*, *History of Violence*, *Les Promesses de l'Ombre*), ses compositions sont souvent masquées par les morceaux qui accompagnent les films, comme dans les films de Scorsese, grand admirateur de rock. Ce qui a justifié mon choix de le mettre dans cette sélection, ce sont les musiques qu'il a composées pour les deux trilogies de Peter Jackson, *Le Seigneur des Anneaux* et *Le Hobbit*. Particulièrement évocatrices, ces musiques sont aujourd'hui, à mes yeux, tellement indissociables de la Terre du Milieu, que j'ai l'impression de les entendre chaque fois que je relis les livres. De véritables chefs d'oeuvre.

#### 8. NICK CAVE & WARREN ELLIS

Deuxième palme du cœur avec les deux *Bad Seeds*, Nick Cave et Warren Ellis. Ces deux légendes du rock qui officient dans le groupe de rock alternatif mythique *Nick Cave & The Bad Seeds* ont sublimé la série *Peaky Blinders* de Steven Knight, avec leurs chansons portées par la voix magnifiquement caverneuse de Cave et sa poésie sombre à la frontière entre Lautréamont et Ian Curtis du groupe *Joy Division*. Comment résister lorsque Cave reprend au piano *The Mercy Seat* ou que la basse de Stagger Lee commence à raisonner dans le creux de nos oreilles. Mais les deux compères ne sont pas que deux rockeurs. Ce sont aussi des compositeurs de grand talent. Leurs compositions à la mandoline ou à la flûte pour les films de John Hillcoat en ont fait deux des compositeurs les plus talentueux de Hollywood. Poétiques et atmosphériques, comme les chansons qu'ils ont composées pour leur groupe de rock.

#### MENTIONS HONORABLES

On ne pouvait pas tous les mettre, mais nous n'oublions pas James Newton Howard (*Les Animaux Fantastiques*, *Batman Begins* avec Hans Zimmer), Alexandre Desplats (*La Forme de l'eau*, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*), Harry Gregson-Williams (*Kingdom of Heaven*), Ryuichi Sakamoto (*The Revenant*), Goran Bregovic (*Arizona Dream*, *Underground*), Junkie XL (*Brimstone*, *Mad Max : Fury Road*), Michael Giacchino (*Rogue One : a Star Wars Story*, *Vice-versa*).

🎵 Victor Tribot Laspière, *« Les compositeurs de musique de film sont-ils des compositeurs comme les autres ? »* [francemusique.fr](https://www.francemusique.fr), décembre 2018

<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/les-compositeurs-de-musique-de-film-sont-ils-des-compositeurs-comme-les-autres-67725>

Alexandre Desplat, en concert à la Maison de la radio, dirigera ses oeuvres de musique de film les plus célèbres mais aussi ses compositions personnelles. L'occasion de se poser la question : composer pour l'image, est-ce la même chose que de composer pour le concert ?

C'est une chose plutôt rare de voir un compositeur de musique de film diriger sa propre musique. Et encore plus rare lorsque le concert contient un mélange de musique pour le cinéma et de musique personnelle. C'est en cela que le concert proposé par Alexandre Desplat, ce jeudi 6 décembre à la Maison de la radio est un événement.

A la tête de l'Orchestre national de France, le compositeur par deux fois oscarisé, dirigera des suites issues des musiques du *Discours d'un roi*, *La Forme de l'eau*, *The Ghost Writer* ou *Harry Potter*. Ce sera également l'occasion d'entendre *Pelléas et Mélisande*, une symphonie concertante pour flûte et orchestre, inspirée de la pièce de Maurice Maeterlinck, et *Airlines*, une œuvre pour flûte solo en création mondiale. Les deux pièces étant interprétées par Emmanuel Pahud.

Si la musique de film d'Alexandre Desplat est mondialement célèbre et mérite toute sa place dans une salle de concert, sans support visuel, sa musique personnelle nous est totalement inconnue. La curiosité nous pousse donc à vouloir entendre – ou pas – les différences avec sa musique pour le cinéma.

Il est en effet assez tentant de vouloir différencier les deux genres : musique de film et musique de concert. Le premier appartient à la catégorie des œuvres de commande, et doit s'adapter à de nombreuses contraintes alors que le deuxième genre serait supposément libre. « C'est oublier que pour une grande partie de l'histoire de la musique, les compositeurs répondaient la plupart du temps à des commandes, rappelle Benoît Basirico, spécialiste de musique de film, directeur et fondateur du site Cinezik. Ils composaient pour la liturgie, pour un livret d'opéra, pour un ballet, etc. Les premiers compositeurs de l'histoire du cinéma étaient avant tout des compositeurs contemporains, ancrés dans l'une des esthétiques musicales de leur temps ».

Ce n'est que plus tard qu'est apparue une génération de compositeurs dédiés exclusivement au cinéma. C'est l'un des sujets abordés par Benoît Basirico dans son livre qui vient de paraître, *La Musique de film, compositeurs et réalisateurs au travail* (éditions Hémisphères). « On a eu tendance à oublier qu'un compositeur pour le cinéma est d'abord un compositeur » précise-t-il. Mais il est rare de pouvoir écouter leur musique pour le concert. Il n'existe pas de disques de la musique personnelle d'Alexandre Desplat. Ce concert est notamment un moyen de rappeler qu'il est avant tout compositeur qu'il est lui aussi le descendant d'une esthétique musicale française, un héritier de Debussy et Ravel ».

Avec l'apparition des premières musiques pour le cinéma, le milieu de la musique savante a rapidement fait savoir son dédain. Stravinsky lui-même qualifiait le genre de « musique papier peint ». Heureusement les choses ont un peu changé mais la fissure entre les deux mondes est toujours bien visible.

Musique de film ou musique tout court ?

La musique de film étant une musique de commande, il est parfois difficile de sentir quel est le style personnel d'un compositeur. « La musique pour le cinéma est soit plutôt narrative, avec des mélodies, soit plutôt texturale pour suggérer un climat. On peut alors penser connaître le style d'un compositeur, comme John Williams, ou Alexandre Desplat, alors qu'il s'agit souvent du style du réalisateur. Il a influencé le compositeur par des intentions et des références. Mais lorsque que le compositeur écrit pour lui-même, il est plus libre et peut donc s'inscrire dans un style ou une esthétique qui l'intéresse vraiment. Même si parfois la contrainte peut justement être libératrice » explique Benoît Basirico.

L'un des exemples les plus parlants est certainement celui d'Ennio Morricone. Ses musiques de films sont parmi les plus connues de l'histoire du cinéma, mais il se plaint régulièrement de ne pas être reconnu comme un grand compositeur de musique contemporaine. Le musicien italien parle d'ailleurs de musique appliquée, pour le cinéma, et de musique absolue, pour le concert.

Problème, ce sont bien ses bandes originales qui sont célébrées rappelle Benoît Basirico : « C'est justement parce qu'il ne se prenait pas au sérieux et a pu oser dans son écriture, comme faire appel à des instruments improbables, ce qui n'aurait pas été le cas pour un compositeur prenant cela trop à cœur. Et à l'inverse, sa musique de concert est plutôt compliquée d'accès car là, lui aussi se prend au sérieux et veut s'inscrire dans une esthétique musicale, de type dodécaphonique, par exemple ».

Se pose alors la question principale : la musique de film est-elle de la musique tout court ? Les avis sont très divers mais la tendance majoritaire penche plutôt pour une distinction claire. C'est notamment l'avis de Marie-Jeanne Serero, compositrice de musique de film et professeure au conservatoire national supérieur de musique de Paris, en classe de musique à l'image. Pour elle, il n'est pas possible de dissocier la musique du film.

L'Orchestre national d'Ile-de-France ouvre son studio de musique de film

« C'est un tout, un dialogue qui est le fruit d'une discussion, d'une collaboration entre un réalisateur et un compositeur. Je n'ai pas du tout besoin de sentir que la musique peut s'écouter séparément de l'image. Au contraire, cela va plutôt me gêner. Il s'agit d'un réalisateur qui est allé à la rencontre d'un compositeur donc pourquoi vouloir dissocier ce composite, cet art fait de transparence. La musique doit parfois s'effacer ou à l'inverse devenir prépondérante, voire décalée. Il faut qu'elle ait un sens par rapport à une image ».

On retrouve un avis similaire du côté de feu Pierre Jansen, compositeur attiré de Claude Chabrol, cité dans le livre de Benoît Basirico. « Un compositeur de cinéma n'écrit pas son oeuvre de musicien. La musique est un monde clôt qui se suffit à lui-même alors que la musique de film est une partie du film » nous dit-il. Pourtant, le nombre de ciné-concerts ou de concerts entièrement dédiés à la musique de film explose en France comme ailleurs. Il y a donc un public pour écouter cette musique, sans l'image.

Un engouement que nuance Benoît Basirico. Il y voit surtout le signe que les réalisateurs ou les producteurs de cinéma laissent de moins en moins la place à la grande musique de film, parce que trop chère et plus assez rentable depuis la crise du disque. « Il y a encore quelques années, les amateurs de musique de film achetaient les vinyles, les disques et se rendaient en toute logique dans les cinémas pour apprécier la musique. Depuis la crise du disque, la musique de film n'est plus rentable et il faut, assez paradoxalement, se rendre dans les salles de concert pour l'écouter ».

♪ **Andrés Rib, Colombier, « De Roubaix, Goraguer : Ces grands compositeurs français de musiques de films », *lenouveaucenacle.fr*, Mars 2018.**

<http://lenouveaucenacle.fr/ces-grands-compositeurs-francais-de-musiques-de-films>

La récente victoire aux Oscar du compositeur français Alexandre Desplat pour son travail effectué sur *La forme de l'eau* nous rappelle aux bons souvenirs d'autres grands musiciens qui, durant ces trente dernières années, ont donné leur lettre de noblesse aux 7<sup>ème</sup> art. Ennio Morricone, Nino Rota ou John Williams, mais aussi les compositeurs français Michel Legrand, Francis Lai et Vladimir Cosma, tous sont cités aux côtés des grands réalisateurs d'hier et d'aujourd'hui.

Aujourd'hui encore nous retrouvons dans les musiques de *L'Héritier* et de *L'Alpagueur* [...] des chefs-d'œuvre aux sonorités funk, percutantes et agressives [...]

Pour autant, d'autres compositeurs, restés davantage dans l'ombre, méritent eux aussi leur place au panthéon des musiques de films. Quand certains n'ont pas rencontré le succès au box-office, laissant ainsi leur partition dans l'ombre d'un film qui le fut tout autant, pour d'autres en revanche, si le film pour lequel ils ont travaillé à l'époque fut considéré comme un succès public et critique, leurs noms sont aujourd'hui parfois oubliés, et seule leur musique subsiste dans l'inconscient collectif.

Parmi eux, Michel Colombier. Véritable touche à tout au parcours musical aussi long que diversifié, il travailla notamment pour Quincy Jones, Barbara en passant par Prince ou encore Madonna, Michel Colombier participa dans les années 70 à l'écriture de nombreuses partitions pour le cinéma français. Si, pour les plus anciens, il demeure célèbre pour Emmanuel, morceau issu du générique qui marquait à l'époque la fin des programmes sur France 2, c'est avec Jean-Pierre Melville, Jacques Demy ou encore Jean-Louis Barrault qu'il collabora avant de tenter sa chance aux Etats-Unis. Avec Philippe Labro, pour qui Michel Colombier travaillera à trois reprises, il signera ses meilleures compositions. Aujourd'hui encore nous retrouvons dans les musiques de *L'Héritier* et de *L'Alpagueur*, avec Jean-Paul Belmondo dans les rôles titres, des chefs-d'œuvre aux sonorités funk, percutantes et agressives que l'on trouvait déjà lors de sa collaboration avec Serge Gainsbourg pour *Le Pacha* ou encore *La Horse*.

C'est sous son nom qu'il signera en 1973 l'une des partitions les plus bouleversantes, la musique du film *Le Silencieux* réalisé par Claude Pinoteau

Autre arrangeur qui fit ses armes avec Serge Gainsbourg, Alain Goraguer travaillera dans la chanson avant de passer aux musiques de films. Son nom figure aujourd'hui sur les cinq premiers albums de l'auteur du *Poinçonneur des Lilas* et aura été la clé de voute des partitions de Jean Ferrat durant plus de trente ans. S'il demeure « célèbre » pour avoir enregistré la bande originale de plus de trente films pornographiques sous le pseudonyme de Paul Vernon, c'est sous son nom qu'il signera en 1973 avec Jacques Datin l'une de ses partitions les plus bouleversantes, la musique du film *Le Silencieux* réalisé par Claude Pinoteau et dans lequel Lino Ventura trouvera l'un de ses plus beaux rôles.

Véritable enivrement musical aux notes vertigineuses, il demeure à ce jour l'un des titres les plus beaux tant par la finesse de ses notes que par la puissance des sentiments qu'il inspire.

François de Roubaix, musicien trop tôt disparu dans un accident de plongée sous-marine, vécut lui aussi les grandes heures du cinéma français. Tour à tour compositeur pour Robert Enrico, Jean-Pierre Melville ou Jean-Pierre Mocky, il signera les partitions de nombreux films, et notamment les chefs-d'œuvre issues du film de José Giovanni *Dernier Domicile Connu* sorti en 1970, dont le thème fut notamment repris par Robbie Williams, et la musique du film de Jean-Pierre Melville, *Le Samouraï*, avec Alain Delon en tueur solitaire.

Auteur de plus de 350 musiques pour le cinéma et la télévision, Georges Delerue reste aujourd'hui l'un des musiciens français les plus célèbres d'après-guerre pour ses nombreuses collaborations avec des réalisateurs de films dits « populaires » comme Philippe de Broca mais aussi pour ses compositions issues de la Nouvelle Vague parmi lesquelles le thème de Camille, tiré du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. Véritable enivrement musical aux notes vertigineuses, il demeure à ce jour l'un des titres les plus beaux tant par la finesse de ses notes que par la puissance des sentiments qu'il inspire.

## La musique existe parfois même avant le film

♪ **Ennio Morricone à propos du film *Il était une fois en Amérique***

« Sergio Leone avait commencé par me raconter le film. J'y ai réfléchi, puis j'ai écrit la musique, que j'ai ensuite fait écouter à Sergio. Comme il a aimé, je l'ai enregistrée avant qu'il donne le premier clap. Je ne sais pas dans quelle mesure ma musique, pour laquelle Sergio avait beaucoup de respect, a influencé l'ensemble mais, d'après ce qu'on m'a dit, Nino Baragli, le monteur, a fait attention à suivre le rythme de mes morceaux. »

🎵 « **Comment Ennio Morricone est-il devenu l'un des compositeurs de musique de films les plus connus au monde ?** » *Rebecca Manzoni, franceinter.fr, janvier 2020*

<https://www.franceinter.fr/emissions/pop-n-co/pop-n-co-06-janvier-2020>

À l'occasion de la parution dans la collection "Écoutez le cinéma" d'un coffret de 18 CD rassemblant les meilleures bandes originales signées Ennio Morricone, Pop&Co se penche sur les particularités et les singularités de ses musiques de film. Outre sa prolifique carrière, qu'est-ce qui distingue Morricone ?

Outre les musiques de films, dans l'un des disques du coffret réunissant des musiques composées par Ennio Morricone au cours des cinquante dernières années, il y a notamment Charles Aznavour. Parce qu'avant le cinéma, Morricone a gagné sa vie en signant des arrangements pour des chansons. Même dans le cadre formaté de la chanson populaire, Morricone se débrouille pour glisser des sons saillants. C'est, selon lui, « la dignité des arrangements de variétés ».

Dans ses musiques de films, Morricone va utiliser la voix comme personne. Au fil d'une interview accordée aux Inrockuptibles en 2001, il explique :

J'ai cherché à faire jaillir de la bouche des sons inattendus, inacceptables et inventés.

C'est le cas dans *Le Bon, la Brute et le Truand*, quand il fait imiter le cri d'un coyote à un chanteur. Juste après, une autre voix vient souligner les deux notes d'harmonica. Morricone a donc réussi à faire entrer dans nos oreilles « l'inattendu et l'inacceptable », comme il dit, au point que ça nous est devenu évident et familier.

Pour résumer son travail avec Morricone, Sergio Leone disait : « Ennio est mon meilleur scénariste. » Parce que la musique de Morricone était composée avant le tournage. Et c'est elle qui guidait la mise en scène. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, si l'on revit la scène du duel entre Henry Fonda et Charles Bronson, le profil de Bronson entre dans le champ, pile au moment de la guitare électrique. Morricone fait entrer la musique de western dans l'ère moderne, avec des guitares en fusion autant qu'avec des instruments aussi traditionnels qu'un harmonica. Au moment du tournage, sa musique est diffusée par des haut-parleurs sur le plateau. Henry Fonda accorde ainsi sa démarche au rythme de la partition. Bronson, lui, est immobile, presque désinvolte, la botte gauche posée sur un abreuvoir. Et Fonda laisse tomber sa veste noire, comme un mauvais présage. Son cadavre tombera à cette même place quelques secondes plus tard. Et la veste touche le sol au moment des timbales et de l'envolée de cordes.

Quand on parcourt les 18 CD du coffret Ennio Morricone : Musiques de films 1964-2015, c'est la diversité des genres et des cinéastes qu'a servi Ennio Morricone qui impressionne : Bertolucci, Dario Argento, Brian de Palma, Tarantino ou Henri Verneuil.

Dans le copieux livret qui accompagne le coffret, Morricone détaille la musique composée pour *Le Clan des Siciliens*. Elle vient à la fois d'un prélude de Bach, des sirènes à deux tons des voitures de police parisiennes et de guimbardes siciliennes. Morricone résume :

Un peu de Bach, de Sicile et d'expérimentation, pour moi, c'est une synthèse parfaite.

### ***Le Meilleur de Ennio Morricone - Les Plus Belles Musiques de Films***

<https://www.youtube.com/watch?v=9GPbTmVcd1I>

🎵 Pierre Charvet, « Stanley Kubrick, musique classique et musique de film », *Le Grand Caléidophone, France musique, 18 mai 2014*

<https://www.francemusique.fr/emissions/le-grand-caleidophone/stanley-kubrick-musique-classique-et-musique-de-film-20611>

La musique de film à l'honneur de ce Grand caléidophone, avec un gros plan sur le réalisateur Stanley Kubrick qui a placé la musique au cœur de son art....

🎵 « **Pourquoi musique et cinéma font-ils si bon ménage ?** » *ecinephileanonyme.com,*

<https://ecinephileanonyme.com/pourquoi-musique-et-cinema-font-ils-si-bon-menage/>

A l'occasion de la soirée Apéro Ciné Quiz organisée par Le Forum des Images, this Le Cinéphile Anonyme et Cinézik autour de la musique de film, information pills retour sur cette symbiose fructueuse de deux arts qui se sont bien trouvés.

L'histoire du cinéma a fini par qualifier la période antérieure au parlant de muette, mais cela ne veut pas dire que l'art cinématographique de l'époque était complètement silencieux. La musique est présente dans le cinéma dès ses débuts, mais c'est souvent une musique d'accompagnement, pensée pour couvrir le bruit de l'appareil de projection, en s'accordant plus ou moins avec ce qu'il se passe sur l'écran. Riccioto Canudo, penseur primordial de la valorisation du septième art, se plaignait déjà dans son article « Cinéma et musique » de la médiocrité de cette dernière : « Bien des raisons, d'ordres esthétiques comme d'ordre pratique, sont encore à dénoncer et à vaincre pour faire cesser l'insupportable de cette musique d'accompagnement qui nous ennueie copieusement dans la plupart de nos salles de cinéma. » Très rapidement, la musique a donc gagné sa place au cinéma, et c'est en 1908 qu'est composée la première composition originale par Camille Saint-Saëns dans L'Assassinat du duc de Guise d'André Calmette. Art en constante évolution, la musique se retrouve donc depuis le XXème siècle à côtoyer ce nouveau venu, et ont inventés à eux deux une nouvelle forme d'expression artistique, avec les émotions qui l'accompagnent. Mais pourquoi fonctionnent-ils si bien ensemble ?

Le cinéma a besoin de la musique.

L'un des clichés autour de la musique de films consiste à penser qu'elle n'est qu'un accompagnement soulignant l'action. Au contraire, elle doit exister dans le film comme un personnage à part entière, qui lui donne une dimension sensique et émotionnelle supplémentaire. On peut d'ailleurs comparer le cinéma à l'opéra, qui est à la base une forme dérivée du théâtre, dans lequel on y a incorporé de la musique. Il s'agit donc d'un outil d'expression différent. Le septième art s'est beaucoup inspiré de l'opéra, et en a surtout réexploité la grammaire. En effet, l'opéra utilise la puissance de l'orchestre symphonique et de la voix pour définir un personnage et sa psychologie, qu'il adapte ensuite en fonction de la situation. Un thème, aussi appelé leitmotiv, se trouve attribué à chaque figure d'une pièce, et la partition le mêle avec d'autres, en variant l'orchestration, la tonalité ou le tempo afin de s'accorder à l'action. Cette musique symphonique et l'écriture qui y est liée a ainsi fait les beaux jours du cinéma durant de nombreuses années, avant qu'un besoin de renouveau amené avec le Nouvel Hollywood ne décide de s'éloigner de cette inspiration opératique jugée trop prégnante. Mais un compositeur particulier, et ses compositions désormais mythiques, vont changer la donne en 1977 : il s'agit de John Williams et de sa bande-originale pour Star Wars. Pour l'anecdote, le réalisateur George Lucas avait d'abord voulu puiser sa musique dans le répertoire classique, à la manière de Stanley Kubrick sur 2001 : L'odyssée de l'espace, car il pensait qu'aucune autre musique ne pourrait rendre la dimension épique de son long-métrage. Heureusement que Steven Spielberg, avec qui Williams venait de collaborer pour Les Dents de la mer, l'en a dissuadé. Tout d'abord, la musique de Star Wars a fortement contribué (et contribue encore) au culte lié autour de la saga. Si le spectateur est aussi bien immergé dans cet univers science-fictionnel fondé sur les contes médiévaux, c'est parce que le film débute sur les chapeaux de roue, avec son fameux générique qui résume directement le contexte pour mieux nous plonger dans l'action. Sauf que l'introduction de Star Wars ne serait pas aussi efficace sans le thème de Williams. De plus, la bande-originale répond parfaitement aux intentions artistiques de Lucas, consistant à livrer une œuvre mythologique inspirée par l'universalité d'autres mythes. L'écriture de la Guerre des étoiles s'est faite grâce à l'aide d'un livre : Le Héros aux milles et un visages de Joseph Campbell. L'auteur, spécialiste en mythologie comparée, a émis au travers de son ouvrage la thèse du monomythe, expliquant que n'importe quel mythe, provenant de n'importe quelle civilisation, se base sur un parcours héroïque identique. En renforçant l'importance des leitmotiv, ainsi que la mécanique de son écriture musicale, Williams souligne celle du scénario, tout en proposant une orchestration riche et variée. La musique de Star Wars est bien un personnage à part entière, aussi mythique que Luke Skywalker ou Dark Vador, et sublime chaque instant pour leur offrir une force évocatrice que l'image seule ne peut pas donner. Si John Williams est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands compositeurs de musiques de films, c'est parce qu'il a su la rendre indispensable, et pas que pour Star Wars. Indiana Jones, E.T., Jurassic Park, la Liste de Schindler, la liste est longue, mais s'il n'y avait qu'un seul autre exemple à retenir, ce serait Les Dents de la mer, car la force du film de Steven Spielberg est d'avoir choisi de peu montrer le requin, ce qui lui crée un pouvoir d'omniscience effrayant. De ce fait, la musique est d'autant plus importante, puisqu'elle comble cette absence. La scène d'ouverture, qui nous laisse assister à la mort de la première victime de l'animal, associe l'attaque au célèbre thème musical minimaliste. Dès lors, le génie de Williams est d'engendrer une sorte de réflexe pavlovien. Si nous entendons le thème du requin, nous savons que ce dernier est proche, prêt à surgir à n'importe quel moment. L'association du montage et de la musique crée instinctivement de la peur dans le cœur du spectateur, alors même que celui-ci ne voit rien, à priori, qui pourrait l'effrayer.

La musique a besoin du cinéma.

Mais cet apport d'un art envers un autre ne fonctionne pas que dans un sens. A vrai dire, le cinéma a beaucoup aidé, durant le XXème siècle, à habituer l'auditeur à certains styles de musiques contemporaines en les laissant s'exprimer au sein de films. On peut prendre l'exemple de Philip Glass, l'un des plus grands représentants de la musique minimaliste (avec Steve Reich notamment), qui a su développer son intellectualisation de la musique au travers de nombreuses bandes-originales, parfois plus connues que les films en eux-mêmes. C'est notamment le cas de ses thèmes composés pour la trilogie Qatsi de Godfrey Reggio, utilisés par d'autres cinéastes avec le temps, aussi bien sur des projets indépendants que sur des blockbusters, à l'instar du Watchmen de Zack Snyder. En adaptant une musique dans un nouvel environnement, le cinéma a même permis de réhabiliter certains morceaux, voire de leur conférer une nouvelle aura culte grâce à une scène qu'ils ont su magnifier. Quand on entend la Sarabande de Haendel, impossible de ne pas penser à Barry Lyndon, ou quand on siffle La Chevauchée des Walkyries, aux hélicoptères d'Apocalypse Now.

<https://www.youtube.com/watch?v=C6il58Ln4cl>

Mais cet appel d'un art nouveau n'a pas juste permis un regard vers le passé. Les innovations du cinéma ont ouvert la voie à de nouveaux types de récit, avec de nouvelles ambitions et un réalisme de plus en plus troublant, notamment dans le domaine de l'imaginaire. La musique a donc pu accompagner ce moyen d'expression pour expérimenter avec lui. Certains compositeurs l'ont même amenés dans des terrains encore inexplorés, à l'instar de Jerry Goldsmith, nom mythique à la carrière riche et diversifiée, allant de Chinatown à Star Trek en passant par Alien. Capable de l'orchestration la plus épique comme des ensembles inhabituels et volontairement cacophoniques. En l'occurrence, on comprend l'importance du cinéma de genre dans la vie de Goldsmith, car les images qu'il offre, souvent éloignées de la réalité, lui ont permises de tester le spectateur, de lui livrer des sons peu communs, afin de lui rendre compte de l'étrangeté du monde qu'on lui dépeint, ou tout simplement pour le mettre mal à l'aise. Cette recherche atteint probablement son paroxysme avec la bande-originale de La Planète des Singes (Franklin Schaffner, 1968). Tout du long, le compositeur va focaliser son écriture sur des altérations accidentelles, des silences, et surtout des sons étranges faits de percussions, de jeux avec des cordes ou de sonorités électroniques. L'ensemble évoque la découverte d'un monde inconnu et hostile, et sous-tend une sensation d'inquiétude, qui amorce avec brio le célèbre twist du long-métrage. Ainsi, la musique de films en devient même un genre dominant, constituées de modes qui s'imposent au reste du monde. A l'heure actuelle, difficile de passer à côté de Hans Zimmer, aussi bien connu pour avoir travaillé sur Pirates des Caraïbes et Gladiator que pour la trilogie Dark Knight, Inception ou encore Interstellar. Comme Goldsmith, il a beaucoup expérimenté, notamment dans le mélange des genres, et tout particulièrement de la musique orchestrale et électronique, le plus souvent ponctuées d'à-coups violents de basses qui ont fait son succès, et que l'on retrouve dans une grande partie du cinéma d'action moderne.

Musique et cinéma ont leur existence propre.

Mais le cinéma et la musique n'ont pas besoin d'être fidèles l'un à l'autre pour exister. Quand un cinéaste réexploite une musique du répertoire classique, même s'il lui donne une nouvelle image, il ne redéfinit pas le morceau. Il en va de même pour les compositions originales, qu'il est possible d'acheter en CDs, et donc d'écouter sans les images du film sous les yeux. Avant l'arrivée des vidéoclubs, il s'agissait du meilleur moyen pour « revisionner » un film une fois qu'il ne passait plus en salles. C'est notamment une démarche qui inspire la filmographie de Quentin Tarantino. En effet, sa forte cinéphilie a une grande influence sur son propre cinéma, très référencé, jusque dans sa musique. Il explique notamment l'impact des soundtracks sur son imaginaire. Quand il avait envie de revoir un film, il achetait sa BO pour en retrouver le contenu. Cependant, petit à petit, ces images disparaissent pour devenir celles que Tarantino fantasme, et que la musique stimule. Il réutilise cette technique sur l'écriture de ses propres films. Quand il est prêt à écrire un scénario ou qu'il commence à penser à une histoire, il imagine certaines scènes selon des morceaux qu'il affectionne, à l'exemple du générique de Django Unchained, basé sur la chanson du film Django de Sergio Corbucci, et qui reprend les mêmes motifs visuels en hommage (on pourrait aussi citer Inglourious Basterds avec Cat People de David Bowie, provenant du film La Féline de Paul Schrader). Cette méthode repose en fait sur le principe de la synesthésie, qui est un processus neurologique qui associe deux sens entre eux. Par exemple, les mots peuvent évoquer le goût, ou des couleurs. Ici, c'est l'ouïe et la vue qui sont en communication, la musique faisant apparaître des images. C'est pourquoi une bande-originale possède une existence propre, voire s'ancre dans l'inconscient collectif, sans même que le public ne sache de quel film cette musique est issue. Les images et la musique parviennent donc à être reconnues dans leur identité propre. Pendant longtemps, l'appellation « musique de film » était mal perçue par les institutions classiques, pensant qu'elle était exploitée en tant qu'art inférieur par l'art supérieur qu'aurait été le cinéma. Or, cette reconnaissance de l'apport de la musique au cinéma (et vice-versa) voit aujourd'hui l'émergence d'événements spécialement conçus pour la musique de films. Par exemple l'orchestre cinématographique de Paris y est entièrement dédié, et il la promeut à travers des concerts. Plus généralement, il y a aussi l'émergence

depuis les années 2000 du ciné-concert, dans lequel un film est projeté sans sa BO, qui est jouée par un véritable orchestre. Du Seigneur des Anneaux à Retour vers le futur en passant par Indiana Jones, ces films déjà connus pour leurs thèmes mythiques se retrouvent à mettre encore plus leur musique en avant durant ces concerts. Ce rendu physique de la musique par l'orchestre fait d'autant plus exister cette dernière, sans qu'elle n'empiète sur le film pour autant. C'est cette séparation de l'image et de la musique qui leur permettent de mieux se retrouver, et de se sublimer ensemble.

Du coup, pour le plaisir :

<https://www.youtube.com/watch?v=ybZINoDv8I8>

A l'occasion de la soirée Apéro Ciné Quiz organisée par Le Forum des Images, this Le Cinéophile Anonyme et Cinézik autour de la musique de film, information pills retour sur cette symbiose fructueuse de deux arts qui se sont bien trouvés. L'histoire du cinéma a fini par qualifier la période antérieure au parlant de muette, [...]

A l'occasion de la soirée Apéro Ciné Quiz organisée par Le Forum des Images, this Le Cinéophile Anonyme et Cinézik autour de la musique de film, information pills retour sur cette symbiose fructueuse de deux arts qui se sont bien trouvés. L'histoire du cinéma a fini par qualifier la période antérieure au parlant de muette, [...]

A l'occasion de la soirée Apéro Ciné Quiz organisée par Le Forum des Images, this Le Cinéophile Anonyme et Cinézik autour de la musique de film, information pills retour sur cette symbiose fructueuse de deux arts qui se sont bien trouvés. L'histoire du cinéma a fini par qualifier la période antérieure au parlant de muette, [...]

#### **Pour aller plus loin**

**N. T. Binh, commissaire de l'exposition « Musique et Cinéma » : deux mots à la puissance d'évocation irrésistible...**

[http://www.citedelamusique.fr/minisites/1303\\_musique\\_cinema/exposition.aspx](http://www.citedelamusique.fr/minisites/1303_musique_cinema/exposition.aspx)

« Musique et Cinéma » : deux mots à la puissance d'évocation irrésistible...

Mais qu'est-ce qu'une bonne musique de film ? Doit-on l'entendre ou l'oublier ? De quelle façon sert-elle l'image ?

De Fantasia à Psychose, des comédies musicales aux westerns italiens, de la Nouvelle Vague aux documentaires rock, de l'accompagnement des films muets aux chansons écrites pour le cinéma et devenues des tubes... il existe autant de rencontres entre musique et cinéma qu'il existe de films.

L'exposition propose donc de raconter des histoires particulières, celles qui naissent de l'aventure de la création du film. Le parcours conduit les visiteurs à travers toutes les étapes de la réalisation : avant le tournage, pendant le tournage, en postproduction et après la sortie du film, pour comprendre de quelle façon la musique s'inscrit dans la conception et l'histoire de l'œuvre cinématographique. À chacune de ces étapes, la part belle est donnée à ceux qui rendent possible la magie de la rencontre entre les deux arts, à commencer bien sûr par les réalisateurs et les compositeurs.

### **I – 3 –d- Musique et peinture : Quand les musiciens entendent en couleur**

*La pianiste Khatia Buniatishvili déclare, après avoir joué la Scène du marché extraite de Petrouchka, ballet d'Igor Stravinski: «Je m'efforce de retrouver les différents timbres de l'orchestre car il y a dans cette œuvre énormément de couleurs mélangées.». Comment établir des correspondances entre la musique perçue dans la durée et la peinture, art visuel que le regard embrasse instantanément ?*

*Peut-être est-ce une attitude esthétique : l'oreille qui écoute et l'œil qui contemple se rencontrent dans une émotion commune ?*

*À cela s'ajoute chez les créateurs la tentative de fusion réelle des deux disciplines en une seule et unique œuvre d'art.*

*Quant à l'interprète, par son travail et sa virtuosité, il met en valeur toutes les nuances de l'œuvre pour la restituer les œuvres.*

 **David Hudry, Musique et peinture, philharmonie de Paris**

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/contexte-musique-et-peinture-univers-paralleles.aspx>



*Les Musiciens*, peinture de Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1597. Metropolitan Museum CC

#### Des liens étroits

Du fond des âges, la musique et la peinture ont toujours été liées à la vie des hommes. Bon nombre d'artistes, théoriciens de la musique et spécialistes de l'histoire de l'art ont exploré la diversité et la complexité des liens entre peinture et musique au fil des siècles.

Dans le domaine des arts visuels, les références à la musique sont relativement nombreuses. Elles s'expriment tant par les sujets iconographiques, tels que *Les Noces de Cana* (détail) de Paul Véronèse par exemple, que par les écrits des artistes et des critiques d'art.

*Les Noces de Cana*, peinture de Paolo Véronèse, 1562.

Musée du Louvre



*Les Noces de Cana* (détail),



Dans le domaine musical, notamment au XXe siècle, les analogies avec la peinture s'avèrent une terre fertile pour certains compositeurs qui cherchent à travers les arts visuels une autre forme de réflexion sur les fondements de leur écriture musicale. Les liens entre la peinture et la musique sont polymorphes et les parallèles que l'on établit entre ces deux formes d'expression artistique dépassent les simples questions de l'imitation, de l'analogie ou de la transposition d'un domaine vers l'autre. On a souvent admis la peinture comme un art de l'espace et la musique comme un art du temps, donnant ainsi aux deux disciplines respectives et aux notions d'espace et de temps un caractère antinomique. Pourtant, le peintre Pierre Soulage ne dit-il pas que le temps est au centre de sa démarche? Si cette dichotomie fut longtemps acceptée, il est aujourd'hui évident qu'espace et temps, loin d'être opposés, sont nécessairement intriqués.

Durant la période romantique

Stendhal (1783-1842) était déjà préoccupé par la question du parallèle entre la musique et la peinture si bien que, dans *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, il décida d'établir un tableau comparatif des musiciens et des peintres : Jean-Baptiste Pergolèse et Domenico Cimarosa sont les Raphaël de la musique ; à Christoph Willibald Gluck correspond Caravage ; à Georg Friedrich Haendel, il associe Michel Ange ; à Niccolò Vito Piccinni, le Titien. Vaste mouvement européen initié par un renouveau du goût et de la sensibilité issu du XVIIIe siècle, le romantisme illustre remarquablement bien la perméabilité des disciplines artistiques et littéraires. Les lithographies d'Henri Fantin-Latour et d'Eugène Delacroix offrent un prolongement plastique à la musique d'Hector Berlioz et illustrent la relation intime nouée entre les deux modes d'expression. Sans compter qu'Eugène Delacroix s'intéresse également aux improvisations musicales de Chopin



*La Mort de Sardanapale*, peinture d'Eugène Delacroix, 1827. Paris, Louvre, [Denon 1, salle 77](#)

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'abstraction picturale, qui rompt radicalement avec le motif et marque la dissolution de l'objet, accentue encore davantage la perméabilité entre les diverses disciplines artistiques. Reconnu pour avoir inscrit les principes du dodécaphonisme dans l'histoire, Arnold Schönberg est également un peintre suffisamment légitime pour que ses œuvres soient exposées aux côtés de celles d'un Vassily Kandinsky !

Dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'art* (1910), Vassily Kandinsky médite sur les rapports entre peinture et musique, forme et couleur, et tente de définir leurs valeurs expressives et leurs combinaisons.

Peintre et pédagogue, Paul Klee possède de solides connaissances musicales qui irriguent sa pensée et ses écrits. Les résonances musicales sont d'autant plus présentes dans son travail qu'il a longtemps hésité entre la musique et les arts visuels. Sans volonté de traduire de manière graphique la musique, ou d'imiter une sorte de graphisme musical en peinture, Paul Klee tente simplement d'appliquer la musique à un autre mode d'expression.

La découverte de la peinture de Paul Klee par Pierre Boulez agit comme une révélation sur sa réflexion et son travail. Dans son ouvrage *Le Pays fertile : Paul Klee*, Boulez explique comment son analyse approfondie et sa réflexion sur les œuvres du peintre ont abouti à une forme de révélation musicale.

Dans le domaine musical, notamment au XX<sup>e</sup> siècle, les analogies avec la peinture s'avèrent une terre fertile pour certains compositeurs qui cherchent à travers les arts visuels une autre forme de réflexion sur les fondements de leur écriture musicale. Les liens entre la peinture et la musique sont polymorphes et les parallèles que l'on établit entre ces deux formes d'expression artistique dépassent les simples questions de l'imitation, de l'analogie ou de la transposition d'un domaine vers l'autre. On a souvent admis la peinture comme un art de l'espace et la musique comme un art du temps, donnant ainsi aux deux disciplines respectives et aux notions d'espace et de temps un caractère antinomique. Pourtant, le peintre Pierre Soulage ne dit-il pas que le temps est au centre de sa démarche ? Si cette dichotomie fut longtemps acceptée, il est aujourd'hui évident qu'espace et temps, loin d'être opposés, sont nécessairement intriqués.

### ♪♪ *Quand musique et arts plastiques fusionnent, Symphozik*

<https://www.symphozik.info/quand-musique-et-arts-plastiques-fusionnent,400,dossier.html>

Charles Baudelaire évoque en poète l'idée d'un lien entre différents mondes de sensations dans son célèbre sonnet « Correspondances » : « Comme de longs échos qui de loin se confondent... Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

L'existence de telles associations semble aller de soi quand un artiste crée une œuvre où musique et arts plastiques ne font qu'un. Ces productions peuvent alors prendre plusieurs formes : partition graphique, théâtre musical, installation sonore, film.

#### 1. Partition graphique

Avec la « partition graphique », la fusion semble parfaite entre musique, texte et arts plastiques puisque l'artiste qui la conçoit se présente à la fois comme musicien, rédacteur et plasticien. En 1913, le peintre Marcel Duchamp propose une « musique conceptuelle ». Les « partitions » de ses deux pièces intitulées *Erratum musical* se présentent essentiellement sous la forme d'un texte expliquant comment répartir des notes sur une portée selon un processus de hasard. La réalisation musicale de la partition ainsi obtenue est secondaire : ce qui compte, c'est l'idée. La démarche de Duchamp s'inscrit dans sa remise en question des valeurs esthétiques établies. La démarche d'Erik Satie participe de sa personnalité anticonformiste : en mars 1914, alors que la première guerre mondiale est imminente, il termine ses *Sports et Divertissements pour piano*. En tête de la partition il rédige ce préambule malicieux : « Cette publication est constituée de deux éléments artistiques : dessin et musique. La

partie dessin est figurée par des traits - des traits d'esprit ; la partie musique par des points - des points noirs. Les deux parties réunies - en un seul volume - forment un tout : un album. ». Ci-dessous, le manuscrit d'un extrait : Tango



*Tango, Erik Satie,*

Pour avant-gardistes qu'elles soient, les pièces de Duchamp et de Satie respectent cependant les codes de l'écriture classique : notes inscrites sur une portée. Pour sa part, la « partition graphique », qui apparaît dans les années 1950-1960 aux États-Unis (Earl Brown, John Cage, Morton Feldman...) et en Europe (Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew...), est une remise en cause complète de ces codes. Elle fait plus que remplacer la partition traditionnelle par une représentation plastique, elle en propose une nouvelle approche technique tant du point de vue du matériau que de la forme et du mode d'exécution ; elle affirme aussi la polyvalence de l'artiste, sa capacité à s'exprimer dans toutes les dimensions. C'est pourquoi les musiciens qui la pratiquent attachent une importance particulière à la dimension esthétique de la partition graphique. Stockhausen déclare à propos de ses partitions : « Elles doivent être sur le plan graphique aussi limpides et belles que possible. ».

Cardew réalise son monumental *Treatise* (194 pages) entre 1963 et 1967. Michael Nyman écrit dans *Experimental Music* (1974) :

*«Treatise est le résultat d'une collaboration entre Cardew le compositeur et Cardew le graphiste professionnel... Les formes utilisées dans Treatise sont simples - cercles, lignes, triangles, carrés, ellipses - de parfaites formes géométriques qui, d'un impeccable coup de crayon, sont soumises dans la partition à la destruction et à la distorsion. Treatise est un voyage graphique global, un enchevêtrement et une combinaison continus d'éléments graphiques donnant naissance à une longue composition visuelle dont la signification en termes sonores n'est jamais spécifiée.»*

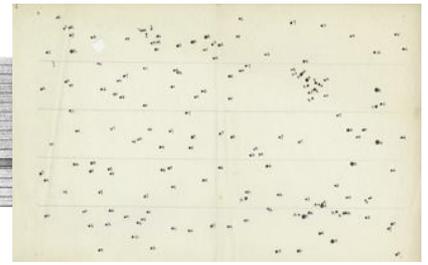
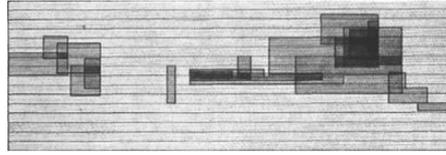
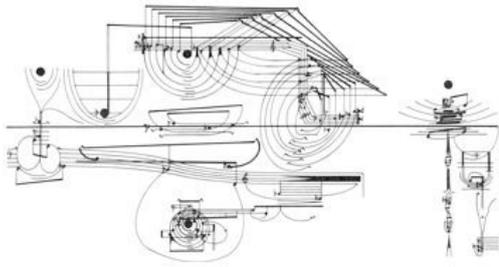
🎵 **Cornelius Cardew. *Treatise* Kymatic ensemble**

[https://youtu.be/b0V9\\_xqaw8Q](https://youtu.be/b0V9_xqaw8Q)

*Atlas Eclipticalis* (1962) est la première œuvre pour orchestre de Cage. À partir d'un atlas de la voûte céleste et après de multiples opérations de hasard suivant le Yi Ching (Traité des mutations chinois), Cage trace sa propre carte du ciel étoilé. Ce graphique lui sert à établir une « partition » pour chacun des 86 instruments acoustiques et électroniques déterminés aussi suivant le Yi Ching. Chacune des parties comprend quatre pages sur lesquelles Cage dessine une multitude d'agrégats de notes (les constellations). Celles-ci sont jouées en ordre ou en désordre mais le plus court possible ; leurs hauteurs sont précises, mais elles n'ont pas de valeur rythmique. Chaque page dure à peu près une minute : leur durée est déterminée par un guide-chef qui fait tourner ses bras à la manière d'une horloge. Mises à part les quelques règles énoncées précédemment, les instrumentistes ont toute liberté pour jouer leur partition en totalité, partiellement ou pas du tout. Le résultat sonore est une musique pointilliste sur un fond de notes tenues évoquant l'espace.

🎵 **John Cage: *Atlas Eclipticalis* (1962)**

<https://youtu.be/epBkVgfoXNk>

Cardew: *Treatrise*Stockhausen: *Elektronische Studie*Cage : *Atlas eclipticalis*

En 1975, le compositeur et mathématicien Yannis Xenakis s'engage dans une expérience où le son et l'image ne font qu'un. Il fait construire l'UPIC (Unité Polyagogique Informatique CEMAMu), qui est un synthétiseur à commande graphique : tout dessin produit sur la machine est converti aussitôt en ondes sonores (voir et écouter Mycenae alpha, 1978).

🎵🎵 **Ianis Xenakis : *Mycenae Alpha*, 1978**

<https://youtu.be/zI3CnSZZNsE>

2. L'idée d'un « art total »

À la fin des années 1900, Vassily Kandinsky cherche à réunir peinture, musique, poésie et danse dans un projet pour le théâtre qui ne fut jamais réalisé. Il renouvelle ainsi l'ambition d'un « art total » de Richard Wagner, à qui il reprochait d'avoir juxtaposé et non fusionné musique et poésie. La position de Kandinsky sur l'art est cependant complexe. S'il souhaite la fusion des modes d'expression, il souligne aussi leur spécificité et il les soumet à une finalité supérieure. La recherche d'une résonance intérieure commune apparaît nécessaire à la synthèse des arts : « Chaque art a son langage propre, c'est-à-dire des moyens qui n'appartiennent qu'à lui, mais les moyens sont identiques puisqu'ils travaillent au même but : affirmer l'âme humaine à travers un processus spirituel indéfinissable, et pourtant déterminé (vibration). » (*L'Almanach du Blaue Reiter*, Paris, éd. Klincksieck, 1981, p.249).

Dans une approche plus abstraite, Arnold Schönberg renouvelle aussi l'idée d'« art total » de Wagner, lorsqu'il travaille, de 1909 à 1913, à la musique et aux décors de *La Main heureuse*. Son projet renvoie aux émotions intimes: « ... cela doit être simplement regardé, ressenti. Absolument pas pensé. Couleurs, bruits, lumières, sons, mouvements, regards, gestes... doivent être liés les uns avec les autres de façon variée. Rien de plus. » Pourtant sa musique, dissonante, et sa peinture, raffinée mais expressionniste et figurative, sont bien éloignées. Si le discours souhaite une fusion entre son et image, la pratique est tout autre. Chez Schoenberg, sons et couleurs s'opposent mais, au-delà des styles, le peintre-musicien encourage une synesthésie des sens, favorisant la perception globale des arts, pour une œuvre intégrale.

Colour Crescendo from Schoenberg's Die glückliche Hand

<https://youtu.be/wZsnpaY2U9g>

### Pour aller plus loin Installations sonores

[...]

On peut citer par exemple Nam June Paik qui, dans les années 1960, est un précurseur de l'art vidéo. Il crée notamment Introduction d'ondes sonores dans 2 téléviseurs. Les deux moniteurs posés l'un sur l'autre sont branchés à des magnétophones diffusant des fréquences électriques. Cette interférence produit des zébrures à l'écran. Accidents ? Parasites ? Les sources sonores déforment les images et créent des motifs abstraits. Les trames vacillent, ondulent, rayonnent. La manipulation des sources sonores déforme les images et crée des motifs abstraits. De sorte que les téléviseurs sont détournés de leur statut d'appareils ménagers et sont valorisés en tant que matériau artistique. Autre exemple: le compositeur espagnol Hector Parra, qui exerce par ailleurs une activité de peintre, utilise fréquemment le parallélisme couleur/musique dans son processus de composition. Dans son œuvre multimédia Chroma (2004), il «cherche une "pâte" sonore et "texture" orchestrale proche des moyens picturaux utilisés dans l'œuvre de Cézanne à laquelle cette pièce fait référence.»

En 1962, le compositeur américain La Monte Young et son épouse plasticienne Marian Zazeela, conçoivent un environnement, intitulé la Maison pour le rêve, qui est défini par un ensemble de fréquences sonores et lumineuses continues. «Durant mon enfance, certaines expériences sonores de fréquences continues ont influencé mes conceptions et mon évolution musicales : le son des

insectes, le son des poteaux téléphoniques et des moteurs, le son de la vapeur qui s'échappe... » écrit La Monte Young. Le spectateur est invité à se déchausser pour pénétrer dans un autre univers où il se trouve comme immergé dans une double vibration : visuellement dans une lumière bleue-violacée et acoustiquement dans un bourdonnement continu, constitué de plusieurs ondes électroniques accordées dans un rapport parfaitement juste sans aucun battement. Cet environnement est censé provoquer des sensations inédites, une expérience du temps suspendu, favorisant la méditation (exemples sur Youtube).

La Monte Young et Marian Zazeela : Dream House, 1999, en dépôt au MAC de Lyon Titre de l'installation placée à l'entrée de l'environnement Mobiles portant des ombres sur un mur de l'environnement

[https://youtu.be/a\\_t3J1W8hXk](https://youtu.be/a_t3J1W8hXk)

Toujours dans l'idée d'associer des couleurs à une production musicale, le mathématicien, compositeur et architecte Iannis Xenakis compose en 1967 le Polytope de Montréal, installation créée lors de l'exposition universelle qui avait lieu au Canada. L'œuvre est une synthèse des techniques de composition de Xenakis, au service de la lumière. Dans le scénario, des éléments descriptifs indiquent l'importance de la couleur dans l'œuvre: «mouvement vaste rotatoire de l'effervescence rouge», «obscurité brusque assez longue pour les yeux», «cataractes vertes». Il adaptera ensuite le procédé à différents lieux.

### ♪♪ **Un Lac et des touches de piano : une œuvre pleine de rythme et de vie de Kupka !**

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/un-lac-et-des-touches-de-piano-une-oeuvre-pleine-de-rythme-et-de-vie-de-kupka>



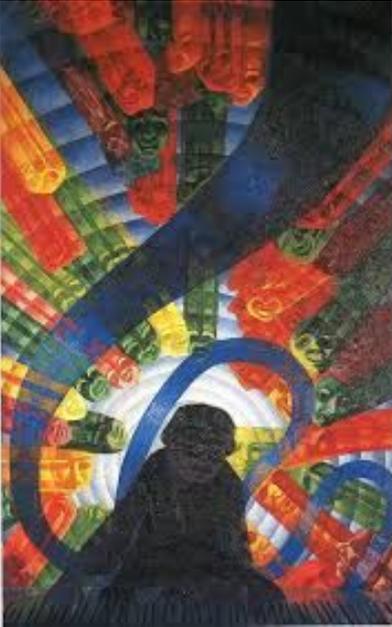
*Les Touches de piano. Le Lac*, 1909, Huile sur toile 79 × 72 cm, Prague, Národní galerie v Praze © Adagp, Paris 2018 © National Gallery in Prague 2018

En 1909, il peint une étrange œuvre hybride, *Les Touches de piano. Le Lac* (ci-contre). La moitié supérieure de la composition fait penser à un paysage, peuplé de figures richement colorées mises en relief sur un fond sombre. Dans la partie inférieure figurent les touches noires et blanches d'un piano, dont certaines s'élèvent pour se fondre dans le paysage.

Dans ces interactions visuelles, les verticales des touches en ivoire font écho aux arbres et la répétition des touches rime avec les ondulations sur le lac. Kupka a dit des verticales qu'elles « donnent une impression d'ascension ou de descente », suggérant différents états de conscience et l'aspiration à s'élever, à la façon des verticales des touches du piano.

Franz Kupka déclare en 1913 : « *Je tâtonne toujours dans le noir, mais je crois pouvoir trouver quelque chose entre la vue et l'ouïe et je peux créer une figure en couleurs comme Bach l'a fait en musique. De toute manière, je ne me contenterai pas plus longtemps de la servile copie.* »

♪♪ Luigi Russolo, *La Musica*, 1911, *Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres (Royaume-Uni)*



Le peintre et compositeur Luigi Russolo présente *La Musica* où l'on peut voir un pianiste dont les mains ont été multipliées, des masques qui sortent des couleurs et un long ruban sinueux. Il commente ainsi son œuvre:

«J'ai voulu faire une espèce de traduction picturale des impressions mélodiques, rythmiques, harmoniques, polyphoniques, chromatiques qui forment l'ensemble de l'émotion musicale. [...] un musicien spectral en proie à la fureur de l'inspiration, tire d'un immense clavier un tourbillon de sons, rythmes et accords. Le déroulement de la ligne mélodique dans le temps est traduit picturalement par cette bande bleu foncé qui se déroule, en serpentant dans l'espace, et qui domine et enveloppe tout le tableau.»

♪♪ **Paul Klee, *Fuge in Rot, 1921 [Fugue en rouge]* Aquarelle et crayon sur papier sur carton, 24,4 x 31,5 cm**  
Suisse, collection privée, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. © Berne, Zentrum Paul Klee (Peter Lauri, Berne / ABMT, Universität Basel)



«La musique passe au premier plan des investigations théoriques » disait l'artiste et cela s'exprime parfaitement par l'aquarelle, comme *La Fugue en rouge* (1921), qui grâce à sa construction « fuguée » permet de faire apparaître la vibration et de densifier l'opacité de l'huile pour que la profondeur soit insinuée dans les tons mats, par la proximité ou la distance entre les tons, c'est-à-dire rechercher une forme de composition vraiment musicale où la couleur conduit la forme, comme par exemple, dans *Les échiquiers, Architecture* (1923), Harmonie de quadrilatères en rouge, jaune, bleu, blanc et noir, (1923) et Rythmes d'une plantation (1925).

Pour aller plus loin

♪♪ Exposition : Paul Klee - Polyphonies à la Cité de la musique, à Paris, jusqu'au 15 janvier 2012.

Julien Walterscheid-Finlay, *Le rythme des couleurs*, Intermède, 2012

<https://www.lintermede.com/exposition-paul-klee-polyphonies-cite-de-la-musique-paris.php>

AVANT DE PEINDRE, Paul Klee (1879-1940) passait toujours une heure à jouer du violon. Retrouver des échos de cette pratique musicale dans ses toiles, tel est l'enjeu de la rétrospective consacrée à l'artiste allemand à la Cité de la musique, à Paris, jusqu'au 15 janvier. Croisant partitions et toiles, l'exposition témoigne de la façon dont, chez Klee, le tracé devient une ligne mélodique. Il faut le voir pour l'entendre.

♪♪ Nicolas de Staël, *Le Concert, 1955, Musée Picasso d'Antibes*



Pour aller plus loin

♪♪ André Hirt, Nicolas de Staël, "Le Concert", *Strass de la philosophie*, 2014

<http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/06/nicolas-de-stael-le-concert-andre-hirt.html>

[...]« *Le Concert* nous donne à voir et à entendre, sans que nous sachions dans quel ordre et sur quel plan la sensation s'engage. Certes, la peinture est ici première, c'est un tableau, mais elle produit sa

limite, en l'occurrence un passage (encore dialectique, mais sous quelle forme ?) dans l'élément qui n'est pas le sien. Disons plutôt qu'elle se traduit en musique » [...]

♪♪ **Quand la musique inspire les peintres**

<https://www.symphozik.info/quand-la-musique-inspire-les-peintres,405,dossier.html>

♪♪ **Quand la peinture inspire les musiciens**

<https://www.symphozik.info/quand-la-peinture-inspire-les-musiciens,406,dossier.html>

♪♪ **Des sons et des couleurs**

<https://www.symphozik.info/des-sons-et-des-couleurs,399,dossier.html>

♪♪ **Quand musique et arts plastiques fusionnent**

<https://www.symphozik.info/quand-musique-et-arts-plastiques-fusionnent,400,dossier.html>

**I – 4 – « Je ne pense qu'à ça / 4, 3, 2, 1, je joue de la musique / Je respire musique / Je réfléchis musique / Je pleure en musique ». (Calogero)**

Bien souvent pour l'artiste, la musique nécessite des sacrifices.

En effet, c'est une discipline exigeante qui réclame une grande concentration. De plus, le temps est indispensable pour composer, maîtriser une pièce, et la technique s'acquiert par l'effort et la répétition des mêmes gestes.

Ainsi, c'est toujours par le travail que le musicien atteint le plus haut niveau mais si certains ont des prédispositions et des qualités exceptionnelles qu'on appelle « don » ou parfois même « gène » et qui intriguent...

Et devenir virtuose c'est connaître parfaitement l'art musical et posséder une très grande habileté. Et si le virtuose paraît effectuer avec aisance les gestes les plus techniques, ce n'est évidemment pas le cas.

La musique est une passion qui emplit la vie et peut s'avérer salvatrice ou destructrice

**I – 4 – a- La musique : une école d'exigence**

♪♪ **Murielle Radault, «Musique en conservatoire: un parcours semé d'embûches», *Huffingtonpost. fr*, 2015.**

[https://www.huffingtonpost.fr/murielle-radault/musique-en-conservatoire-enseignement-eleves\\_b\\_7069192.html](https://www.huffingtonpost.fr/murielle-radault/musique-en-conservatoire-enseignement-eleves_b_7069192.html)

*Murielle Radault, mère d'élèves, musicienne et professeur de musique s'est intéressé au parcours des jeunes enfants qui désirent commencer l'apprentissage de la musique dans un conservatoire*

Qu'observe-t-on aujourd'hui ?

D'abord on se bat pour entrer dans un établissement où les places sont rares, puis... on est conduit vers la sortie. Nombre de conservatoires perdent près de la moitié de leurs effectifs dès le 2e cycle d'études (la fameuse "évaporation" des élèves constatée dans tous les audits de l'Inspection Générale de la Ville de Paris en 2010). Ce n'est pas l'exigence qui est ici en cause, c'est une exigence mal ciblée qui, lorsqu'elle ne s'adresse à personne, manque son objectif : former un public d'amateurs dont certains deviendront professionnels.

Remettre le solfège à sa juste place

Dans le système officiel d'apprentissage de la musique, le solfège ("formation musicale") occupe une place exorbitante et, au lieu d'être un simple outil au service de la pratique, fait office de repoussoir : huit longues années de parcours obligatoire, des horaires impossibles, des contenus inadaptés. Les professeurs d'instrument ont peu de temps et il n'est pas inintéressant de les décharger d'un travail élémentaire qui leur permet de se concentrer sur l'interprétation. Mais actuellement, c'est un peu comme si on demandait à un enfant qui veut faire son premier gâteau d'apprendre par cœur les 3 tomes d'un manuel de gastronomie pour avoir le droit de casser des œufs.

Élitisme

Le système n'est pas exactement élitiste, puisque même des enfants doués, soutenus par leur famille et socialement favorisés s'y cassent les dents : il est tout simplement mauvais. La musique de Mozart est universelle et à l'âge des enfants il y a encore une grande ouverture d'esprit qu'il convient de nourrir. La pratique musicale,

porteuse de tant de bienfaits (écoute, tolérance, harmonie) ne devrait pas être entravée comme elle l'est actuellement.

Ouverture sociale insuffisante ?

Probablement. Mais avant d'aborder cette question, il faut régler celle de la qualité de l'enseignement lui-même. Les études révèlent que les conservatoires sont majoritairement fréquentés par des enfants issus de familles aisées. Comment pourrait-il en être autrement lorsqu'on demande aux familles d'organiser l'accompagnement de l'enfant trois fois par semaine ? Lorsque l'on proposera un meilleur système, on verra qu'il sera aussi plus facile de le partager, comme tout ce qui rayonne. Chorales et orchestres à travers le monde nous montrent l'exemple.

Un problème de fond : le manque de places

Recruter davantage de professeurs d'instrument et d'orchestre en leur donnant un statut à hauteur de la qualité qui est attendue d'eux relève d'une volonté publique. Il y a actuellement une sorte de stratégie du dégoût qui, même si elle n'est voulue par personne, induit *de facto* un certain confort de fonctionnement : en rejetant prématurément de ses murs près d'un enfant sur deux, on libère des places pour les nouveaux entrants et on donne l'illusion que la machine tourne. Or, c'est l'institution qui doit être au service de l'enfant et non l'inverse.

Y a-t-il des signes encourageants ?

Oui et non. Certains ont pris des mesures qui vont dans le bon sens : par exemple, le CMA\*13 a renoncé au classement contestable de ses élèves, encore appliqué en 2013, et affiche d'excellents résultats en fin de 1er cycle de solfège, regroupés en mentions générales. D'autres poursuivent une voie rigoriste, sanctionnée par des examens annuels. En juin 2014, d'après les tableaux d'affichage du CMA15, on recense 105 inscrits en classe de solfège (niveau 1C3) mais seulement 57 élèves valideront leur examen de fin de 1er cycle (niveau 1C4). En moins de deux ans, où mène-t-on ce jeune public de 9-11 ans ?

Il ne s'agit pas des mêmes élèves mais la courbe est récurrente. On ne peut pas dire qu'elle soit incitative. Ce système est violent. Il fait peser sur l'enfant un stress parfaitement inutile, le rendant in fine responsable des dysfonctionnements de l'institution. On récolte ce que l'on a semé : redoublements, non admission à poursuivre ou abandon spontané de l'élève. Le bilan est lourd lorsque l'on sait que l'arrêt du cours de solfège implique nécessairement celui du cours d'instrument. En juin 2013, dans cet arrondissement de 230.000 habitants, seulement 11 élèves ont obtenu leur diplôme de fin de 2e cycle en formation musicale.

Quelles solutions ?

À mon sens, le 1er cycle de solfège serait avantageusement remplacé par un cycle unique n'excédant pas 5 ans, avec des contenus recentrés sur quelques paramètres élémentaires (rythme, chant, déchiffrage). Dès la 2ème année, on pourrait alterner quelques mois de solfège et quelques mois de pratique collective (cette dernière pouvant être conservée à l'année si l'élève le souhaite), aucune de ces activités ne dépassant une heure hebdomadaire. Moyennant une assiduité convenable, je suis favorable à la suppression des examens de solfège qui, s'ajoutant aux examens instrumentaux, ne méritent pas leur pouvoir de blocage. Une fois ce cycle validé, le parcours ordinaire d'un élève se limiterait au cours d'instrument et à la pratique collective.

Cela n'empêche pas de proposer des permanences de soutien où des élèves pourraient librement venir chercher de l'aide ainsi qu'un enseignement facultatif de formation musicale pour ceux qui souhaiteraient poursuivre cet apprentissage, au demeurant passionnant.

Nébuleuse

Le conservatoire occupe une place de choix dans le paysage musical. L'on y rencontre de formidables enseignants. Il peut et doit garder sa spécificité : celle d'une école d'exigence, à condition que cette exigence soit déployée à bon escient. Le travail instrumental tel qu'on le pratique en son sein réclame rigueur et ténacité. Mais d'autres structures existent, qu'il convient de soutenir : associations, centres de loisirs, orchestres ou chorales scolaires.

La musique, et heureusement, ne fleurit pas que dans les conservatoires. Elle est la vie même : vaste et diverse.

À une époque où prévaut l'"open space", l'individuel, la relation professeur-élève est précieuse et doit être préservée. Le collectif est déjà largement présent en conservatoire et s'y décline sous de multiples formes. Le problème majeur est celui de l'accès à la pratique. Lorsque l'on noie l'esprit de l'élève dans un amas d'enseignements théoriques flous, lourds et répressifs, on porte atteinte à son désir même, à son aspiration inaliénable à la pratique musicale. En réquisitionnant les enfants de manière aussi inutile et avec les piètres résultats que l'on obtient, on les détourne de la musique.

Il faut libérer la pratique car c'est par elle que l'on pourra à la fois améliorer la formation musicale globale des élèves et atteindre un plus grand nombre d'enfants.

♪♫ **Suzana Kubik, « Combien d'heures faut-il s'entraîner pour devenir musicien ? », France Musique, 2017**  
 ♪♫ <https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/combien-d-heures-faut-il-s-entraîner-pour-devenir-musicien-38390>

Combien de temps et à quelle fréquence vous entraînez-vous ? Quelle que soit la réponse, vous pensez probablement que ce n'est jamais assez. Déculpabilisez : moins de temps à l'instrument n'est pas forcément une mauvaise chose, à condition que ce temps soit mieux utilisé.

On raconte que Charlie Parker célèbre musicien de jazz, passait jusqu'à 12 heures par jour à travailler son saxophone. Un des plus grands pianistes du XXe siècle, Arthur Rubinstein disait qu'il ne faut jamais dépasser quatre heures d'exercices quotidiens car si vous vous entraînez plus, il doit y avoir quelque chose que vous ne faites pas bien. Qui a raison ? Faut-il travailler tous les jours ? A-t-on le droit de s'accorder des périodes « sans » ? Y a-t-il une recette miracle que l'on peut appliquer pour un résultat assuré ? En réalité, la réponse à cette question est bien plus nuancée. Commençons par décortiquer quelques idées reçues.

#### 1. Les musiciens ont besoin de s'entraîner tous les jours

Vrai. Un peu comme pour le sport, la condition technique dépend de la condition musculaire que l'on obtient par l'exercice. La posture et l'aisance dans le jeu ou au chant demandent de l'endurance physique. Tout cela exige du temps : la forme physique n'est pas une question de semaines, mais d'années. Si vous voulez arriver à maîtriser un instrument ou développer votre voix, il faut faire le choix d'un marathon plutôt que d'un sprint. Il faut être patient et régulier. Amandine Beyer, violoniste baroque et fondatrice de l'ensemble *Gli Incogniti*, ne laisse jamais longtemps son instrument de côté. « *J'essaye d'en faire tous les jours, parce que si j'ai des périodes où je ne m'entraîne pas, je sens très vite la différence au niveau musculaire. De toute façon, l'instrument me manque, ce qui arrange vite les choses.* »

#### 2. Il y a un minimum d'heures d'exercices à assurer quotidiennement

Pas si simple. Cette variable dépend de l'instrument, de votre niveau et de la qualité de votre pratique, cette dernière étant peut-être la première à interroger. Mieux vaut une demi-heure bien utilisée que cinq heures désinvesties. En clair, si vous travaillez de manière efficace avec une concentration optimale et des objectifs bien définis, vous aurez plus de résultats que si vous enchaînez vos gammes trois heures d'affilée tout en réfléchissant au menu de votre dîner entre amis.

De plus, la fatigue musculaire n'est pas la même pour les instrumentistes et pour les chanteurs, votre voix - c'est un muscle - risque de s'abîmer si vous tirez trop sur la corde (vocale). « *La technique vocale demande beaucoup moins d'investissement en terme de temps passé à faire les exercices techniques, que la technique digitale des pianistes, par exemple, parce que la voix se fatigue vite. Je n'ai jamais travaillé ma voix pendant des heures, mais d'un autre côté la voix s'entretient tout le temps, rien qu'en parlant* » témoigne l'artiste lyrique Marc Mauillon.

#### 3. On ne peut jamais en faire trop

Faux. Si vous préparez un concours ou une audition, vous risquez de passer le seuil du raisonnable sous l'effet du stress. Mais c'est d'abord à vous de connaître vos limites. Comment le sait-t-on ? C'est simple, dès qu'on commence à avoir une gêne ou une douleur, au niveau de la posture ou de la position de l'instrument, dans les doigts ou dans la main, ou que l'on a l'impression que nos doigts n'obtempèrent plus, il faut penser à se reposer ou même s'arrêter. Il en est de même pour l'embouchure des instrumentistes à vent, et encore plus des cordes vocales.

Il faut être très vigilant, parce qu'à force d'aller au-delà de ce que notre corps accepte de faire, on peut se faire très mal, voire mettre en péril notre avenir de musicien. En développant par exemple la dystonie, ou la "crampe du musicien", une contraction musculaire incontrôlable qui est un mal assez répandu parmi les instrumentistes professionnels. Un exemple fameux est le compositeur Robert Schuman qui a laissé de côté sa carrière de pianiste après une dystonie musculaire provoquée par un petit étireur installé sur son annulaire.

#### 4. Les musiciens professionnels n'ont plus besoin d'exercices

Faux. Si vous pensez que vos années de pratique seront récompensées par une technique acquise à tout jamais, sachez que rien n'est jamais gagné. Les concertistes professionnels continuent à travailler, pour la plupart quotidiennement, mais leur pratique change, les objectifs ne sont plus les mêmes. « *Je travaille moins qu'avant, témoigne Amandine Beyer. Mais je travaille mieux, et de façon plus appliquée, parce que mon instrument fait partie de mon quotidien : je joue en orchestre, comme soliste et j'enseigne. Les acquis techniques et les automatismes sont toujours là, mais avec l'âge je perds en concentration et en mémorisation. Il me faut donc*

*chercher les stratégies efficaces pour obtenir un résultat en moins de temps, être créative pour garder l'envie et la motivation toujours aussi vives. »*

#### 5. On ne peut pas travailler son instrument sans l'instrument

Vrai et faux. Si vous êtes au début de votre parcours, vous avez encore beaucoup de choses à intégrer concernant les techniques de jeu ou de chant et forcément, c'est mieux en pratiquant. Plus vous franchissez des obstacles techniques, plus votre jeu se concentre sur l'interprétation et plus vous aurez besoin de travailler "sur table", à écouter de la musique, à vous documenter, à réfléchir votre approche, même à en discuter avec vos collègues.

Pour les chanteurs, par exemple, le travail "sur table" est même une étape incontournable : *« Toute la préparation de la musique vocale se fait sans chanter : le travail sur le texte, la traduction, l'articulation et la mémorisation sont les étapes qui précèdent la mise en voix d'un air par exemple »*, explique Marc Mauillon. "Lire" ou "visualiser" la partition dans sa tête peut être un excellent moyen pour peaufiner son interprétation ou consolider la mémorisation. Donc, plus de prétexte du voisinage intolérant : à vous de jouer maintenant, même en silence !

#### ♪ Alan Parker, *Fame*, 1980

[http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19434304&cfilm=36664.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19434304&cfilm=36664.html)



L'École des arts du spectacle a entamé ses auditions. Filles et garçons y déploient leurs talents. Montgomery fait merveille en art dramatique en racontant une de ses séances d'analyse. Bruno inquiète les vieux professeurs de musique avec sa sono démesurée. Doris, qui arrive à peine à maîtriser son trac, pousse néanmoins la chansonnette devant sa mère émue. Il y a aussi Ralph, qui fait le clown, et Leroy, le danseur provocant. Toute cette fantaisie, les étudiants vont apprendre à l'exploiter pendant trois années de durs efforts. Tout n'est pas rose. Ainsi, Leroy affronte régulièrement son professeur d'anglais. Sa compagne Hilary décide d'avorter, pour ne pas freiner sa carrière...

#### ♪ « Kiné des musiciens », <http://kinedesmusiciens.com/>

Le corps du musicien est l'instrument essentiel du musicien, et pourtant il est souvent très mal connu.

Jouer avec une mauvaise posture c'est comme rouler avec le frein à main serré.

Jouer avec des gestes mal adaptés revient à appuyer sur le frein et l'accélérateur en même temps.

Chaque tension ou douleur est reliée à une chaîne logique de compensation ailleurs dans le corps, c'est par l'observation et la compréhension de la physiologie du geste et de la posture que l'on peut trouver des solutions.

Parce que chacun est unique on ne peut pas appliquer une méthode unique à tous.

Le kiné spécialisé pour les musiciens veille à valoriser votre potentiel musculaire au service de l'expression artistique, et à équilibrer les chaînes musculaires pour obtenir le geste juste sans contraintes.

[...] Pour les concertistes et les solistes :

Accompagnement individuel du musicien dans sa démarche artistique en proposant des solutions physiques et corporelles facilitant le jeu et libérant l'expression artistique. Résoudre les problèmes de tensions ou de crispations sur certains passages ou difficultés techniques et garantir la santé à moyen et long terme en évitant les blessures.

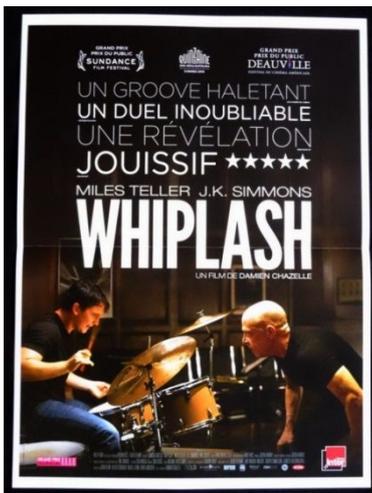
[...] Pour les musiciens d'orchestre :

Acquérir des connaissances et une meilleure conscience corporelle afin de :

- Libérer l'expression musicale.
- Optimiser et améliorer la performance plus rapidement.
- Augmenter le plaisir de jouer.
- Réduire les tensions qui rétrécissent le son.
- Réduire l'anxiété.

♪ **Damien Chazelle, *Whiplash*, 2014**

<https://www.telerama.fr/cinema/damien-chazelle-whiplash-n-est-un-film-d-horreur-mais-un-film-physique.121009.php>



*Whiplash*, film américain réalisé par Damien Chazelle en 2014 raconte l'histoire d'Andrew Neiman, un jeune batteur qui suit l'enseignement de Terence Fletcher, un chef d'orchestre très exigeant. Cherchant à être digne de jouer dans l'orchestre de l'école, le jeune Andrew travaille beaucoup dans un univers très compétitif. Le professeur ne tolère aucune faiblesse et n'excuse aucune erreur. Ce qui incite malgré tout Andrew à se dépasser. Pourtant, le jeune homme multiplie les heures de travail, jusqu'à finir les mains en sang. Obsédé par la recherche du « bon tempo », il est victime d'un accident de voiture, ou en proie à des crises de colère.

Le film montre que la quête de virtuosité est redoutable et le personnage échoue alors qu'il se consacre totalement à la maîtrise du geste parfait.

#### I – 4 – b - La virtuosité musicale

♪ **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996**

C'est dans l'instant, de la même manière, qu'une chanson voit le jour : les trois notes qui la définissent sous la forme d'un « trait unaire » s'imposent à leur auteur d'une façon tout aussi soudaine qu'à l'auditeur, et les témoignages abondent qui vont dans ce sens. Ainsi c'est face à la fenêtre d'un train qui chemine entre la mer et l'étang de Thau que Charles Trenet est saisi par les premières phrases qui donneront naissance, le soir même, à son immortel succès *La mer*. Le « fou chantant » disait d'ailleurs : « Ce n'est pas moi qui choisis mes chansons. Ce sont elles qui me choisissent », donnant à son inspiration un caractère médiumnique. Henri Betti raconte comment lui sont venues les premières notes de sa plus célèbre chanson *C'est si bon* : « Juste devant un magasin de dessous féminins me viennent trois petites notes, suivies de six autres... je reviens chez moi et je développe au piano ma phrase musicale. » Hubert Giraud livre un témoignage du même ordre sur la naissance de son tube international : « J'ai commencé à fredonner des paroles et une musique qui faisaient "O mamy, mamy blue". Je l'ai chantée comme si quelqu'un me la soufflait à l'oreille. » Henri Salvador, à son tour, évoque sa collaboration avec Bernard Dimey sur leur chef-d'œuvre *Syracuse* : « Je lui joue une mélodie au piano. Il se met à écrire, à écrire, il avait fini les paroles avant que j'aie fini la musique ! » Francis Lemarque a cette formule remarquable pour parler de son inspiration : « La chanson ! Elle entre en moi par effraction, se blottit dans un coin de ma mémoire. Et puis je l'oublie. Mais quelque temps après, comme par enchantement, elle reparait... La voilà revenue jusqu'à moi ; c'est à partir du moment magique de nos retrouvailles que nous devenons inséparables. » Comment ne pas penser ici à la formule de Lacan pour lequel « toute trouvaille est avant tout retrouvaille » ? Mireille, dans le même livre, raconte comment lui vint son célèbre *Couchés dans le yin* : « D'où vient cet air ? Pourquoi cet amalgame, je note que j'improvisais inconsciemment ? Ma main gauche accompagnait instinctivement la mélodie que louvait ma main droite. Comment le tout s'était-il regroupé pour devenir chanson ? Est-ce mon oreille qui avait choisi ? Mon subconscient ? » Alice Dona, à propos de « *Je suis malade* », nous confie : « Mes doigts allaient tout seuls sur le piano et ça devenait une mélodie dont je me demandais après coup si c'était bien moi qui l'avais

écrite. Ça s'est mis à chanter du début à la fin... » Julien Clerc : « On est visité tout d'un coup et on trouve cette chose qui vient je ne sais d'où. » Et le grand Léo Ferré, enfin : « Je suis dicté. Je copie cette voix qui m'arrive de là-bas et je la reconnais chaque fois. Je suis le porte-parole d'un monde perdu, présent pour moi. » Ces précieux témoignages nous disent à quel point la création de chansons obéit à des critères originaux, parmi lesquels figurent en tête l'urgence ou le sentiment d'altérité, critères que l'on peut certes retrouver dans d'autres formes artistiques, mais sans la dimension radicale qu'ils prennent ici.

♪♫ **Jean-Michel Ogier, « Beethoven, ce génie qui a révolutionné la musique », *France Culture*, 2016**  
[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/classique/beethoven-ce-genie-qui-a-revolutionne-la-musique\\_3366441.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/classique/beethoven-ce-genie-qui-a-revolutionne-la-musique_3366441.html)

A la Philharmonie de Paris, l'exposition "Ludwig Van" donne en ce moment un vaste aperçu du génie de Beethoven. Le compositeur allemand a révolutionné la musique classique et deux siècles après sa mort on mesure toujours plus son audace, son talent visionnaire.

Quand il meurt en 1827, Ludwig Van Beethoven est "une star" adulée. 30 000 personnes se pressent pour assister à ses funérailles. On est loin du terrible anonymat dans lequel un autre génie, Mozart, a été enterré.

Génie précoce, Ludwig Van Beethoven a composé 9 symphonies, 8 concertos, 32 sonates pour piano, 17 quatuors à cordes et plus d'une centaine d'autres œuvres.

Un crayon entre les dents pour composer

A la création de la 9e symphonie en 1824, Beethoven, sourd, n'entend pas l'ovation du public. Il est atteint de surdité depuis l'âge de 26 ans. Comment a-t-il fait pour continuer à composer ?

Il serrait un crayon entre ses dents qui lui permettait de ressentir les vibrations des notes par résonance.

Quand, en 1956 Chuck Berry compose "Roll over Beethoven" et que le tube est repris par les Beatles au début des années 60, c'est un hommage que le rock naissant rend à l'un des plus grands compositeurs de l'Histoire. Et quand, en 1973, Electric Light Orchestra reprend à sa façon le hit de Chuck en l'agrémentant de références à la 5e symphonie entre les couplets cela fait hérissier quelques poils mais c'est une façon de dire "voilà ce que la musique d'aujourd'hui vous doit cher Ludwig Van."

La 5e symphonie, c'est LE TUBE planétaire de Beethoven interprété par les plus grands chefs mais aussi martyrisé dans des pubs clin d'œil.

Pour le pianiste et chef d'orchestre Christian Zacharias qui plaque les accords mythiques sur son clavier avec un énorme sourire : "Pour le dire très clairement, Beethoven est le premier à introduire la force, la pure force, la détermination dans la musique".

Beethoven adepte de la "dissonance brutale"

Et pourtant, même si la 5e est un immense tube, c'est la symphonie n°3 dite Héroïque qui est considérée comme la meilleure symphonie de tous les temps si l'on en croit un sondage réalisé cet été par la BBC auprès de 150 chefs d'orchestre. Et la 9e symphonie est classée... deuxième. Preuve supplémentaire du génie du maître allemand.

Beethoven a bousculé les codes. Il a écrit neuf symphonies bien plus longues que celles de ses contemporains en s'affranchissant des règles de la composition avec une audace folle pour l'époque : "Tout d'un coup, il superpose différentes harmonies, décrypte Christian Zacharias toujours aussi enthousiaste. Parfois il y a un clash énorme. C'est la dissonance pure, brutale. Les dernières œuvres, c'est presque la musique du XXe siècle"

♪♫ **Nathalie Moller, « Wolfgang Amadeus Mozart, l'autre visage du génie », *France Musique*, 2018**  
<https://www.francemusique.fr/musique-classique/wolfgang-amadeus-mozart-l-autre-visage-du-genie-63972>

Derrière le mythe du génie et du compositeur surdoué, il est temps de découvrir un tout autre visage du plus célèbre des compositeurs, Wolfgang Amadeus Mozart.

Qui ne connaît pas Wolfgang Amadeus Mozart, compositeur de la *Petite Musique de Nuit*, des *Noces de Figaro* et de la *Flûte Enchantée* ? Son nom est aujourd'hui tellement mythique, tellement célèbre, que son personnage en est parfois réduit, lui, à une caricature.

On imagine un Mozart petit génie, acclamé à tout rompre par le public viennois du XVIIIe siècle. On se figure Mozart sous les traits et les expressions excentriques de **Tom Hulce**, l'acteur choisi par **Miloš Forman** pour incarner le compositeur dans le film *Amadeus*.

Toutes ces idées ne sont pas fausses, au contraire, mais elles ne représentent qu'une infime partie de la personnalité du compositeur qui, au-delà des apparences et du romanesque, se révèle complexe et nuancé, à l'image de son œuvre.

Mozart travailleur acharné

L'œuvre de Mozart est immense : 41 symphonies, 22 opéras, 18 messes... le tout en seulement 35 ans d'existence. Il faut dire qu'il s'est mis tôt à l'œuvre: à 6 ans, Mozart compose son premier menuet. Cinq printemps plus tard, à 11 ans seulement, il achève son tout premier opéra, *Apollo et Hyacinthus*. Or passé le temps de l'enfance prodige, Mozart se retrouve finalement à l'égal des autres compositeurs, musicien (presque) comme les autres. Il n'est d'ailleurs pas plus populaire ou sollicité que son contemporain Joseph Haydn.

Mozart a étudié avec sérieux et passion les différentes techniques de composition de ses prédécesseurs et contemporains; l'art du contrepoint allemand ou l'ornementation vocale italienne. Et s'il fait preuve d'incontestables facilités à composer, d'un sens inné de la mélodie et de l'orchestration, il n'en est pas moins un travailleur acharné, qui n'hésite pas à revoir ses partitions, voire à les réorchestrer.

Cette activité de compositeur ne suffit d'ailleurs pas à Mozart pour subvenir aux besoins de sa famille. Parce qu'il a une femme et des enfants à nourrir, et aussi parce qu'il a la dépense facile, Mozart se voit contraint d'enseigner, une activité qu'il n'apprécie guère, ou de répondre à des commandes qui ne l'inspirent que très peu, par seul souci financier.

Mozart, musicien précaire

Certes, Mozart remporte de grands succès et ses talents de compositeur sont largement reconnus, mais son œuvre n'aura jamais été plus célébrée qu'après sa mort. Même ses grands opéras - aujourd'hui acclamés - se sont heurtés aux goûts ainsi qu'à la critique de l'époque : « *Trop de notes* » dans *L'Enlèvement au Sérail* pour le souverain **Joseph II**, sujet trop sulfureux des *Noces de Figaro* pour l'aristocratie viennoise, et un *Così Fan Tutte* dont le succès a vite été occulté par le décès de l'empereur...

L'avenir de Mozart n'est donc jamais totalement assuré, d'autant qu'il n'a pas choisi la voie la plus facile. Alors que la majorité de ses contemporains sont membres de la cour d'un grand seigneur, assujettis à leur bon vouloir, Mozart, lui, claque la porte au nez de **Colloredo**, prince-archevêque de Salzbourg, pour se mettre à son compte. Une situation inédite pour un musicien du XVIIIe siècle, dont Mozart aura à assumer toute la responsabilité, y compris celle de la précarité.

D'ailleurs, on appelle « 14 juillet des musiciens » le jour où Mozart a claqué la porte au nez du prince-archevêque Colloredo, le 9 mai 1781, quittant ses fonctions de musicien de la cour pour un statut indépendant. « Quand bien même je devrais mendier, je ne voudrais plus d'aucune manière servir un tel maître », écrit-il à son père.

Mozart angoissé

« *Je suis un homme vulgaire* », fait dire le réalisateur Miloš Forman au personnage Mozart dans son film *Amadeus*. En effet, la correspondance retrouvée du compositeur a révélé son caractère franchement potache.

« *Je suis un homme vulgaire, mais je vous assure que ma musique ne l'est pas* » : il fallait compléter la citation du film *Amadeus* pour rendre justice à la démarche de son réalisateur, qui a consciemment choisi de ne mettre en scène qu'un certain aspect de Mozart, et ce, à des fins narratives.

L'œuvre de Mozart est loin d'être vulgaire de même que le caractère du compositeur est à nuancer. Mozart n'est jamais tranquille, il éprouve l'éternelle sensation d'un vide à combler, d'une tâche à effectuer avant l'inéluctable fin de son existence. En 1791, par exemple, il écrit à sa femme Constance:

« *Je ne puis t'expliquer mon impression : c'est une espèce de vide... qui me fait très mal..., une certaine aspiration, qui n'est jamais satisfaite et ne cesse donc jamais, qui dure toujours et même croît de jour en jour...* »

C'est notamment pour apaiser ses angoisses et partager ses interrogations que Mozart s'intéresse à la franc-maçonnerie. Il rejoint la loge maçonnique de Vienne le 14 décembre 1784, et deviendra un franc-maçon particulièrement impliqué, consciencieux. Car au sein de la franc-maçonnerie, Mozart se découvre des soutiens, des 'frères', de même qu'il peut échanger sur les nouvelles aspirations de son siècle, prendre part à l'évolution de la société autrichienne.

Mozart pas si classique

Avec Haydn et Beethoven, Mozart est aujourd'hui considéré comme un des principaux représentants du classicisme viennois. Au sens musicologique du terme, il est donc bel et bien un compositeur classique: ses œuvres obéissent à des formes claires, structurées et normées, telles que la forme sonate à 3 mouvements (avec exposition, développement et réexposition du thème musical).

Si les formes musicales qu'utilisent Mozart sont bien définies, attendues, sa musique n'en est pas moins riche en subtilités. De même que les personnages qu'il met en scène et en musique dans ses opéras échappent totalement aux caricatures : un *Osmin* comique sans être simple bouffon dans *L'Enlèvement au Sérail*, une *Donna Elvira* trahie mais sincèrement éprise du séducteur *Don Giovanni*, une servante *Despina* dévouée mais joueuse dans *Così Fan Tutte*... La psychologie des personnages de Mozart est à l'image du compositeur : bien dessinée, mais riches en nuances.

« Je ne peux écrire poétiquement, je ne suis pas poète. Je ne saurais manier les formules assez artistement pour qu'elles fassent jouer les ombres et les lumières, je ne suis pas peintre. Je ne peux non plus exprimer mes sentiments et mes pensées par des gestes et par la pantomime, je ne suis pas danseur. Mais je le peux grâce aux sons, je suis Musikus. Je jouerai demain au piano, chez Cannabich, tout un compliment de fête et d'anniversaire en votre honneur. ». Lettre de Mozart à son père le 8 novembre 1777 pour l'anniversaire de ce dernier.

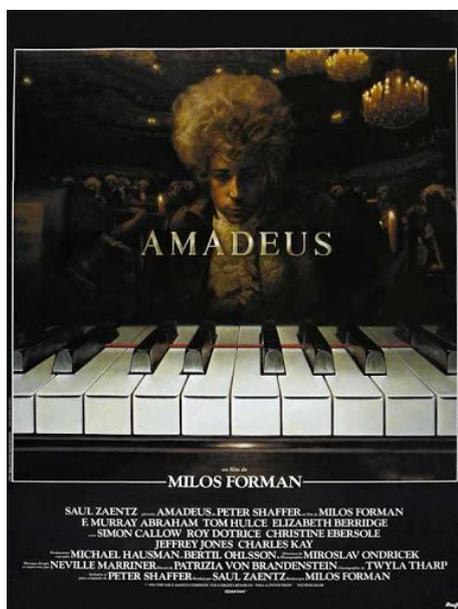
## Recherche

Qui sont Mozart, Beethoven ?

Sélectionnez parmi leurs œuvres celle qui vous émeut le plus ?

Quel (s) autre(s) compositeur(s) connaissez-vous ?

### 🎵 Miloš Forman, *Amadeus*, 1984



« En 1823, se sentant responsable de la mort de Mozart trente ans plus tôt, Antonio Salieri tente de se suicider. Incarcéré, il se confie à un prêtre. Tout débuta lorsque Salieri entendit parler de Mozart pour la première fois. Il était alors compositeur officiel de la cour de Vienne et décida de le rencontrer à Salzbourg. Salieri découvrit ce jeune musicien, adolescent paillard et scatologique, dont le comportement, qu'il jugeait hautement révoltant, tranchait singulièrement avec sa musique et son indéniable talent artistique. Salieri comprend rapidement que ce jeune surdoué arrogant constitue une réelle menace. Bien qu'il admire le génie de Mozart, il tente par tous les moyens de l'évincer » (Télérama)

### 🎵 Nietzsche, *Humain, trop humain*, 1878

*Nietzsche démythifie le don artistique en soulignant l'importance du travail dans Humain, trop humain*

Les artistes ont quelque intérêt à ce qu'on croie à leurs intuitions subites, à leurs prétendues inspirations ; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie tombaient du ciel tel un rayon de la grâce. En vérité, l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire, du bon, du médiocre et du mauvais, mais son jugement, extrêmement aiguë et exercé, rejette, choisit, combine ; on voit ainsi aujourd'hui, par les Carnets de Beethoven, qu'il a composé ses plus magnifiques mélodies petit à petit, les tirant pour ainsi dire d'esquisses multiples. Quant à celui qui est moins sévère dans son choix et s'en remet volontiers à sa mémoire reproductrice, il pourra le cas échéant devenir un grand improvisateur ; mais c'est un bas niveau que celui de l'improvisation artistique au regard de l'idée choisie avec peine et sérieux pour une œuvre. Tous les grands hommes étaient de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer, mais aussi de rejeter, de trier, de remanier, d'arranger. [...]

En outre tout ce qui est fini, parfait, excite l'étonnement, tout ce qui est en train de se faire est déprécié. Or personne ne veut voir dans l'œuvre de l'artiste comme elle s'est faite ; c'est son avantage, car partout où l'on peut assister à la formation, on est un peu refroidi. L'art achevé de l'expression écarte toute idée de devenir, il s'impose tyranniquement comme perfection actuelle.

♫♪ **Platon, *Ion*, I<sup>er</sup> siècle avant J-C**

*Platon considère que le don relève du divin. Cette pensée est énoncée par Socrate auquel il fait dire «c'est que ce don que tu as, Ion, n'est pas un art mais une vertu divine».*

[V] SOCRATE

Je la vois, Ion, et je vais t'expliquer quelle elle est, à mon avis. [533d] Il existe, en effet, chez toi une faculté de bien parler de Homère, qui n'est pas un art, au sens où je le disais à l'instant, mais une puissance divine qui te meut et qui ressemble à celle de la pierre nommée par Euripide Pierre Magnétique et par d'autres pierre d'Héraclée. Cette pierre non seulement attire les anneaux de fer eux-mêmes, mais encore leur communique la force, si bien qu'ils ont la même puissance que la pierre, celle d'attirer d'autres anneaux [533e] ; en sorte que parfois des anneaux de fer en très longue chaîne sont suspendus les uns aux autres ; mais leur force à tous dépend de cette pierre. Ainsi la Muse crée-t-elle des inspirés et, par l'intermédiaire de ces inspirés, une foule d'enthousiastes se rattachent à elle. Car tous les poètes épiques disent tous leurs beaux poèmes non en vertu d'un art, mais parce qu'ils sont inspirés et possédés, et il en est de même pour les bons poètes lyriques. Tels les corybantes [534a] dansent lorsqu'ils n'ont plus leur raison, tels les poètes lyriques lorsqu'ils n'ont plus leur raison, créent ces belles mélodies ; mais lorsqu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et la cadence, ils se déchaînent et sont possédés. Telles les bacchantes puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont possédées, mais ne le peuvent plus quand elles ont leur raison ; tels les poètes lyriques, dont l'âme fait ce qu'ils nous disent eux-mêmes. Car ils nous disent, n'est-ce pas, les poètes, qu'à des fontaines de miel dans les jardins et les vergers des Muses, [534b] ils cueillent leurs mélodies pour nous les apporter, semblables aux abeilles, ailés comme elles ; ils ont raison, car le poète est chose ailée, légère, et sainte, et il est incapable de créer avant d'être inspiré et transporté et avant que son esprit ait cessé de lui appartenir ; tant qu'il ne possède pas cette inspiration, tout homme est incapable d'être poète et de chanter. Ainsi donc, comme ils ne composent pas en vertu d'un art, quand ils disent beaucoup de belles choses sur les sujets qu'ils traitent, comme toi sur Homère [534c], mais en vertu d'un don divin, chacun n'est capable de bien composer que dans le genre vers lequel la Muse l'a poussé, l'un dans les dithyrambes, l'autre dans les éloges, l'autre dans les hyporchèmes, l'autre dans la poésie épique, l'autre dans les iambes ; dans les autres genres, chacun ne vaut rien. Ils parlent en effet, non en vertu d'un art, mais d'une puissance divine ; car s'ils étaient capables de bien parler en vertu d'un art, ne fût-ce que sur un sujet, ils le feraient sur tous les autres à la fois. Et le but de la divinité, en enlevant la raison à ces chanteurs et à ces prophètes divins et en se servant d'eux comme des serviteurs [534d], c'est que nous, les auditeurs, nous sachions bien que ce ne sont pas eux les auteurs d'œuvres si belles, eux qui sont privés de raison, mais que c'est la divinité elle-même leur auteur, et que par leur organe, elle se fait entendre à nous. La meilleure preuve pour notre raisonnement, c'est Tynnichos de Chalcis qui n'a jamais fait un poème digne d'être cité, mais qui composa le péan chanté par tous, le plus beau presque de tous les chants, une vraie trouvaille des Muses, comme il le dit lui-même. [534e] Cet exemple surtout me semble avoir servi à la divinité, pour nous montrer dans nous laisser le doute, que les beaux poèmes n'ont pas un caractère humain et ne sont pas l'œuvre des hommes mais qu'ils ont un caractère divin et qu'ils sont l'œuvre des dieux et que les poètes ne sont que les interprètes des dieux, quand ils sont possédés quel que soit la divinité qui possède chacun d'eux. Pour faire cette démonstration le dieu a inspiré à dessein au plus mauvais des poètes la meilleure des poésies. Ne te semble-t-il pas Ion que je dis la vérité?

ION [535a] Oui, par Zeus, je le crois, tu atteins pour ainsi dire mon âme avec tes discours, Socrate, et il me semble qu'un don de la divinité permet aux poètes de nous interpréter ces ouvrages qu'ils tiennent des dieux.

♫♪ **Pauline Adenot, « La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens », *Revista Proa*, n°02, vol.01, 2010.**

<http://www.ifch.unicamp.br/proa>

La «vocation» est une thématique essentielle et récurrente dans les mondes de l'art, et notamment dans le monde de la musique. Les biographies des musiciens d'hier et d'aujourd'hui, les articles qui leur sont consacrés jusqu'à certains ouvrages universitaires contemporains évoquent tous cette thématique comme une composante et une caractéristique essentielles de l'artiste, du musicien : ce dernier y est souvent décrit comme ayant à la fois reçu l'appel de la vocation et dédié son existence à l'exercice de son art. Ce qui interpelle ici le sociologue est l'élément quasi surnaturel constitutif de la vocation : certains individus seraient ainsi touchés par une grâce qui leur donnerait une vocation particulière, à la fois considérée comme une chance et un sacerdoce, tandis que les autres erreraient à la recherche d'un sens à donner à leur existence. Il est par ailleurs intéressant de noter que,

pour la plupart, les musiciens eux-mêmes épousent l'idée d'une vocation artistique. La question de la réalité et de la constance du thème de la vocation dans les professions artistiques se pose donc au chercheur, en même temps que l'implication d'une telle imposition dans les représentations. Autrement dit, en quoi la vocation est-elle constitutive des professions artistiques et notamment musicales, et quelles en sont les conséquences dans les représentations sociales et dans la perception de ces professions ? Au sens étymologique, la vocation est un «appel»: il trouve son équivalent dans le *Beruf* allemand et le *calling* anglo-saxon. Dans le cadre religieux, la vocation est donc un appel transcendant qui enjoint celui qui le reçoit de le suivre et de lui obéir. La vocation n'a a priori rien d'élitiste puisqu'elle peut s'adresser à n'importe qui, sans distinction sexuelle ou sociale. Mais si elle n'est pas élitiste intrinsèquement, elle l'est dans ses conséquences : la vocation est une élection spirituelle qui impose un message et un rôle, et qui va définitivement transformer celui qui l'aura reçue.

[...]D'autre part, la formation d'un musicien nécessite un très grand investissement dès la prime enfance, non dénué de sacrifices de tous ordres (sociaux, familiaux, scolaires, etc.). Pour peu que l'enfant appartienne à un conservatoire, son «don» est généralement décelé très tôt et pris en charge par l'institution musicale, parfois soutenue par la famille. C'est alors une véritable pression plus ou moins consciente qui est exercée sur le jeune étudiant, une injonction à exploiter son don, à rendre à la culture ce qui lui a été donné par la nature selon la célèbre loi de l'échange énoncée par Marcel Mauss (MAUSS, 1923-1924). C'est souvent à ce moment que l'on peut observer une appropriation par les jeunes musiciens des représentations sociales de l'artiste, la naissance d'une vocation et d'une passion, qui vont venir justifier et légitimer les différents sacrifices nécessaires à la professionnalisation. Par ailleurs, cette appropriation permet aux musiciens de se conformer au modèle romantique de l'artiste prédestiné, et par là même de nier une quelconque influence sociale ou familiale. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que l'amour de l'art et/ou de la musique n'existent pas ou ne sont pas à l'origine de certaines professionnalisations, mais plutôt de montrer que ce qui semble relever de l'évidence peut cacher une fonction sociale sous-jacente. C'est notamment le cas du don qui, par son opacité, permet une véritable sélection, comme le fait l'école (BOURDIEU, 1970), mais aussi la reproduction d'une élite à travers les différents concours d'entrée des grandes institutions musicales qui mettent, encore une fois, le don en valeur.

🎵 **Mélanie Frey et Jérémy Hessas, « Mourad, un jeune virtuose, enfant de la Castellane », *France TV info.fr*, 18/12/2018**

<https://france3-regions.francetvinfo.fr/provence-alpes-cote-d-azur/bouches-du-rhone/metropole-aix-marseille/marseille/quartiers-nord/marseille-mourad-jeune-pianiste-virtuose-castellane-1593483.html>

L'histoire de Mourad est un conte de Noël. Enfant des quartiers Nord de Marseille, ses talents de pianiste ont été partagés des milliers de fois sur les réseaux sociaux et aujourd'hui, on lui a offert son premier piano.

Lorsque ses doigts se posent sur un piano, la musique apparaît. La grande musique, du Chopin de préférence. Mourad à 14 ans, c'est un enfant de la Castellane, dans les quartiers Nord de Marseille. Il n'a pas de piano alors pour jouer, il se rend deux fois par semaine à l'hôpital de la Timone. C'est dans cet hôpital qu'il fait la connaissance de Rayan. Une amitié se lie, Rayan le filme et diffuse sa musique sur les réseaux sociaux. La vidéo est partagée des milliers de fois. Émue de voir cet adolescent prodige, Samia Ghali, maire du 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> arrondissement de Marseille active ses réseaux. L'histoire de Mourad est un conte de Noël. Rayan d'abord, Samia Ghali ensuite, Éric Scotto enfin. Éric Scotto est le patron de Scotto musique. Il a décidé de lui offrir un piano, son premier piano. "On voit des jeunes qui à priori n'ont rien à faire dans ce milieu-là, et souvent ce sont les meilleurs parce qu'ils s'affranchissent de ce milieu et c'est de la magie", explique Éric Scotto. Le rêve de Mourad serait de devenir un jour professeur de musique dans son collège, le collège Henri Barnier, à la Castellane. Le conte de Noël continue, le 12 janvier prochain, la ville de Carpentras reçoit l'un des cinq plus grands pianistes du monde, Abdel Rahman El Bacha, qui est aussi un éminent spécialiste de Chopin. Suite au reportage diffusé dimanche soir sur France 3 Provence-Alpes, la mairie de Carpentras aimerait rencontrer Mourad et lui offrir des places pour le spectacle. Une cagnotte est également en ligne. L'argent collecté doit être utilisé pour le paiement de cours de musique et de stages, indique Marianne Suner, musicienne. "Il possède des aptitudes hors du commun dans tous ses apprentissages musicaux. C'est pourquoi je lance pour la deuxième fois ce financement solidaire, afin de permettre à Mourad de persévérer dans son parcours musical", explique-t-elle.

🎵 **C.Azzopardi, H.Smague, H.Cardon, R.Laurentin, Guillaume, « 6 ans, petit prodige du piano », *France 2***

Musique : Guillaume, 6 ans, petit prodige du piano

A 6 ans, Guillaume est déjà un virtuose au piano. Il vient de remporter un concours prestigieux à Salzbourg, en Autriche.

[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/classique/musique-guillaume-6-ans-petit-prodige-du-piano\\_4082359.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/classique/musique-guillaume-6-ans-petit-prodige-du-piano_4082359.html)

**I – 4 – c - La musique passion dévorante, dévastatrice ou salvatrice**

♫<sup>♩</sup> Matthieu Chedid, *Qui de nous deux ?*, 2003

<https://youtu.be/FGqSVEoqrEQ>

Bras de bois  
Des clefs aux doigts  
Des cordes pour tendons  
Agite-nous  
Agite-moi  
Fais l'arpège  
Sature le son

Qui de nous deux  
Inspire l'autre

Oui je joue  
D'un sixième membre  
A la forme de tes hanches  
Ventre à ventre  
Elégante compagne

Qui de nous deux  
Inspire l'autre

Qui de nous deux  
Speed l'autre  
Speed l'autre

Caisse parfois,  
Pleine de doute  
Je te griffe  
Te lacère  
Des amplis chavirent  
Souvent j'ai voulu  
Te pendre à tes cordes  
T'oublier  
Aux objets trouvés

Qui de nous deux  
Inspire l'autre  
Qui de nous deux  
Speed l'autre  
Speed l'autre

Je t'appréhende  
Je te garde  
Je te pose  
À mon cou  
Issue à ma voix  
Inspire-moi  
Enveloppe-nous  
Enlace-moi

Qui de nous deux  
Inspire l'autre

Qui de nous deux  
Speed l'autre  
Speed l'autre

Stridence magnifique  
Aux instants oniriques  
Membre fictif  
Acoustique  
Féline électrique amie  
Oh oui

Qui de nous deux  
Inspire l'autre  
Qui de nous deux  
Speed l'autre  
Speed l'autre

🎵 **France Gall, *Tout pour la musique*, 1981**

<https://youtu.be/QYoOLO5lvgc>

Ils ont des idées plein la tête  
C'est des idées pour faire la fête  
Et leur langage qui ne veut rien dire  
Les fait pleurer ou les fait rire

Ils en oublient même qui ils sont  
Les inévitables questions  
Et le feeling prime la raison  
Ils s'abandonnent à l'unisson

Ils donnent tout pour la musique  
Et ils répètent ces mots  
Sans suite et sans logique  
Comme on dit des mots magiques

Tout pour la musique  
Et ils balancent leurs têtes  
Comme de vraies mécaniques  
Comme des piles électriques  
Tout pour la musique  
Et ils tapent dans leurs mains  
Comme des doux hystériques  
Comme des fous fanatiques  
Tout pour la musique

Et comme les amoureux transis  
Ils vivent en oubliant leur vie  
Et leurs yeux renvoient la lumière  
Comme les étoiles dans l'univers

Ils donnent tout pour la musique  
Et ils répètent ces mots  
Sans suite et sans logique

Comme on dit des mots magiques  
Tout pour la musique

Et ils balancent leurs têtes  
Comme de vraies mécaniques  
Comme des piles électriques  
Tout pour la musique  
Et ils tapent dans leurs mains  
Comme des doux hystériques  
Comme des fous fanatiques  
Tout pour la musique

Tout pour la musique...

🎵 **Dalida, *Mourir sur scène*, 1983**  
<https://youtu.be/SDS0pJhdWlg>

Viens mais ne viens pas quand je serais seule  
Quand le rideau un jour tombera,  
Je veux qu'il tombe derrière moi.

Viens mais ne viens pas quand je serai seule  
Moi qui ai tout choisi dans ma vie  
Je veux choisir ma mort aussi.

Il y a ceux qui veulent mourir un jour de pluie  
Et d'autres en plein soleil,  
Il y a ceux qui veulent mourir seuls dans un lit  
Tranquilles dans leur sommeil

Moi je veux mourir sur scène devant les projecteurs  
Oui je veux mourir sur scène,  
Le cœur ouvert tout en couleur  
Mourir sans la moindre peine  
Au dernier rendez-vous.

Moi je veux mourir sur scène  
En chantant jusqu'au bout

Viens mais ne viens pas quand je serais seule  
Tous les deux on se connaît déjà,  
On s'est vu de près souviens-toi.

Viens mais ne viens pas quand je serais seule  
Choisis plutôt un soir de gala  
Si tu veux danser avec moi  
Ma vie a brûlé sous trop de lumière  
Je ne peux pas partir dans l'ombre  
Moi je veux mourir fusillée de laser  
Devant une salle comble.

Moi je veux mourir sur scène devant les projecteurs  
Oui je veux mourir sur scène,  
Le cœur ouvert tout en couleur  
Mourir sans la moindre peine  
Au dernier rendez-vous

Moi je veux mourir sur scène  
En chantant jusqu'au bout

Mourir sans la moindre peine  
 D'une mort bien orchestrée  
 Moi je veux mourir sur scène,  
 C'est là que je suis née.

♪♪ **Georges Sand, *Consuelo*, 1843**

Elle rêvait depuis quelques minutes, ne sachant comment s'annoncer, lorsque le son d'un admirable instrument vint frapper son oreille : c'était un Stradivarius chantant un air sublime de tristesse et de grandeur sous une main pure et savante. Jamais Consuelo n'avait entendu un violon si parfait, un virtuose si touchant et si simple. Ce chant lui était inconnu ; mais à ses formes étranges et naïves, elle jugea qu'il devait être plus ancien que toute l'ancienne musique qu'elle connaissait. Elle écoutait avec ravissement, et s'expliquait maintenant pourquoi Albert l'avait si bien comprise dès la première phrase qu'il lui avait entendu chanter. C'est qu'il avait la révélation de la vraie, de la grande musique. Il pouvait n'être pas savant à tous égards, il pouvait ne pas connaître les ressources éblouissantes de l'art ; mais il avait en lui le souffle divin, l'intelligence et l'amour du beau. Quand il eut fini, Consuelo, rassurée entièrement et animée d'une sympathie plus vive, allait se hasarder à frapper à la porte qui la séparait encore de lui, lorsque cette porte s'ouvrit lentement, et elle vit le jeune comte s'avancer la tête penchée, les yeux baissés vers la terre, avec son violon et son archet dans ses mains pendantes. Sa pâleur était effrayante, ses cheveux et ses habits dans un désordre que Consuelo n'avait pas encore vu. Son air préoccupé, son attitude brisée et abattue, la nonchalance désespérée de ses mouvements, annonçaient sinon l'aliénation complète, du moins le désordre et l'abandon de la volonté humaine. On eût dit un de ces spectres muets et privés de mémoire, auxquels croient les peuples slaves, qui entrent machinalement la nuit dans les maisons, et que l'on voit agir sans suite et sans but, obéir comme par instinct aux anciennes habitudes de leur vie, sans reconnaître et sans voir leurs amis et leurs serviteurs terrifiés qui fuient ou les regardent en silence, glacés par l'étonnement et la crainte.

♪♪ **Johnny Halliday, *J'ai oublié de vivre*, 1977**  
<https://www.youtube.com/watch?v=6ILVS4KMhYA>

À force de briser dans mes mains des guitares  
 Sur des scènes violentes, sous des lumières bizarres  
 À force de forcer ma force à cet effort  
 Pour faire bouger mes doigts  
 Pour faire vibrer mon corps  
 À force de laisser la sueur brûler mes yeux  
 À force de crier mon amour jusqu'au cieux  
 À force de jeter mon cœur dans un micro  
 Portant les projecteurs  
 Comme une croix dans le dos  
 J'ai oublié de vivre  
 J'ai oublié de vivre  
 À force de courir la Terre comme un éclair  
 Brisant les murs du son en bouquets de laser  
 À force de jeter mes trésors au brasier  
 Brûlant tout en un coup  
 Pour vous faire crier  
 À force de changer la couleur de ma peau  
 Ma voix portant les cris qui viennent du ghetto  
 À force d'être un Dieu, Hell's Angel ou Bohème  
 L'amour dans une main  
 Et dans l'autre la haine  
 J'ai oublié de vivre  
 J'ai oublié de vivre  
 À force de briser dans mes mains des guitares  
 Sur des scènes violentes, sous des lumières bizarres  
 À force d'oublier qu'il y a la société  
 M'arrachant du sommeil

Pour me faire chanter  
 À force de courir sur les routes du Monde  
 Pour les yeux d'une brune ou le corps d'une blonde  
 À force d'être enfin sans arrêt le coupable  
 Le voleur, le pilleur, le violent admirable  
 J'ai oublié de vivre  
 J'ai oublié de vivre  
 J'ai oublié de vivre  
 J'ai oublié de vivre

🎵 **Romain Katchadourian, « 27 ans : L'âge maudit des étoiles filantes du rock », *France Soir*, 2011**  
<http://archive.francesoir.fr/loisirs/musique/27-ans-l-age-maudit-des-etoiles-filantes-du-rock-121556.html>

Comme d'autres enfants terribles du rock avant elle, Amy Winehouse est morte à 27 ans. Un âge maudit pour ces étoiles filantes.

### **Brian Jones**

Le cofondateur et guitariste des Rolling Stones est retrouvé mort dans sa piscine le 3 juillet 1969. Quelques mois plus tôt, il avait quitté le groupe de rock anglais, officiellement pour divergence musicale. Il semblerait en réalité que ce soit les autres membres qui l'aient poussé à partir. N'arrivant pas à rivaliser en terme de composition et de leadership avec le duo Mick Jagger/Keith Richards, il perd petit à petit son influence au sein des Stones et sombre dans une dépression amplifiée par l'usage de drogues et d'alcool. Sa vie sentimentale fut également chaotique, il eut six enfants avec six femmes différentes. Des rumeurs sur les circonstances de sa mort ont longtemps circulé. La plus tenace étant celle du meurtre. L'autopsie conclura à « une mort par mésaventure » et relèvera une forte quantité d'alcool et d'amphétamines dans le sang.

### **Jimi Hendrix**

Le meilleur guitariste de tous les temps est retrouvé mort dans une chambre d'hôtel de Londres le 18 septembre 1970. Jimi Hendrix est décédé étouffé dans son vomi après avoir ingurgité une forte dose de barbituriques et d'alcool. Celui qui ne supportait pas sa voix a révolutionné l'approche de la guitare électrique. Gaucher jouant le plus souvent sur une Fender Stratocaster de droitier, il montait ses cordes à l'envers. Vers la fin de sa vie, Hendrix abandonnait peu à peu le style déstructuré de ses débuts et tendait vers une musique plus composée qui se rapprochait du blues. Sa plus importante collaboration au sein d'un groupe s'est faite avec The Jimi Hendrix Experience, actif de 1966 à 1970.

### **Janis Joplin**

Quelques semaines après Jimi Hendrix, c'est Janis Joplin qui disparaît. Elle meurt le 4 octobre 1970 d'une overdose d'héroïne à Los Angeles alors que l'enregistrement de son album *Pearl* n'est pas terminé. Ce sera le plus gros succès de la chanteuse avec des morceaux tels que *Cry Baby*, *Me and Bobby McGee* enregistré la veille de son décès ou l'éclatant *Buried Alive In The Blues* resté instrumental car la chanteuse n'avait pas encore posé sa voix dessus. Rebelle, libérée, elle marque le rock, la folk et le blues par sa voix éraillée. Icône hippie, elle connaît le succès avec Big Brother and The Holding Company et restera au sein du groupe de 1966 à 1969. Son corps a été incinéré et ses cendres dispersées au-dessus de l'océan Pacifique.

### **Jim Morrison**

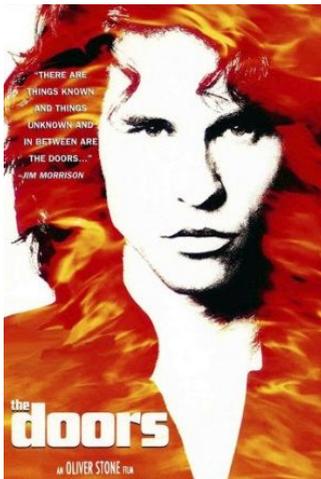
Sa tombe est l'une des plus visitées au cimetière du Père Lachaise. Jim Morrison, le chanteur des Doors meurt le 3 juillet 1971 à Paris, officiellement d'une crise cardiaque. La police le retrouve dans sa baignoire mais aucune autopsie ne sera pratiquée. Poète, mystique, provocateur et souffrant de graves problèmes d'alcool, il a une personnalité controversée qui lui vaudra de nombreux déboires avec la justice. En septembre 1970, il est condamné pour « *outrage aux bonnes mœurs* » et « *exhibition indécente* » après s'être montré ivre sur scène lors d'un concert à Miami et avoir provoqué le public qui ne lui tiendra jamais rigueur de son comportement excessif. Il écope de huit mois de prison ferme et de 500 dollars d'amende. Il sera finalement libéré sous caution pour 500.000 dollars. Entre 1965 et 1973, son groupe The Doors au croisement du rock psychédélique, du blues, du funk et du jazz influence la musique. Ils vendront plus de 100 millions d'albums dans le monde et la mort prématurée de Morrison les propulseront au firmament du rock.

### **Kurt Cobain**

Le 8 avril 1994, le corps du leader de Nirvana est retrouvé trois jours après sa mort dans sa maison du Lac Washington près de Seattle. Lassé du succès et souffrant d'une dépression, Kurt Cobain se suicide d'une balle dans la tête tirée avec un fusil. Le groupe qu'il a cofondé avec le bassiste Krist Novoselic en 1987 transforme le rock des années 1990. Porte étendard du grunge et de la génération X, Nirvana connaît un immense succès avec le single *Smells like teen spirit* tiré de l'album *Nevermind* sorti en 1991. *In Utero* suivra deux ans plus tard puis c'est la session live *Unplugged* à New-York qui montra une autre image du groupe au public. Enregistré dans une ambiance solennelle quelques mois avant la mort de Cobain, ce concert acoustique prend l'allure d'un testament pour beaucoup de fans. Il était marié avec Courtney Love depuis 1992 avec qui il eut une fille, Frances Bean Cobain. Dans sa dernière interview, il avoue vouloir quitter Nirvana et rejoindre Hole, le groupe de son épouse : « *Je pourrais m'asseoir sur une chaise et jouer de la guitare acoustique comme Johnny Cash et ce ne serait pas pour rire* ».

🎵 **Oliver Stone, *The Doors*, 1991**

[http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19356147&cfilm=6675.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19356147&cfilm=6675.html)



En 1965, Jim Morrison, John Densmore, Ray Manzarek et Robby Krieger forment le groupe The Doors, aux références littéraires très marquées, le nom étant inspiré du titre d'une nouvelle d'Aldous Huxley. Leur chef de file et chanteur, Jim Morrison, veut aller voir ce qui se passe derrière les portes de la réalité. Drogue, alcool et sexe sont supposés conduire ces expériences visionnaires. Dans un état second, les musiciens mélangent musique et hallucinations pour le plus grand bonheur des spectateurs. Le succès du groupe est rapide. Les Doors deviennent les porte-drapeaux de toute une génération en proie au doute et révoltée contre le système...

🎵 **Calogero, « *Je joue de la musique* », 2017**

*Calogero, de son vrai nom Calogero Joseph Salvatore Maurici, né le 30 juillet 1971 à Échirolles, près de Grenoble, en Isère, est un chanteur, compositeur et musicien français. Il débute dans la musique en formant à l'âge de 16 ans le groupe Les Charts en 1987 avec son frère Gioacchino et Francis Maggiulli. En 1999, il se lance dans une carrière en solo avec l'album *Au milieu des autres*, et devient populaire à partir de son deuxième album, *Calogero*, sorti en 2002.*

*Calogero est bassiste mais il joue également des claviers et de la guitare. Sa formation initiale s'est d'ailleurs faite à l'orgue. Sur son premier album solo il ne joue que les guitares, et sur les trois suivants l'intégralité des basses.*

<https://youtu.be/SPK9fxvbfk>

Ça vient de je-ne-sais où  
C'est comme un compteur dans ma tête  
Ça me prend, ça me rend fou  
C'est comme un pick-up dans ma tête

Je ne pense qu'à ça  
4, 3, 2, 1, je joue de la musique  
Je respire musique  
Je réfléchis musique  
Je pleure en musique  
Et quand je panique  
Je joue de la basse électrique  
Je joue de la musique  
Je sens la musique

Je fais l'amour en musique  
 Je t'aime en musique  
 Et quand je panique  
 Je branche ma guitare électrique

Ça jaillit d'un peu partout  
 C'est comme un volcan dans ma tête  
 Parfois je sais pas pour vous  
 Mais moi ça tempère mes tempêtes  
 Quand je perds mes repères

4, 3, 2, 1, je joue de la musique  
 Je respire musique  
 Je réfléchis musique  
 Je pleure en musique  
 Et quand je panique  
 Je joue de la basse électrique  
 Je joue de la musique  
 Je sens la musique  
 Je fais l'amour en musique  
 Je t'aime en musique  
 Et quand je panique  
 Je branche ma guitare électrique

Viens faire de la musique  
 Respirer la musique  
 On fera l'amour en musique  
 L'amour en musique  
 Et si ça se complique  
 On croise nos guitares électriques  
 Viens faire de la musique  
 Respirer la musique  
 C'est toi et moi la musique  
 C'est nous la musique  
 Et si tu me quittes  
 Je casse ma guitare électrique

🎧 **Léa Ouzan "Ça m'a sauvé la vie" : Jean-Louis Aubert explique comment la musique l'a aidé à vaincre la mélancolie, *Télé-loisirs*, 2019**

<https://www.programme-tv.net/news/tv/243596-ca-ma-sauve-la-vie-jean-louis-aubert-explique-comment-la-musique-la-aide-a-lutter-contre-la-melancolie-video/>

Invité dans 20h30 le dimanche ce 10 novembre, Jean-Louis Aubert a révélé que l'a musique a été un véritable échappatoire dans des périodes sombres de sa vie.

## I- 5 – La musique fascine ceux qui l’écotent (au point d’occulter tout le reste)

*La musique peut faire naître une émotion si intense qu’elle génère une fascination. Ainsi, les musiciens sont adulés pour de multiples raisons. Le comportement de leurs admirateurs peut aller jusqu’au fanatisme. N’importe qui peut être victime de cette passion qui conduit parfois même au reniement de ses convictions.*

### I – 5 – a – Fascination suscitée par l’artiste

♪♪ **Éric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart, 2005***

« Un jour, il m'a envoyé une musique. Elle a changé ma vie. Depuis, je lui écris souvent. Quand ça lui chante, il me répond, lors d'un concert, dans un aéroport, au coin d'une rue, toujours surprenant, toujours fulgurant. Il est devenu mon maître de sagesse, m'enseignant des choses si rares, l'émerveillement, la douceur, la sérénité, la joie. »

Cher Mozart,  
C'était hier.

Alors que la ville ployait sous le vent et la neige, tu m'as surpris au détour d'une rue. Les larmes que tu m'as arrachées m'ont réchauffé d'une façon essentielle, le visage autant que l'âme. J'en tremble encore. [...]

Une fois que mes sacs eurent englouti l'ultime cadeau nécessaire, je songeai à me réfugier dans un taxi pour rentrer et je trottai vers une station.

C'est là que tu intervins.

Une musique me fit pivoter : une chorale chantait .

Il y avait dans l'air quelque chose de probe, de recueilli qui m'immobilisa.

À cause de la neige, je ne pouvais poser mes paquets au sol par crainte que l'humidité ne les amollisse ; je demeurai donc debout, les bras chargés, les épaules lourdes, les paumes sciées, à me laisser pénétrer par le mystère qui envahissait l'espace .

Quelques secondes plus tard, les larmes jaillirent de mes paupières, violentes, chaudes, salées, sans que je puisse les essuyer.

Où étais-tu lorsque tu écrivis cela ? En quelle année ? En quel mois ?

En tout cas, grâce à toi je découvrais soudain où je me trouvais.

Je haussais la tête.

Noël au pied de la cathédrale ...

Je n'avais rien remarqué auparavant.

Autour de moi, les bâtisses du vieux Lyon s'écartaient devant le parvis de Saint-Jean. La façade gothique se dressait, haute, bienveillante, arrondie de rosaces, alanguie de guirlandes, poudrée de neige. Pendant les heures précédentes, je ne lui avais pas prêté attention car il n'y a rien à acheter dans une cathédrale ...

Sur les marches, réfugiés sous les ogives qui les protégeaient des flocons, les chanteurs, collés, anorak contre anorak, des glaçons en formation sous les narines, émettaient de la buée chaque fois qu'ils ouvraient la bouche. Je m'approchais et les voir redoubla ma surprise : était-il possible qu'un chant si beau sorte de ces faces sexagénaires, aux allures rustiques, à la peau rissolée, aux traits creusés par les années ?

D'une chorale de vieillards naissait une musique ronde, neuve, lisse comme un bébé qui sort du bain.

J'avisais la partition du chef : Ave, verum corpus de Wolfgang Amadeus Mozart .

Encore toi ?

Salut à toi, vrai corps  
né de la Vierge Marie,  
qui as vraiment souffert,  
immolé sur la croix par les hommes.

Toi dont la côte percée  
a versé du sang et de l'eau,  
sois pour nous un avant-goût de ce qui adviendra par la mort .

Je levai les yeux vers les flèches, les gargouilles, l'enlacement des sculptures qui grimpaient jusqu'au clocher et ma vue se brouilla ... Noël ...

Tu me révélais que nous vivions un moment sacré. Au plein cœur de l'hiver, à la saison où l'on craint que les ténèbres ne l'emportent, que le froid ne nous fige dans une glace définitive, lorsque enfin, vers le 20 décembre, la lumière recommence à croître, les hommes de toutes les nations se réunissent pour fêter le solstice, la clarté timide, le regain de l'espoir. Les bougies que nous allions allumer aux fenêtres de nos maisons, elles annonceraient le printemps ; les feux où nous jetterions des pommes de pin, ils préfigureraient l'été .

En même temps, tu disais " Ave verum corpus " : Tu attribuais un sens religieux à cet instant .

Religieux, je ne le suis guère.

Insistant, mélodieux, d'une douceur inexorable, tu me contraignais pourtant à un examen critique. Pourquoi fêtes-tu Noël ? me demandais-tu. Pourquoi dépenses-tu tant d'argent ? Les réponses arrivaient à ma conscience et me faisaient peur. Alors que je me croyais bon depuis le matin, je découvrais que j'étais surtout content de moi: j'effaçais l'égoïsme qui avait réglé mon comportement durant l'année, je compensais en cadeaux les intentions que je n'avais pas eues, les coups de téléphone que je n'avais pas rendus, les heures que je n'avais pas consacrées aux autres . Au lieu de rayonner de générosité, je m'achetais une tranquillité d'âme. Ma frénésie de

dons n'avait rien d'évangélique : un placement précis pour m'acquérir une bonne réputation. Je ne souhaitais pas la paix, je ne désirais que la mienne.

Or tu me rappelais que nous fêtions la naissance d'un dieu qui parle d'amour ...

Alors, peu importe que j'y croie ou non, à ce dieu ; dans la mesure où je m'autorisais à fêter Noël, au moins devais-je célébrer l'amour...

J'avais compris.

À la fin du morceau, bien que pesant toujours aussi lourds dans mes paumes déchirées, mes paquets avaient un sens différent : ils étaient lestés d'amour.

Le chœur apaisé qu'avaient exhalé ces vétérans, il me désignait un monde dont je n'étais pas le centre mais dont l'humain est le centre. Il exprimait une attention des hommes pour les hommes, un souci quant à notre vulnérabilité, notre condition mortelle. Voilà ce que disaient les tortues en bonnets de laine sous les portiques de Saint-Jean.

Dans la nuit obscure de l'hiver et de la chair, nous étions frères en fragilité. Tu me révélais qu'il y avait un univers purement humain, établissant ses propres fêtes, ses règles, ses croyances, ses rendez-vous où les voix s'enlacent en harmonie pour délivrer une beauté qui ne peut naître que de l'accord, de l'entente, au prix d'une recherche commune, d'un but consenti, d'une émotion partagée... Surgissait un monde parallèle à la nature, celle-là même que le gel, le froid, la nuit pouvaient anéantir. Un univers inventé, le nôtre. Cet univers-là, par ta musique, tu le reflétais, tu le dessinais. Peut-être le créais-tu ?

À ce royaume - au-delà du christianisme et du judaïsme, indépendant des religions -, je voulais croire.

Aujourd'hui, je ne sais si Dieu ou Jésus existe. Mais tu m'as convaincu que l'Homme existe.

Ou mérite d'exister.

#### ♫ **Baricco Alessandro, *Novecento: pianiste, 1997***

*« Lemon Novecento est né sur le Virginia, un bateau qui fait la traversée de l'océan Atlantique vers l'Amérique. Jamais, il n'en est jamais descendu. Il est devenu le pianiste de l'orchestre et de l'Océan...*

*Sa vie étrange et poétique est racontée à travers celle d'un trompettiste engagé sur le bateau qui va passer six ans à ses côtés. Avec étonnement, il entend les légendes qui entourent ce pianiste virtuose avant de devenir son ami. Ainsi, il découvre d'où vient la merveilleuse musique que joue le talentueux Novecento. Jamais entendue, elle rend fou les plus grands pianistes comme Jelly Roll Morton, l'inventeur du jazz. »*

La seconde nuit de la traversée, alors qu'on ne voyait même plus les lumières de la côte irlandaise, Barry, le maître d'équipage, entra comme un fou dans la cabine du commandant et le réveilla, en disant qu'il fallait absolument qu'il vienne voir. Le commandant jura, mais alla voir.

Salle de bal des premières.

Lumières éteintes.

Silhouettes en pyjama, debout, à l'entrée. Passagers tirés de leurs cabines.

Et aussi des marins, et trois gars tout noirs montés de la salle des machines, et même Truman, le radio.

Silencieux, tous, à regarder.

Novecento.

Il était assis sur le tabouret du piano, les jambes pendantes, elles ne touchaient même pas le sol.

Et, aussi vrai que Dieu est vrai, il était en train de jouer.

(Commence une musique enregistrée pour piano, plutôt simple, lente, séduisante.)

Il jouait je ne sais quelle diable de musique, petite, mais... belle. Pas de trucage, c'était vraiment lui qui jouait, c'étaient ses mains à lui, sur ce clavier, Dieu sait comment. Et il fallait entendre ce qui en sortait. Il y avait une dame, en robe de chambre, rose, avec des espèces de pinces dans les cheveux... le genre bourrée de fric, si vous voyez ce que je veux dire, une Américaine mariée avec un assureur... eh bien, elle avait de grosses larmes, ça coulait sur sa crème de nuit, elle regardait et elle pleurait, elle ne pouvait plus s'arrêter. Quand elle vit le commandant à côté d'elle, bouillant de surprise, mais bouillant, littéralement, quand elle le vit à côté d'elle, avec un reniflement, la grosse dame riche, je veux dire, elle montra le piano et en reniflant, elle demanda :

« S'appelle comment ?

— Novecento.

— Pas la chanson, le petit garçon.

— Novecento.

Comme la chanson ? »

[...]

«Tu l'auras voulu, pianiste de merde. »

Puis il posa ma cigarette sur le bord du piano. Éteinte.

Et il commença.

(Part en audio un morceau d'une virtuosité folle, peut-être joué à quatre mains. Il ne dure pas plus de trente secondes. Il se termine par une charge d'accords fortissimo. Le comédien attend que le morceau soit fini, puis il reprend.)

Bon.

Le public avala tout ça sans respirer. En apnée. Les yeux vissés sur le piano et la bouche ouverte, comme de parfaits imbéciles. Et ils restèrent là, sans rien dire, complètement éberlués, même après cette dernière charge meurtrière d'accords, qui avait l'air d'être jouée à cinquante mains, on aurait cru que le piano allait exploser. Et dans ce silence de folie, Novecento se leva, prit ma cigarette, se pencha un peu vers le piano, par-dessus le clavier, et approcha la cigarette des cordes.

Un grésillement léger. Il s'écarta, et la cigarette était allumée.

Je le jure.

Bel et bien allumée.

Novecento la tenait à la main comme une petite bougie. Il ne fumait pas, et il ne savait même pas la tenir entre ses doigts. Il fit quelques pas et arriva devant Jelly Roll Morton. Il lui tendit la cigarette.

« Fume-la, -toi. Moi, je ne sais pas fumer. »

Ce fut à ce moment-là que les gens se réveillèrent du sortilège. Et ce fut alors une apothéose de cris et d'applaudissements, un boucan énorme, je ne sais pas mais on n'avait jamais vu ça, tout le monde qui hurlait, qui voulait toucher Novecento, le bordel généralisé, on n'y comprenait plus rien.

#### ♪ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ? 2015*

Le plaisir de la virtuosité

Est-il bien musical ce plaisir, ce frisson que nous éprouvons au spectacle de la virtuosité ? Le musicologue en doute. Et le moraliste, qui n'est jamais bien loin, se demande : est-elle saine, l'adoration que suscite le virtuose ? Héros solitaire triomphant des éléments naturels et se hissant au-dessus du commun des humains, auréolé de la lumière des projecteurs et d'un halo de mystère, aimé, réclamé, acclamé par tous les publics du monde, tel est l'interprète virtuose. Depuis le XVIIIe siècle, on décrit les ferveurs extatiques des masses pour ces dieux de chair ou ces démons de glace, Farinelli le castrat, puis Paganini, Liszt, Rachmaninov, et à leur suite toutes les stars des XXe et XXIe siècles. Leurs performances laissent les publics interdits et comme terrassés par une force surnaturelle — ou même « démoniaque ». L'association du diable et du virtuose est en effet constante depuis la sonate des « Trilles du diable » de Tartini ou la Mephisto Waltz de Liszt ; et l'image de sorcier sulfureux colle à la peau de Paganini. « Ce n'est pas possible », dit la voix du peuple. « C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort, murmure la comtesse de Monteriender à l'oreille de Swann, [...] depuis les tables tournantes ». Face à ces enthousiasmes naïfs, le mélomane « sérieux » fronce le sourcil, aussi circonspect et méprisant qu'un théologien dénigrant les prières des foules agenouillées au pied des autels de pierre, voire aussi effaré qu'un exorciste incapable de délivrer ces malades possédés par des forces maléfiques. C'est le violoniste, mais plus encore le (ou la) pianiste, le chanteur (notamment le ténor, et plus encore le ténor *di grazia*) ou la chanteuse (surtout la soprano *coloratura*) qui déchaînent ces passions musicales, supra musicales, inframusicales. Mais pourquoi leurs prouesses ont-elles fait et font-elles encore l'objet de ces cultes ? Et pourquoi eux plutôt que les trompettistes, les clarinettes, les flûtistes ou les violoncellistes ?

Sans doute le violon, mais surtout le piano et la voix, ont permis, depuis le début du XIXe siècle et notamment à l'époque romantique, le règne du soliste. Peut-être parce que, avec ces deux ou trois instruments, le corps de l'interprète est tout entier offert au regard, au contraire de ceux qui en accaparent une bonne partie, en déforment les membres ou le visage, ou en dérobent la vue au public. Le pianiste est extérieur à son instrument, lequel paraît exister hors de lui. Ils ne sont liés que par les fils minuscules de ces dix doigts qui paraissent mille. La personne est d'un côté, entière, vivante ; l'instrument est de l'autre côté, tout extérieur, pure mécanique. La chanteuse, c'est le contraire : sa voix est tout entière en elle. Mais l'effet est le même dans les deux cas : la personne est là, devant nous, présente entièrement, elle peut vivre la musique, la faire vivre à sa guise, l'exprimer, sans être exprimée par elle. C'est elle que l'on peut voir, et pas seulement entendre, elle qu'on peut admirer en pleine lumière, sur cette scène face à nous, c'est ce héros ou cette héroïne solitaires que nous pouvons acclamer, c'est cette idole que nous pouvons adorer, et non ce bloc indistinct instrumentiste-instrument. C'est cette visibilité hypertrophiée qui a aussi permis la déification des chefs d'orchestre pendant tout le XXe siècle, surtout lorsque au culte de l'individu solitaire s'ajoutait le mythe de sa toute-puissance. Depuis que le règne des chefs philologues a succédé à celui des despotes, leur aura se ternit.

Mais pourquoi la main, pourquoi la voix ? Il y a peut-être une autre raison : ce sont les deux instruments naturels les plus quotidiens, les plus utilitaires, les plus pragmatiques. Les plus prosaïques. Mais aussi les plus humains : l'homme n'a pas seulement des membres, mais des mains, un pouce opposable. Il ne se contente pas de crier, de mugir, de grogner, mais il parle. La main, c'est le médiateur entre soi et le monde. La voix, c'est le médiateur entre soi et les autres. Privés de mains, nous serions comme privés des choses. Privés de voix, nous serions comme isolés des hommes. L'art du virtuose transfigure ces instruments naturels, qui sont en même temps les instruments propres à l'humanité. Le grand pianiste dénature les mains qui agrippent, comme le chanteur virtuose dénature la voix qui parle. Ou plutôt, ils les surnaturent. Ce qui, en l'être humain, n'était déjà plus animal, la voix, instrument du langage humain, la main, outil de mille autres outils proprement humains, le virtuose en détourne l'usage, en fait un mésusage au-delà de la nature, au-delà même de l'humain. La voix du chanteur, travaillée, ouvragée, lui vient d'un autre monde, elle ne sert plus à communiquer, la main du pianiste ne prend plus rien, elle ne serre rien, elle ne sert plus qu'à bondir autonome sur les touches du clavier pour en ravir la musique, qui est elle-même comme une voix défonctionnalisée.

La virtuosité est un défi à la nature. Le danseur saute plus haut qu'on ne peut et retombe plus lentement qu'on ne doit. Comment un corps pesant peut-il contrarier la loi de la gravité ? Comment une main, faite pour saisir, peut-elle être aussi rapide et précise à seulement toucher ? Est-elle du diable ou d'un dieu ? Comment une voix, faite pour parler, peut-elle monter si haut, si puissante et si juste ? Voilà ce que des êtres humains ne peuvent pas faire de leurs mains ou de leur glotte, et voici pourtant ce qu'un homme, une femme, fait de ses dix doigts ou de sa voix !

*(Et moi-même, je me surprends à jouir, violemment et charnellement, comme d'un plaisir interdit par la Loi (celle de cet austère surmoi schônbergien ou adornien qui sommeille dans la mauvaise conscience de tout mélomane un peu éduqué), des triples sauts du ténor gravissant sans effort les neuf contre-uts du « Ah mes amis » de La Fille du régiment, ou des roucoulements de la coloratura dans l'« air des clochettes » de Lakmé, lorsqu'elle triomphe des plus risqués contre-sol avec la facilité troublante du torero détournant d'un imperceptible mouvement du poignet la corne qui le frôle, oui je ressens ici et là cette même tension apaisée, cette même crainte changée en son contraire, j'en éprouve le délice comme le plus charmant des poisons, je sens ainsi que tous mes pairs alentour peut-être moins honteux que moi (ou plutôt que je n'étais jadis), ce plaisir secret à voir, à entendre, à admirer de tous mes sens ces acrobaties vocales dans lesquelles je perçois le combat d'un être humain avec son Autre (l'instinct, la survie, la bête) qu'il courbe à sa fantaisie, par jeu, par défi, par liberté, et je contemple toute cette humanité vainquant, sur le fil (le fil de la voix, le fil de la corne, le fil du rasoir) toute la nature en elle, et faisant de cette peur de la blessure (la voix qui défaille au milieu de la vocalise ou le corps qui se brise au milieu de la passe) la beauté la plus simple du monde.)*

Et certes, cette jouissance n'est guère musicale. Cependant, ces prouesses gymnastiques, ces entorses aux lois de la physique, ne seraient que d'ennuyeux records gratuits juste bons à homologuer, s'ils n'étaient en même temps ; indissolublement, musicaux. Se mêlent alors en nous deux plaisirs, aussi hétérogènes qu'indistinguables : d'un côté une joie fébrile, au bord de l'ivresse, face à l'exploit surhumain, d'autant plus admirable qu'il s'accomplit sans effort visible — car elle chante ou il joue l'air de rien, comme en se jouant des plus inhumaines difficultés — ; d'un autre côté l'émotion proprement musicale, quand le virtuose n'est pas seulement plus rapide mais joue aussi plus délié, quand les notes sont parfaitement détachées, claires, distinctes, égales à toutes les autres, quand elles prennent le temps d'exister chacune par elle-même, l'une après l'autre, alors même, semble-t-il, qu'on ne les a jamais jouées aussi vite [écouter Vivica Genaux dans « Agitata da due venti », de *Griselda* de Vivaldi. Un pianiste honorable pourrait sans doute être plus véloce, un autre pourrait peut-être jouer aussi délié, mais le vrai virtuose semble jouer plus rapide parce qu'il joue plus clairement que tous les autres. Le musicien nous coupe le souffle mais la musique respire : les deux plaisirs se conjuguent, musical et extramusical. Les vocalises d'une honnête soprano pourraient être aussi justes et précises, mais celles de la grande *prima donna* donnent un sens nécessaire, et comme évident, à ces voyelles vides et vaines, en leur insufflant toute l'expressivité du caractère qu'elle incarne et la vérité de ses émotions. La vraie virtuosité ne se fait pas au détriment de l'expressivité musicale, elle la renforce. On entend plus la musique, on la comprend *mieux*, parce que le plaisir d'entendre mieux la musique se double de l'admiration pour l'homme ou la femme qui, ici, maintenant, devant nous et comme au-delà, lui donne vie.

Dans la virtuosité, c'est comme si nous ressentions la musique, non seulement dans notre esprit et dans notre corps, mais avec le corps de l'interprète, dont nous suivons les inflexions. Nous entendons la musique que nous voyons sourdre de son corps.

♪<sup>♯</sup> **Édith Piaf, « L'Accordéoniste », *Paroles et Musique*, Michel Emer, 1940.**

<https://youtu.be/uq80-wvY59I>

*[...] « La voix ne peut causer d'émotion musicale indépendamment de l'art du chant. Le timbre de la voix ne peut commencer à nous toucher musicalement que lorsque le chant s'élève. Pas avant. Mais alors, elle peut s'évader de la sphère du monde réel pour entrer dans le monde imaginaire de la musique. Il y a là un instant merveilleux, comme une métamorphose : c'est une autre voix qu'on entend tout à coup, une voix venue d'ailleurs que du corps parlant. C'est la musique qui donne à la voix cette âme, car le timbre en lui-même n'en était que la chair. Écoutez Édith Piaf présenter sa chanson et guettez le moment de la première note de son chant, lorsqu'elle se met à le « timbrer » par tout son appareil vocal, par son souffle, et même par son corps entier, afin de faire vivre la musique en vivant les paroles. Vous n'entendez plus la même voix ni surtout pas le même timbre: son aigreur pincée s'est revêtue de noblesse. » [...] Francis Wolff, Pourquoi la musique ?,*

La fille de joie est belle  
 Au coin d' la rue Labat  
 Elle a un' clientèle  
 Qui lui remplit son bas.  
 Quand son boulot s'achève,  
 Elle s'en va à son tour  
 Chercher un peu de rêve  
 Dans un bal du faubourg.  
 Son homme est un artiste,  
 C'est un drôle de p'tit gars,  
 Un accordéoniste qui sait jouer la java...

Elle écoute la java  
 Mais elle ne la dans' pas,  
 Elle ne regarde même pas la piste,  
 Mais ses yeux amoureux  
 Suivent le jeu nerveux  
 Et les doigts secs et longs de l'artiste.  
 Ça lui rentre dans la peau  
 Par le bas, par le haut.  
 Elle a envie d' chanter, c'est physique.  
 Tout son être est tendu,  
 Son souffle est suspendu,

C'est une vrai' tordu' d' la musique.

La fille de joie est triste  
 Au coin d'la rue, là-bas.  
 Son accordéoniste, il est parti soldat.  
 Quand il reviendra d'la guerre,  
 Ils prendront un' maison  
 Elle sera la caissière,  
 Et lui sera l'patron.  
 Que la vie sera belle !  
 Ils seront de vrais pachas  
 Et tous les soirs, pour elle,  
 Il jouera la java...

Elle écoute la java  
 Qu'elle fredonne tout bas.  
 Elle revoit son accordéoniste  
 Et ses yeux amoureux  
 Suivent le jeu nerveux  
 Et les doigts secs et longs de l'artiste.  
 Ça lui rentre dans la peau

Par le bas, par le haut,  
Elle a envie d'pleurer, c'est physique.  
Tout son être est tendu,  
Son souffle est suspendu,

C'est une vrai' tordu' d' la musique.

La fille de joie est seule  
Au coin d' la rue là-bas,  
Les filles lui font la gueule,  
Les hommes n'en veulent pas !  
Et tant pis si elle crève,  
Son homme ne reviendra plus,  
Adieu, tous les beaux rêves,  
Sa vie, elle est foutu'  
Pourtant, ses jambes tristes  
L'emmènent au bouis-bouis  
Où y'a un autre artiste  
Qui joue toute la nuit...

Elle écoute la java...  
Elle entend la java...  
Elle a fermé les yeux,  
Les doigts secs et nerveux,  
Ça lui rentre dans la peau,  
Par le bas, par le haut,  
Elle a envie d'gueuler, c'est physique.  
Alors, pour oublier,  
Elle s'est mise à danser.  
À tourner au son de la musique.

Arrêtez la musique

🎶 **Pierre Ancery et Clément Guillet, « Pourquoi les musiciens font rêver les filles ? », *Slate.fr*, 2012**  
<http://www.slate.fr/story/58381/musiciens-filles-seduction>

Les six raisons pour lesquelles vous ne pouvez pas lutter avec eux question drague.

L'été arrive, avec son cortège de feux de camp sur la plage, de danseurs de capoeira au corps huilé et, bien sûr, de guitaristes occasionnels qui tenteront de séduire toute femelle entrant dans leur périmètre vocal à grands coups de *Wonderwall* et de *No Woman, No Cry*.

Une parade nuptiale qui peut faire sourire, mais que vous auriez tort de sous-estimer. Car depuis le temps, il convient de se rendre à l'évidence: la musique, ça marche pour pécho. Si à leur époque les castrats suscitaient l'adulation du sexe opposé et si Liszt mettait en transe le public féminin chaque fois qu'il jouait du piano, ce n'est pas un hasard.

Quel que soit leur niveau technique, leur beauté physique ou leur degré de notoriété, les musiciens ont toujours eu une longueur d'avance non seulement sur l'employé de bureau, mais aussi sur la plupart des autres catégories d'artistes (écrivain, plasticien, sculpteur...). Pas besoin d'être une star: le simple fait de jouer de la musique confère un surplus de grâce au plus boutonneux des ados en train de bredouiller ses trois accords de reggae.

D'où vient ce sex-appeal? Nous avons enquêté: voici les six raisons pour lesquelles des types au faciès aussi heurté que Serge Gainsbourg ou Shane MacGowan ont vu défiler plus de filles dans leur lit que n'importe quel bellâtre du tertiaire, fût-il un pick-up artist chevronné. Il ne vous reste plus qu'à essayer de les imiter.

#### 1. Ils ont plus de doigté

Jimi Hendrix jouait de la guitare avec sa langue, Elvis se déhanchait frénétiquement, aujourd'hui ce sont Justin Timberlake ou les membres du boys band One direction qui excitent les adolescentes avec leurs chorégraphies

millimétrées. A la différence des écrivains ou des peintres, les musiciens, durant leurs prestations, donnent en spectacle un corps avec lequel ils semblent parfaitement à l'aise.

Si les chanteurs ont l'apanage de la performance physique (pas de danse, saut dans la foule, poses christiques), les autres musiciens séduisent par leur très suggestif doigté. Ainsi, au XIXème siècle, Liszt mettait le public féminin en transe par la virtuosité de son jeu de piano. Gainsbourg l'explique dans cette vidéo, à propos des pianistes de bar: *«Leurs mains délicates promettent des nirvanas.»*

## 2. Ils sont (censés être) plus créatifs

Le musicien incarne à la perfection le mythe moderne de l'homme libre: toute son activité est tournée vers la création et l'expression de soi, sans que la contrainte des horaires de bureau ne vienne interférer dans ce processus. Pendant que le reste de l'humanité se prend la tête avec des concepts abscons du genre *«contrat à durée indéterminée»* ou *«fiche de paie»*, ce fier Albatros plane au-dessus de la mêlée et fait ce qu'il veut. S'il vous drague, ce n'est pas un besoin, mais juste une envie.

Résultat: jouer la carte du musicien reste une valeur sûre en soirée (mais pas chez le banquier). Dans certains cas, c'est presque aussi efficace que de glisser du GHB dans le verre de son interlocutrice.

Pourtant, tout le monde sait que cette histoire de créativité est bidon. Dans les faits, mieux vaut avoir l'air créatif que l'être vraiment. La preuve, aucune fille n'a jamais lancé son soutien-gorge sur Steve Reich ou Arvo Pärt: ces types ont beau s'y connaître cent fois plus en composition que n'importe quel chanteur pop, ils sont anti-sexy au possible. Un pur cerveau n'a rien d'excitant.

En matière de charisme et de succès féminins, l'interprète prend souvent l'avantage sur le compositeur, tout comme le réalisateur se fait en général doubler par l'acteur. L'image et la présence physique l'emportent sur l'inventivité, sinon les groupies tomberaient direct dans les bras des écrivains, des poètes, et des journalistes web. Autant de catégories condamnées à la misère sexuelle, simplement parce que des enfoirés de DJ incultes leurs piquent toutes les filles.

## 3. Leur art s'adresse au cerveau reptilien

Le pouvoir émotionnel de la musique n'est pas nouveau: les publicitaires, les cinéastes, les chefs militaires et les mamans s'en servent depuis belle lurette. Pourquoi la musique nous touche-t-elle autant?

Dans son livre *De la note au cerveau*, le neuroscientifique américain Daniel Levitin explique que, grâce à l'imagerie cérébrale, on a découvert que si la musique sollicite presque toutes les régions du cerveau, les émotions qu'elle génère impliquent surtout des structures au cœur des régions primitives du vermis cérébelleux et des amygdales –le siège des émotions dans le cortex.

Autrement dit, la musique est en contact direct avec nos émotions les plus archaïques, celles qu'il est impossible de contrôler. A l'inverse, le langage fait davantage appel aux structures supérieures de notre cerveau, plus «rationnelles». Bref: il est plus facile de manipuler les sentiments avec une guitare ou une belle voix qu'avec des idées. La musique ne dit rien, mais elle peut tout sous-entendre, d'où l'avantage du musicien sur le baratineur.

## 4. Ils sont transgressifs

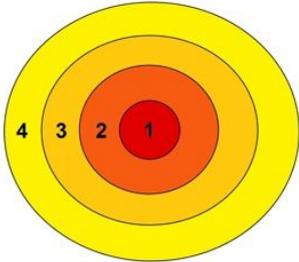
Laisseriez-vous votre fille sortir avec Chris Brown? On vous le déconseille, cela dit le mythe du bad boy a la peau dure et on en compte des dizaines parmi les musiciens. Homme libre, le musicien s'est aussi affranchi des règles sociales pour tracer son propre chemin. Drogues, sexe et alcool: le rock en particulier a longtemps été considéré par l'Église comme la musique du Diable. Quoi de plus attirant qu'un groupe que votre mère vous a interdit d'écouter? Du jazzman drogué au gangsta-rappeur, chaque style comporte son lot de mauvais garçons.

C'est même devenu banal: en effet, nul besoin désormais de décapiter des chauve-souris sur scène comme Black Sabbath ou d'y montrer ses parties génitales comme Iggy Pop. La transgression est devenue la norme et dans un milieu où les vrais subversifs sont devenus rarissimes, le simple fait d'avoir l'air rebelle marche toujours auprès d'une certaine frange du public féminin avide de mystère, d'aventure et de tatouages bon marché.

## 5. Ils ressemblent souvent à des stars

Le succès en général amène souvent le succès sexuel. C'est d'autant plus vrai pour la musique qui est, avec le cinéma, l'art le plus populaire. Mais même si vous n'êtes qu'un musicien de seconde zone, ne désespérez pas: piquer les attributs d'une star vous permettra de vous façonner une aura à peu de frais. Quelques accessoires suffisent parfois pour ressembler à un musicien plus connu: une coupe de cheveux néo-romantique pour se donner un genre emo, deux ou trois bagouzes pour faire hip-hop, une barbe pour jouer au folkeux.

Hop! D'un coup, par mimétisme, c'est tout un univers de références qui surgit et qui seconde notre Kanye West ou Gaspard Augé du pauvre dans sa parade amoureuse et musicale. Et même plus besoin d'apprendre à jouer! Le musicien lambda aurait tort de ne pas mettre à profit cette technique imitative pour grappiller quelques miettes de gloire. D'ailleurs, il n'est pas le seul à utiliser cette ficelle. C'est toute une myriade de profiteurs qui gravitent en cercles concentriques autour des piliers du star-system en tentant de s'approprier un peu de leur pouvoir sexuel, comme l'indique ce schéma:



- 1: musiciens stars
- 2: sous-musiciens (bassiste, batteur)
- 3: parasites para-culturels (label managers, chargés de com', critiques)
- 4: sosies anonymes

6. Leur patrimoine génétique est meilleur

Darwin, dans *La descendance de l'homme* (1871):

«J'en conclus que les notes et le rythme de la musique furent acquis par les ancêtres mâles et femelles de l'humanité afin de séduire le sexe opposé.»

Ainsi, la musique serait un facteur de sélection du partenaire, au même titre que la queue chez le paon. Notons que de nombreuses autres espèces, comme les grenouilles ou les cigales, tentent de la même manière de susciter l'émoi du sexe opposé en produisant des sons divers.

Durant la Préhistoire, le fait de savoir chanter et danser révélait une certaine endurance et une bonne santé physique et mentale. Cela indiquait aussi que l'on possédait assez de nourriture et un abri suffisant pour se permettre de passer un temps précieux à développer une aptitude totalement inutile à la survie: en gros, être musicien était une marque de distinction sociale.

Dépassé? Plus près de nous, une étude américaine de 2004 démontrait que les femmes en période d'ovulation préfèrent avoir des relations sexuelles avec un artiste pauvre mais créatif (donc porteur de bons gènes) qu'avec un riche moyennement intelligent (mais susceptible de mieux subvenir aux besoins des enfants). Le résultat s'inverse quand on s'éloigne de la période d'ovulation. Conclusion de l'étude: recevoir les gamètes d'un musicien, c'est bien, mais épouser un dentiste, c'est mieux.

🎵 **Pierre Bouteiller, Interview de SERGE GAINSBOURG, 1972, [www.ina.fr](http://www.ina.fr)**

<https://www.ina.fr/video/I05235367>

*Serge Gainsbourg évoque son physique, son adolescence plutôt délicate, ses débuts comme pianiste de bar lorsqu'il chantait Aznavour et la période de la quarantaine.*

## I – 5 – b – La fascination poussée à son paroxysme

🎵 <https://pxhere.com/fr/photo/41796>



♪ Nicolas Bouzou, *Économie Franz Liszt*, « Franz Liszt, les filles qui s'évanouissent et le piano : une esquisse d'analyse historico-économique », 2016, <https://asteres.fr/>  
<https://asteres.fr/franz-liszt-filles-sevanouissent-piano-esquisse-danalyse-historico-economique/>

[...] Liszt est la première « superstar » de la musique, le premier interprète et compositeur pour lequel les jeunes filles hurlent lors des concerts, jettent des offrandes sur scène, récupèrent des mèches de cheveux et s'évanouissent. Le terme Beatlemania a été précédé d'une bonne centaine d'années par celui de Lisztomania, inventé par Heinrich Heine dans sa recension de la saison musicale 1844. C'est que, en plus d'être un immense pianiste (transposer *la Symphonie Fantastique* au piano est irréel, Berlioz n'aimait pas le piano) et un grand compositeur, Liszt était un homme de communication. Il est l'un des premiers artistes à avoir compris le rôle de l'image, grâce à l'invention de la lithographie à Prague en 1798. A partir des années 1850, il s'est fait beaucoup photographe. Sur scène, il disposait de deux pianos pour pouvoir montrer ses deux profils. Liszt savait que, pour séduire le public (y compris les hommes), il faut être aimé des jeunes femmes. Paganini l'avait précédé en construisant (ou tout au moins en laissant construire) une image légendaire et sulfureuse d'homme à femme. Liszt en jouera carrément, sans cacher, bien au contraire, son immense confiance en lui, mais en conservant une grande proximité avec son public.

♪ Michel Berger, *La Groupie du pianiste*, 1980  
[https://youtu.be/zO\\_q3kLdNCs](https://youtu.be/zO_q3kLdNCs)

Elle passe ses nuits sans dormir  
 À gâcher son bel avenir  
 La groupie du pianiste  
 Dieu que cette fille a l'air triste  
 Amoureuse d'un égoïste  
 La groupie du pianiste  
 Elle fout toute sa vie en l'air  
 Et toute sa vie c'est pas grand-chose  
 Qu'est-ce qu'elle aurait bien pu faire  
 À part rêver seule dans son lit  
 Le soir entre ses draps roses

Elle passe sa vie à l'attendre  
 Pour un mot pour un geste tendre  
 La groupie du pianiste  
 Devant l'hôtel dans les coulisses

Elle rêve de la vie d'artiste  
 La groupie du pianiste  
 Elle le suivrait jusqu'en enfer  
 Et même l'enfer c'est pas grand-chose  
 À côté d'être seule sur terre  
 Et elle y pense dans son lit  
 Le soir entre ses draps roses  
 Elle l'aime, elle l'adore  
 Plus que tout elle l'aime  
 C'est beau comme elle l'aime  
 Elle l'aime, elle l'adore  
 C'est fou comme elle aime  
 C'est beau comme elle l'aime

Il a des droits sur son sourire  
 Elle a des droits sur ses désirs  
 La groupie du pianiste  
 Elle sait rester là sans rien dire

Pendant que lui joue ses délires  
 La groupie du pianiste  
 Quand le concert est terminé  
 Elle met ses mains sur le clavier  
 En rêvant qu'il va l'emmener  
 Passer le reste de sa vie  
 Tout simplement à l'écouter

Elle sait comprendre sa musique  
 Elle sait oublier qu'elle existe  
 La groupie du pianiste  
 Mais Dieu que cette fille prend des risques  
 Amoureuse d'un égoïste  
 La groupie du pianiste

Elle fout toute sa vie en l'air  
 Et toute sa vie c'est pas grand-chose  
 Qu'est-ce qu'elle aurait bien pu faire  
 À part rêver seule dans son lit  
 Le soir entre ses draps roses

Elle l'aime, elle l'adore  
 Plus que tout elle l'aime  
 C'est beau comme elle l'aime  
 Elle l'aime, elle l'adore  
 C'est fou comme elle aime  
 C'est beau comme elle l'aime  
 La groupie du pianiste?

🎵 **Emmanuelle Ringot, « C'est quoi "être fan" ou comment expliquer le phénomène des groupies ? », Marie Claire.**

<https://www.marieclaire.fr/le-phenomene-des-groupies-fan,1247917.asp>

S'ils existent, leur vie, c'est d'être fan. Ils suivent leurs idoles, jour et nuit, sans répit, au point de les placer au centre de leur existence. Qui sont ces groupies et qu'est-ce qui les anime ?

De tous âges et de tous horizons, certaines personnes tombent en admiration totale pour des artistes / chanteurs / musiciens et leur dédient ensuite leur vie entière. Qui sont celles et ceux qu'on appelle les groupies ? Nait-on fan ou le devient-on ? Éléments de réponse avec la psychologue Aurore Le Moing.

#### **Être fan : entre admiration et érotomanie**

Sémantiquement, le terme de fan est un raccourci du mot fanatique qui signifie : « qui a pour quelque chose, quelqu'un, une admiration passionnée, enthousiaste », rappelle la thérapeute. Avant d'ajouter : "il y a plusieurs niveaux de la fan attitude. Cela peut aller de la simple reconnaissance du talent d'une personne que l'on admire jusqu'à une pathologie appelée l'érotomanie".

Par définition, l'érotomanie (ou syndrome de Clérambault) désigne un délire qui se caractérise par la conviction chez un individu qu'il est aimé par un autre. "Celle-ci revêt une forme obsédante qui se fixe habituellement sur une personnalité publique", décrypte l'experte. "Cette certitude se traduit chez la personne érotomane par du harcèlement pour provoquer la rencontre avec la personne aimée et lui faire avouer ses prétendus sentiments", ajoute-t-elle.

#### **Pourquoi et comment devient-on fan ?**

Aduler quelque chose ou quelqu'un revient à s'identifier à cet objet d'admiration. Un peu comme on le fait avec son partenaire amoureux, quand on est en couple. "C'est un processus assez courant et classique, qui peut intervenir dès l'adolescence", explique Aurore Le Moing. Ce même processus permet de s'identifier à d'autres modèles que ses parents et son entourage, et participe ainsi à la construction de la personnalité en tant qu'individu à part entière. "L'objet de projection va recouvrir des valeurs, croyances auxquelles nous aspirons. Et

c'est à partir de là que nous allons pouvoir nous identifier à lui et nous définir en tant que fan", précise ainsi la psychothérapeute.

Au départ, le fait d'être "groupie" n'est absolument pas dérangeant en soi : c'est un moyen de gagner en confiance en soi, puisque nous croyons en celui qui nous fait rêver. "C'est un modèle qui nous aide à grandir et qui en parallèle nous fait rêver et nous apporte du bonheur. C'est en quelque sorte un pilier que l'on idéalise et qui peut se révéler un soutien quand l'on pourrait éventuellement en avoir besoin", décrypte Aurore Le Moing.

### **L'exemple de Johnny Hallyday, l'idole aux millions de fans**

Alors que l'idole des jeunes s'est éteint le 6 décembre dernier, plus d'un million de fans venus de toute la France, se sont joints aux proches pour accompagner le cortège funéraire. Un phénomène qui illustre - tristement mais parfaitement - ce phénomène des fans. Pour Aurore Le Moing, Johnny Halliday est un des exemples les plus parlants pour aborder cette question. "On ne peut chiffrer le nombre de fans existants dans le monde.

Qu'est ce qui a fait qu'il ait autant de fans ? La durée déjà d'une part et ensuite, les valeurs qu'il véhicule. Johnny, c'est l'identification du travail, de la simplicité, de l'homme avec un cœur, de la gentillesse, des soucis personnels aussi, une vie jalonnée d'épreuves. C'est une personne à laquelle beaucoup de gens ont pu s'identifier", explique-t-elle. Avant d'ajouter que "la musique, a libération d'énergie, le besoin de crier ce que l'on ressent au monde", ont également dû renforcer le phénomène. En d'autres termes, on peut être un fan de Johnny, avoir un coup de mou, et n'avoir besoin que d'écouter « l'Envie », pour repartir de plus belle.

### **Peut-on être "trop" fan ?**

Pour Aurore Le Moing, "le vrai risque, quand on est fan, c'est de se centrer majoritairement voir uniquement sur l'aspect symbolique de ce que l'on admire et de se déconnecter de sa réalité et de son environnement". Si l'érotomanie est bel et bien reconnue comme étant une pathologie, on peut aller trop loin sans aller jusque-là. "On peut vivre à travers une personne ou idée, en régentant notre quotidien uniquement par rapport à elle. Auquel cas, on peut se retrouver isolé, se couper socialement de nos pairs et se conforter dans notre imaginaire. Cette attitude peut nous porter préjudice quant à nos relations amicales, familiales ou même de travail", décrypte l'experte. Avant de conclure : "Selon moi, être fan est une bonne chose. On peut d'ailleurs être fan de plusieurs choses ou personnes. Cela permet de nous remettre en question, d'avancer et de nous procurer de la joie. Tant que nous sommes ancrées dans notre environnement, et que nous savons faire la part des choses, cela n'est pas dangereux. Le danger viendrait plutôt d'une sorte d'échappatoire pour fuir sa réalité et son quotidien, démontrant certainement un malaise dans son environnement".

### **♪♫ Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Pour rester fidèles à notre hypothèse nous choisirons plutôt de regarder ces débordements sous l'angle d'une régression, d'autant qu'ils s'adressent — selon les règles de cette identification primaire — à une entité double, au sexe indifférencié. Remuer la tête en tous sens, pousser des cris et pleurer peut éventuellement renvoyer au plaisir sexuel, mais bien davantage dans ce cas évoquer le mode d'expression spécifique à infans », qui traduit la plupart de ses tensions et de ses émotions par ce genre de manifestation. Briser des objets tels que les fauteuils des salles de spectacle est un acte qui exige la force physique d'un adolescent : cela n'en rappelle pas moins le sort qu'un sentiment de toute-puissance contrariée pousse l'enfant en bas âge à faire subir aux objets qui l'entourent. Ainsi les deux comportements typiques des spectateurs de concerts pourront nous renvoyer à ceux, non moins typiques, de l'enfant qui n'est pas encore entré dans l'univers de la parole, laquelle lui permettra ultérieurement de différer la satisfaction immédiate ou, par la symbolisation, de procéder, sans casse, au « meurtre de la chose ». Nous avons expliqué dans une note d'un chapitre précédent que l'entrée dans le langage se faisait, selon Lacan, par l'instauration d'une métaphore originelle. Cette métaphore est celle qui instaure la dimension du « Nom-du-Père », et cette première chute d'un signifiant dans les « dessous » est la version lacanienne du « refoulement originaire » freudien, celui qui entraîne tous les autres à sa suite dans la constitution de l'inconscient où se trouvent maintenues dès lors toutes les représentations réprimées. La levée des inhibitions à laquelle nous assistons lors de ces concerts, sous l'effet hypnotique de l'« idole », qui laisse les jeunes sujets et à leurs représentations d'avant l'instauration de la parole, serait-elle à assimiler à une levée du refoulement originaire ? Nous avons donc en présence, si nous voulons forcer le trait, un chanteur et un public : le premier sur une scène, dominant de sa stature d'adulte le second, réduit en contrebas à une passivité enfantine. Employant la forme chantée qui facilite depuis toujours chez l'humain l'entrée dans l'univers de la parole, le chanteur — meneur, totem, hypnotiseur, objet d'amour — adresse à une foule qui retrouve face à lui le comportement d'un enfant dans le moment précis qui précède sa rencontre avec la « dit-mension » qui fera de lui un « parlêtre ». Cette

rencontre, souvenons-nous, sera traumatique si nous l'entendons au sens lacanien d'introduction à la violence du signifiant.

Voilà que se profile un début de réponse à la question que nous nous posons sur la nature du trauma que la « crise cathartique » du jeune public en émoi vient réactualiser. Lorsqu'il retrouve par l'intermédiaire de la chanson les premiers émois — cris, pleurs et manifestations agressives — qui précédaient son entrée dans la parole et l'instauration du refoulement originaire, l'auditeur retrouve dans le même temps ses premiers attachements à ceux qui lui ont adouci le trauma -Lié à cette introduction et à l'expérience de la division. Ces retrouvailles se font sur un mode analogue à celui qui présida à cette épreuve initiatique : l'identification. Freud nous donne par ailleurs une indication supplémentaire qui précisera encore la nature de cette identification première : « ... il arrive souvent que le choix d'objet redevienne identification [...] il ne doit pas non plus nous échapper que l'identification [...] est partielle, extrêmement limitée, et n'emprunte qu'un seul trait à la personne-objet. »

Ce trait, emprunté à l'autre et auquel la personne s'identifie, est donc, selon Freud, unique : c'est d'ailleurs à partir de cette définition que Lacan construisit sa notion de « trait unaire ». Cette notion, il la lança à son auditoire sous la forme d'une de ces phrases lapidaires dont il avait le secret : « Y'a d'l'un ! » (où nous ne manquerons pas de relever la parenté avec le titre d'une chanson, l'une des plus célèbres du « fou chantant », Charles Trenet, « Y'a d'la joie ! »).

Précisément, ce trait unaire ou ce trait unique identificatoire, ne pouvons-nous le repérer dans ce que le chanteur adoré offre à son auditoire : une chanson ? Nous avons remarqué plus haut que ce qui distingue une chanson ce sont ces trois notes qui la constituent comme telle et la rendent reconnaissable entre toutes. Si ce ne sont pas les quelques notes de sa mélodie, c'est alors ce que l'on appelle l'« intro » qui y suffit, ou bien encore le « gimmick », cette petite astuce musicale qui y restera pour toujours associée. Immédiatement reconnue dans cette « plus petite différence », au même titre que le grain de la voix du chanteur, la chanson pourra être reprise, chantée à son tour par le public qui, la faisant sienne, s'identifiera à celui qui l'a créée, par l'intermédiaire de ce trait unaire.

Que le phénomène que nous avons examiné se soit exacerbé dans les années soixante, avec les premiers concerts destinés spécifiquement aux teen-agers, est sans doute dû au fait que cette génération avait conscience de vivre un événement sans précédent dans l'histoire de la musique, sentiment qui a renforcé son exaltation. De plus, la tranche d'âge du public auquel ces chansons s'adressaient se trouve être celle d'un passage : l'adolescence est en effet une période durant laquelle le jeune sujet est soumis à une réactivation des pulsions les plus exigeantes, période qui ne trouve son équivalent en charge pulsionnelle que dans les toutes premières années de la vie de l'enfant.

Faut-il considérer ces mémorables explosions de jeune libido comme un accident historique, sans précédent et sans suite ? Freud nous a appris à repérer, dans toute pathologie, l'exagération de traits qui constituent un psychisme dit « normal » ; c'est d'ailleurs à partir de l'analyse de ces cas pathologiques qu'il a pu dégager ce qu'il en est du développement d'une personnalité normale (la « névrose ordinaire »). Les phénomènes paroxystiques que nous avons décrits ne pourraient-ils pas de la même manière nous donner une indication de ce qui est à l'œuvre chez chacun d'entre nous lorsqu'il est soumis, de façon beaucoup plus calme, au charme irrésistible d'une chanson ?

♪ **Pascal Obispo, *Fan*, 2004**

<https://www.youtube.com/watch?v=95Lrd4thC-A>

J'ai vécu sous des posters  
 À me croire le seul à connaître  
 Tout de vous  
 J'en ai refait des concerts  
 En rêvant de voir apparaître  
 Marylou  
 J'inventais des lettres à France  
 En solitaire, en silence  
 Si je n'ai pas su l'écrire  
 Je voulais simplement te dire  
 Que si, si j'existe  
 J'existe  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Si j'existe

Ma vie, c'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Sans répit, jour et nuit  
 Mais qui peut dire je t'aime donc je suis  
 J'en ai connu des hôtels  
 En attendant un signe, un geste  
 De ta part  
 J'en ai suivi des galères  
 Pris des trains, fait des kilomètres  
 Pour te voir  
 Mettre un nom sur un visage  
 Derrière une vitre, un grillage  
 Quelque chose à retenir  
 Faire comprendre avant de t'enfuir  
 Que si, si j'existe  
 J'existe  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Si j'existe  
 Ma vie, c'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Sans répit, jour et nuit  
 Mais qui peut dire je t'aime donc je suis  
 Qui peut dire qu'il existe?  
 Et le dire pour la vie  
 Que si, si j'existe  
 J'existe  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Si j'existe  
 Ma vie, c'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Sans répit, jour et nuit  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Si j'existe  
 J'existe  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 C'est d'être fan  
 Mais qui peut dire  
 Je t'aime donc je suis  
 Mais qui peut dire  
 Donc je suis  
 Donc je suis  
 Qui peut dire?  
 Qui peut dire?  
 Pour la vie  
 Je suis fan

🎵 **Bruno ALVAREZ, « Perdre Johnny, est-ce comme perdre un proche ? », *Ouest-France*, 2017**  
<https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/14761/reader/reader.html#!preferred/1/package/14761/pub/21434/page/4>

*Emporté par un cancer du poumon, Johnny Hallyday s'est éteint, la nuit dernière, à 74 ans. Le décès de cette véritable icône, adulée par certains, ne laisse personne indifférent. « Sa mort s'apparente à la perte d'un proche », confirme Valérie Sengler. Entretien avec cette psychanalyste, spécialiste du deuil.*

Le décès de Johnny Hallyday peut-il être ressenti comme la perte d'un proche pour des Français ?

Johnny faisait partie de notre vie, à tous. Nous pouvons effectivement considérer que l'annonce de sa mort, même si nous y étions préparés, nous touche comme si nous venions de perdre un membre de notre famille. C'est souvent le cas pour les stars, à force de les voir à la télé, dans les journaux, qu'on le veuille ou non, ils entrent dans nos familles... Concernant Johnny Hallyday, il incarne en plus un symbole français, quelque chose de l'ordre du mythique. C'est donc encore plus fort.

Nous aurions donc tous en nous quelque chose de Johnny, comme l'a déclaré Emmanuel Macron ?

Complètement. Ses chansons ont marqué des rencontres, des naissances... Chacun a forcément un souvenir qui le ramène à Johnny. Il a accompagné la vie de beaucoup d'entre nous. C'est un vrai marqueur générationnel, social et sociétal même.

Comment explique-t-on ce phénomène psychologiquement ?

C'est la projection : ce que l'autre vit, nous aussi, nous pouvons le vivre. C'est très humain. C'est le même phénomène qui fait que lorsqu'on voit quelqu'un tomber devant nous et se faire mal, on a mal pour lui et on l'aide à se relever. On projette des choses que nous n'avons pas sur une célébrité, sur ce qu'elle représente à nos yeux : un père ou un homme idéal, la richesse, la réussite, la capacité à se battre... Cela active différents ressorts en chacun de nous.

Cela nous renvoie également à notre propre mort...

Oui. Que ce soit la mort d'une célébrité ou non d'ailleurs : le décès de quelqu'un nous renvoie inévitablement à notre propre mort. Cela concrétise le fait que nous ne sommes que de passage. Même ces célébrités, que l'on imagine fortes, toutes puissantes, n'y échappent pas... Les fans, qui l'idolâtraient, eux, vont d'abord être dans le déni, ils auront du mal à y croire. Ils perdent un dieu... Cela les ramène au fait qu'eux aussi, petits mortels, vont mourir.

Johnny entre dans la postérité...

Oui parce que ses disques continueront à se vendre. Ses chansons seront toujours écoutées. Des gens iront se recueillir sur sa tombe comme pour Claude François, Jim Morrison et d'autres. Il restera dans l'histoire. Il incarnera toujours un inconscient français. On peut presque l'assimiler à un dieu. Certains fans, d'ailleurs, n'hésitent pas à le comparer au Christ. Cela signifie qu'il représente quelque chose de tellement haut placé par rapport à eux que, de toute façon, il sera effectivement immortel.

Fan ou non, peut-on rester insensible à son décès ?

Je ne pense pas. Je ne suis, par exemple, absolument pas fan de lui. Mais je me sens concernée, touchée et attristée. C'est la projection de la mort qui fait ça. Nous avons tous suivi son chemin de vie. On le savait malade, touché par un cancer des poumons. Et malheureusement, beaucoup de gens sont concernés par cette maladie, de près ou de loin. Et tout le monde sait que cette maladie ne se guérit pas à l'heure actuelle. Du coup, on est tous « impactés » par le deuil de sa famille que l'on va vivre avec sa femme et ses enfants. Cela nous renvoie à nos propres angoisses de la maladie, de la mort, de se retrouver seul, avec ou sans enfants. C'est l'empathie.

Comment surmonter une telle épreuve ?

Dans la mesure où nous ne sommes pas directement concernés, le choc va s'estomper, petit à petit, naturellement. Certains, selon leur sensibilité, pleureront. Il y aura des funérailles qui permettront de dire au revoir et concrétiseront la disparition de la personne. Ce cérémonial social est très important. Après, on conservera le souvenir.

Et comment peut réagir un fan qui aurait consacré sa vie à Johnny, voire passé son existence à l'imiter ?

Là, il faut faire beaucoup plus attention, accompagner ces fans qui sont dans l'excès. Certains peuvent aller jusqu'au suicide. Cela s'est déjà vu après le décès de plusieurs stars. Cela relève pratiquement d'une pathologie, d'être fan à ce point. Il y a un problème d'identité, de personnalité, pour avoir besoin d'idéaliser à ce point une figure. Ces personnes présentent une déstructuration psychique, il faut donc être vigilant.

♪♫ **Didier Courbet, (Professeur de Sciences de la Communication à l'Université d'Aix-Marseille), « Pourquoi la mort des célébrités peut conduire à la dépression et même au suicide? », 2016 actualisé en 2020, [huffingtonpost.fr, https://www.huffingtonpost.fr/didier-courbet/pourquoi-la-mort-des-celebrites-peut-conduire-a-la-depression-et-meme-au-suicide\\_b\\_9775892.html](https://www.huffingtonpost.fr/didier-courbet/pourquoi-la-mort-des-celebrites-peut-conduire-a-la-depression-et-meme-au-suicide_b_9775892.html)**

Les décès récents de Prince et de David Bowie sont des moments extrêmement douloureux pour leurs fans qui doivent maintenant faire leur deuil.

Cette épreuve est rarement simple pour les grands fans de célébrité. En effet, les relations qu'ils établissent avec la célébrité sont d'une surprenante complexité. Bien qu'ils ne la connaissent pas personnellement, ils nouent avec elle des liens affectifs très intenses et peuvent, par exemple, développer un véritable sentiment amoureux. Ces relations ne s'établissent que dans un seul sens, la célébrité ne connaissant évidemment pas le fan. En raison de cet aspect unilatéral, elles sont appelées interactions para sociales par les chercheurs.

Au moment du décès de la célébrité, le fan peut vivre un réel deuil dont la douleur est parfois plus forte que lors du décès d'une personne de sa propre famille ou issue de son cercle d'amis réels. Pourquoi ce lien unilatéral est-il si intense affectivement?

Derrière la célébrité: des symboles et relations cachés

En fait pour le fan et sans qu'il en ait conscience, la célébrité est bien autre chose qu'un artiste dont il apprécie particulièrement l'œuvre. Il lui a associé des symboles émotionnellement forts, comme une période particulière de sa vie ou des souvenirs d'autrefois dont il est particulièrement nostalgique. Le fan l'a souvent également associée à une autre personne de son entourage réel à laquelle il est particulièrement attaché: un ami cher, un amoureux, un parent adoré avec lequel il a vécu des événements agréables en lien avec la musique de la célébrité. Autrement dit, l'interaction para sociale avec cette dernière masque souvent un attachement à une personne chère pour le fan, qu'il a transférée sur la vedette. Sa mort ravive, dès lors, la peur de perdre ce qu'il lui a associé: par exemple une partie de son adolescence heureuse, des souvenirs personnels heureux ou la personne chère elle-même. Ce n'est pas la mort de la célébrité qui est directement problématique, la musique et son œuvre étant toujours présentes.

C'est aussi et surtout la peur de perdre tout ce que le fan a transféré sur elle qui est exacerbée et qui provoque la plus grande tristesse. Certains fans excessivement attachés à leur passé peuvent avoir de grosses difficultés à gérer cette reviviscence nostalgique et cette brèche en lien avec leur propre passé qui s'ouvre.

Le décès de la célébrité altère l'identité personnelle du fan

Un autre aspect, propre à la psychologie des fans, se cache également derrière l'attachement à la célébrité. Fréquemment, le fan s'est fortement identifié à elle. Il a utilisé celle-ci pour construire son identité et son moi propre, dans des périodes clés de son existence (enfance, adolescence, premier amour...). Avec la perte de la vedette, c'est une partie de l'identité du fan qui doit alors être réparée et réagencée. Si retrouver un équilibre psychologique s'opère sans réelle difficulté pour la plupart, le réagencement de son moi peut devenir une réelle épreuve, longue et douloureuse, pour certains fans dont l'identité personnelle est fortement associée à la vedette. Ces derniers ont en effet construit leur identité personnelle, leur moi profond en connexion et en identification avec l'image qu'ils se font de la célébrité: ils gèrent et mènent leur propre vie comme ils pensent que la vedette le ferait à leur place, parlent comme elle, s'habillent souvent comme elle... Sans forcément en montrer les signes extérieurs, leur identité personnelle est en partie construite autour de celle de la vedette. Le deuil ne s'effectuera correctement qu'à la condition que le fan réagence sa propre identité, altérée et fendue par la disparition. Cette dernière peut contribuer à provoquer une réelle dépression et parfois, pour ceux qui ne parviennent pas à s'en sortir, mener au suicide, comme dans le cas du décès de Mickael Jackson.

Quelques effets bénéfiques des réseaux sociaux

Dans une étude scientifique que nous avons réalisée juste après le décès de Michael Jackson, nous avons montré que l'usage des réseaux sociaux et des sites Internet dédiés à la vedette auraient des impacts forts différents.

L'usage des réseaux sociaux est plutôt bénéfique au tout début du deuil, lorsque les fans apprennent la nouvelle. Ils se rendent compte que d'autres personnes réagissent comme eux, ce qui les rassure. Surfer sur les réseaux sociaux permet de satisfaire les besoins qu'ils éprouvent en tant qu'êtres sociaux, de partager avec leurs semblables leurs émotions. Écrire sur les réseaux sociaux, Twitter ou Facebook, permet de satisfaire le désir narcissique de laisser une trace personnelle témoignant de leur participation à cet événement planétaire reliant tous les fans de tous les pays et cultures.

La possibilité de se connecter sur les réseaux sociaux avec leur mobile offre également la possibilité d'avoir des informations, des photos de leurs vedettes quand ils en ressentent le besoin, quel que soit le lieu et le moment. Cette immédiateté leur permet de gérer leur deuil comme ils l'entendent et en fonction de leurs propres besoins psychologiques, jour et nuit.

Quand les réseaux sociaux accroissent le malheur des fans

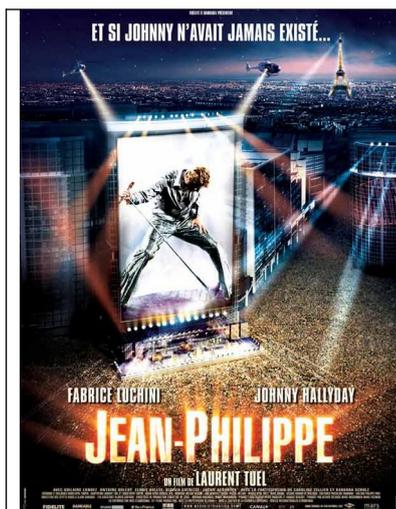
Cependant la possibilité permanente d'avoir accès aux informations relatives à la célébrité a un revers délétère dont les fans doivent se protéger. En effet, à chaque fois qu'ils vont sur les réseaux sociaux, ce sont les mêmes sentiments de tristesse qui sont revécus et systématiquement ressassés. Les recherches sur le deuil montrent que la rumination émotionnelle est néfaste parce qu'elle auto-entretient et amplifie les émotions négatives, ralentissant le véritable travail de deuil.

En effet, lors de la perte d'un être cher, il convient, après la première phrase de tristesse intense, de ne plus avoir de stimulations amplifiant les ruminations mentales, pour passer à autre chose et reprendre le fil de sa vie. La fréquentation des réseaux sociaux et sites de fans incitent à faire le contraire et nuit à la bonne résolution du deuil. Dans notre étude sur Michael Jackson, les fans qui sont parvenus à rapidement réagencer leur identité individuelle altérée sont ceux qui ont assez rapidement délaissé les réseaux sociaux sur lesquels on parlait en boucle du chanteur.

Les fans de Prince et de David Bowie trouveront un intérêt certain à utiliser avec parcimonie ce type de média numérique pour pouvoir faire leur deuil dans une plus grande sérénité.

♪<sup>♩</sup> Laurent Tuel, *Jean-Philippe*, 2006

<https://www.youtube.com/watch?v=RnN3t1Utxs>



« Fabrice, cadre moyen, est un fan absolu de Johnny Hallyday, peut-être même le plus grand... Mais un jour, il se réveille dans une réalité différente, un monde parallèle où Johnny n'existe pas. Perdu, orphelin, il se met alors à la recherche de Jean-Philippe Smet, pour savoir ce qu'il est devenu dans cette autre dimension, et lorsqu'il le retrouve enfin, c'est pour découvrir un patron de bowling, un type comme les autres qui n'est jamais devenu une star. Fabrice n'a plus qu'un seul but : ressusciter son idole, réveiller le "Johnny" qui sommeille en Jean-Philippe. Mais Jean-Philippe peut-il devenir en quelques mois ce que Johnny Hallyday a mis des années à construire ? Les deux compères ont 40 ans de "Johnny" à rattraper ! À travers l'aventure de ce pari impossible, une amitié extraordinaire va naître entre les deux hommes... » (Allocine)

♪<sup>♩</sup> Christian Le Bart, « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, 2004/2 (Vol. 45), pages 283 à 306 <https://www.cairn.info>

<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2004-2-page-283.htm>

[...] Les fans racontent les conditions de cette plongée : s'enfermer dans sa chambre, s'isoler au moyen d'un casque, éteindre la lumière ou fermer les yeux, mettre « à fond », contempler la pochette du disque ou suivre les paroles, fredonner, travestir une raquette de tennis en guitare et « s'y croire »... Tous ces comportements, ritualisés en « cérémonie du plaisir » (Hennion, 1993), visent à alimenter la croyance en une communication directe, de personne à personne, entre les musiciens et celui qui les écoute.

« J'aimais bien me mettre dans le noir, je fermais la porte, je mettais la musique, je me couchais sur le divan, totalement *dans* la musique pour vraiment m'imprégner... C'était lié à l'adolescence. Au début, j'avais pas beaucoup de disques, je les écoutais en boucle. Et au bout d'un moment, j'avais plus besoin de les écouter, je les avais emmagasinés. » (Yann, 17 ans).

La musique devient ce Pygmalion (Singly, 1996) qui permet à l'individu de se révéler à lui-même. À l'horizon de cette révélation, il y a le moi vrai que la vie sociale ordinaire masque mais auquel la musique va permettre d'accéder. « L'illusion de la substantialité identitaire » (Kaufmann, 2001, p. 258) joue à plein.

La mise en scène matérielle de l'isolement et de la communion, rendue possible par la technologie, permet d'effacer, un temps, la réalité désenchanteresse qui veut que cette musique soit destinée à des millions de fans à travers le monde. L'adhésion à la musique suspend cette évidence. Tous les fans se sentent personnellement,

individuellement, interpellés par elle. Mieux, tous ont le sentiment qu'elle parle à une partie d'eux-mêmes qu'ainsi ils parviennent à découvrir. Moi profond, vérité de soi, peu importe les désignations. La musique est censée solliciter une intériorité à laquelle la vie sociale ordinaire ne permet pas d'accéder. Car celle-ci fabrique un moi conventionnel et artificiel, celui de rôles qui, même choisis, demeurent définis en dehors de soi ; parce qu'elle est *vraie*, sincère, parce qu'elle est censée émaner de l'intériorité brute des créateurs, la musique des Beatles sollicite un moi supposé authentique et jusqu'alors inconnu. Contre les réceptions hâtives qui assimileraient la musique des Beatles à une suite de mélodies faciles, les fans plaident pour une recherche sachant aller au-delà de la mélodie apparente. Ils traquent dans cette musique une profondeur qu'ignore le commun des mortels, et que la passion seule permet de découvrir au terme d'un cheminement long et difficile (tout le contraire de l'écoute désinvolte de celui qui « aime bien les Beatles »).

[...] Antériorité des Beatles, intimité du fan, profondeur de la musique : la relation qui se construit est vécue comme forte, réciproque, et personnalisée. Les chanteurs admirés deviennent des proches que l'on tutoie, que l'on prénomme ou que l'on surnomme, à qui l'on écrit, à qui l'on parle

« Il y a quelque chose de psychologique. J'ai pas de frère, et peut-être que le fait d'admirer ces mecs-là, qui avaient entre 20 et 30 ans, c'est un peu les grands frères. Il y a peut-être de ça... » (Gilles, 21 ans) « J'étais leur copain, quoi. J'avais l'impression d'être leur copain. » (Éric, 21 ans) « Tu sais des choses sur eux, donc t'as l'impression qu'il y a des liens personnels. Ils s'expriment dans les chansons donc tu ressens certains trucs. Surtout sur les [disques] pirates, tu suis les enregistrements, tu entends les trucs ratés, tu arrives à bien cerner les personnages. » (Yann, 17 ans).

La distance entre admirateur et idole, sujet et objet de la passion, est sinon abolie, au moins oubliée :

« Lennon, je suis sûr que je ne me serais pas entendue avec lui. Alors que McCartney, je me vois bien discuter avec lui, aller me balader ; je le sens très proche du côté famille, j'aime bien ça chez lui. Avec les photos de Linda, j'ai vu le côté humain de McCartney. Des photos intimes, originales, mignonnes. Le côté famille, rigolo, pas grosse tête. » (Fabienne, 39 ans). « Je me mettais à leur place, je me mêlais un peu de leurs histoires de famille. McCartney père de famille qui prend encore de la drogue, ça va pas, quoi. Quelle éducation ! Ça m'embêtait... » (Éric, 21 ans).

[...]

On discute, on échange, on raconte, on argumente. Contre ceux qui croiraient naïvement que tout a été dit à propos d'une histoire achevée après la séparation du groupe en 1970, il faut insister sur l'infinie discutabilité de l'objet Beatles. Les fans n'en ont jamais fini avec les quelques grandes énigmes qui structurent la légende du groupe : comment expliquer l'alchimie de la création chez des jeunes gens sans formation musicale ? Comment expliquer la séparation Lennon-McCartney ? Le groupe se serait-il reformé si John Lennon n'avait pas été assassiné ? Les générations de passionnés se succèdent autour des mêmes interrogations ressassées depuis trente ans. La personnalité des chanteurs ne laisse pas de fasciner, d'interroger. L'œuvre, qualifiée par ses détracteurs de simple, est au contraire réputée infiniment complexe auprès des fans : les adolescents des années soixante-dix s'efforçaient laborieusement de traduire des paroles qui demeuraient empruntées de mystère, mais ceux d'aujourd'hui, croulant à l'inverse sous une documentation très abondante, n'en ont pas pour autant fini avec l'investigation musicologique. Pour celui que l'œuvre fascine, le geste créateur demeure une énigme. Même l'histoire du groupe, entre conte de fées racontant les gentils « garçons dans le vent » et légende noire aux ingrédients sulfureux (violence, drogue, argent, sexe), demeure ouverte.

[...]

Les six postures retenues renvoient à trois modes d'accomplissement de la passion (être, faire, avoir), chacune de ces grandeurs, se déclinant sous deux formes, l'une légitime, l'autre stigmatisée en dehors du monde Beatles. Combinés, ces deux critères donnent le tableau suivant

	Être	Faire	Avoir
Posture légitime	Esthète	Créateur Compositeur	Expert Érudit
Posture stigmatisée	Fan Groupie	Imitateur	Collectionneur

Les extraits ci-après illustrent les six postures précédentes.

### ***Posture d'esthète***

« L'essentiel, c'est la musique. Je fais la part des choses : les bouquins, les photos, des fois c'est super mais j'en n'aurais pas des dizaines. Je ne suis pas accro de cet aspect-là. Leurs petites amies, ça m'intéresse pas. C'est la musique qui m'intéresse. Les gens qui copient, qui défilent, ça ressemble aux fans des *boy's bands*. Les Beatles ont pas mal cultivé leur image, mais moi c'est la musique que je retiens d'abord. » (Gilles, 21 ans).

### **Posture de groupie**

« Il y a plein de gens qui rêvent de rencontrer McCartney. Moi, j'ai eu cette chance. C'était en 1986, aux Buttes-Chaumont. Il était venu faire le Téléthon. Tout le monde connaissait ma passion, évidemment. Et quelqu'un me dit : "Il y a Paul. – Arrête, c'est pas possible, tu me charries ! – Si ! – J'y vais." Et qui je vois sur le plateau ? Paul ! Avec strictement personne dans la salle. J'avais mon appareil photo, coup de chance. Je l'ai écouté faire la répétition, puis je suis allée le voir, je suis allée voir Linda, j'ai pu faire une quinzaine de photos. Une autre fois, c'était sur le plateau de Sabatier, à Boulogne. Là je lui ai montré mes photos, et comme ça j'ai des photos dédicacées. Quatre fois comme ça. J'étais assez intimidée. J'y suis quand même allée parce que j'avais le copain qui me disait : "Vas-y ! T'es gourde, fais des photos." D'ailleurs, je lui ai dit un truc à la con, du genre : "Merci de m'avoir appris l'anglais." On a très peu discuté. On a échangé quelques paroles. J'étais intimidée. » (Éliane, 33 ans).

### **Posture de créateur**

« Au début on faisait des reprises ; et puis on s'est mis à composer, à écrire des chansons. Là, la machine s'est mise en route. On en a faites beaucoup. Depuis deux trois ans, à chaque fois que j'écris une poignée de chansons, j'enregistre. J'adore ça. Avec deux trois bouts de ficelle : la dernière cassette que j'ai faite, il y a quatorze chansons à moi, c'est moi qui fais tout sauf parfois le piano. Les Beatles m'ont donné envie de faire de la musique. Avec eux j'ai écrit des chansons. J'écris des chansons et c'est quelque chose qui fait vraiment partie de ma vie. Ça me plaît, c'est chevillé au corps. Sans les Beatles, il n'y aurait jamais eu cette joie-là. » (Thierry, 21 ans).

### **Posture d'imitateur**

« Se coiffer, s'habiller pareil, c'était McCartney en l'occurrence. À l'adolescence, la coupe de cheveux, c'était *Red Rose Speedway*. Il est comme ça ? Bon eh bien moi je serai comme ça, et puis toc. » (Christophe, 39 ans). « Moi j'achetais des cols roulés parce que les Beatles avaient des cols roulés. » (Éric, 21 ans).

### **Posture d'érudit**

« On me présente comme un spécialiste, c'est très agréable. Quand on cherche un spécialiste de la Russie, on interroge Alexandre Adler ; il faut être le Alexandre Adler des Beatles. Il faut être très précis. De l'information de qualité. Je n'ai pas fait des études d'histoire pour rien. L'intérêt, c'est de valoriser un parcours universitaire. J'ai décidé de ne pas abandonner l'écriture et la recherche. Ce qui m'intéresse, c'est : comment ils arrivent ainsi au sommet ? Dans mes travaux, je fais aussi ressortir des aspects des Beatles pas très positifs, bon, c'est l'Histoire, je la retranscris, c'est comme ça ! Il faut garder ses distances. » (Éric, 38 ans).

### **Posture de collectionneur**

« Je vais dans les conventions pour ramener des trucs. Je trouve que c'est beau, c'est original. Les jouets du sous-marin jaune, par exemple. Le *merchandising*, c'est commercial, mais j'aime bien quand même. Même si souvent ce sont des objets moches en soi. Aujourd'hui ils ressortent des trucs *made in China*, c'est pas pareil que *made in GB*, c'est que des copies. Une fois, j'ai vu un gars qui vendait un disque dédicacé par Paul. Mais comment être sûr que c'était vrai ? Et puis ce qui compte dans l'autographe, c'est la rencontre, il faudrait qu'il ait signé devant moi et pour moi. Bon, sinon, j'ai une *basse* comme celle de Paul. Je suis contente d'avoir exactement la même. J'ai soi-disant un bouton de veste à McCartney, mais alors là... » (Sylvie, 19 ans).

Même rigoureusement choisis, ces extraits débordent toujours un peu la catégorie qu'ils illustrent. C'est qu'aucun fan n'est enfermé dans une posture et une seule. La mobilité est certes plus grande sur un même axe horizontal ou vertical qu'en diagonal. À la spécialisation sectorielle dans un registre particulier (être, avoir ou faire) s'ajoute l'inertie des ressources sociales (âge, sexe, diplôme) qui, par exemple, interdit la métamorphose brutale d'une groupie en spécialiste érudit.

## **I - 5 – c : Une fascination qui peut toucher n'importe quel individu**

🎵 Laure Dautriche, « Wagner envoûte Louis II de Bavière », *Les Musiciens face au pouvoir*, 27/07/2020, *Europe 1*

<https://www.europe1.fr/emissions/au-coeur-de-lhistoire-les-musiciens-face-a-lhistoire/wagner-envoute-louis-ii-de-baviere-3982612>

*À la fin du 19ème siècle, Richard Wagner, dont les opéras ne plaisent pas, envisage de tout abandonner. C'était avant de savoir qu'un monarque ressentait pour lui une fascination folle. Dans cet épisode de la série spéciale de "Au Cœur de l'Histoire" dédiée aux liens surprenants entre la musique et la politique, produit par Europe 1 Studio, Laure Dautriche décrit comment Wagner s'est servi du roi Louis II de Bavière pour créer la musique dont il rêvait.*

*Saviez-vous que le compositeur Richard Wagner avait eu pour mécène un jeune homme singulier : le roi Louis II de Bavière. Dans ce nouvel épisode de cette série spéciale de "Au cœur de l'histoire", produit par Europe 1 Studio, Laure Dautriche vous raconte comment le compositeur a abusé de la fragilité du monarque. Totalement fasciné par le musicien, ce dernier a tout fait pour aider Wagner à réaliser le projet musical de sa vie.*

En cette année 1862, Richard Wagner est à bout de forces. Il est criblé de dettes. Ses derniers opéras sont des échecs. Trop modernes pour le public, trop difficiles à chanter pour les artistes. Croyant encore à son génie, il décide d'abattre sa dernière carte. Dans la préface d'une œuvre qu'il est en train de faire imprimer, Wagner demande aux princes d'Europe de lui venir en aide financièrement. C'est un nouvel échec. Pendant deux ans, il ne reçoit pas une réponse. Harcelé par ses créanciers, il quitte Vienne précipitamment en mars 1864.

Mais deux ans plus tard, le miracle se produit enfin. Il arrive de Bavière, où un jeune homme de dix-neuf ans vient de monter sur le trône. Louis II de Bavière ne ressemble pas aux autres souverains. Il a été élevé loin de la cour, vit dans un château féérique en haut d'une montagne. Le jeune roi est fasciné par Wagner depuis qu'il a assisté à une représentation de Lohengrin, le jour de ses seize ans. Depuis, il continue d'être envoûté par la puissance expressive de sa musique. Trois ans plus tard, tout juste couronné roi donc, Louis II décide de voler à son secours. Il charge son secrétaire particulier, de trouver Wagner et de l'amener à la cour de Munich. Il lui demande aussi de lui remettre une bague ornée d'un rubis et un portrait du roi. Lorsqu'il arrive à Vienne, Wagner est déjà loin. Il le retrouve finalement à Stuttgart. La rencontre a lieu trois jours plus tard, au palais de Louis II de Bavière. A l'arrivée du souverain, bousculant le protocole, Wagner se jette à ses pieds. Pendant une heure et demie, ils se confient l'un à l'autre.

Louis II, il est hypnotisé par le musicien : "Je vous aimais avant même de vous voir", avoue-t-il à Wagner. Ce que le roi lui propose dépasse les espérances du compositeur. Louis II n'exige rien. Il ne lui demande pas de devenir son professeur de musique, ni même le compositeur officiel de la cour. Il veut le libérer à jamais de toute nécessité matérielle pour qu'il se consacre à l'exercice de son art.

Le soir-même, Wagner écrit à une amie, Madame Wille, pour lui raconter son entrevue : "Mon amie, je serais le plus ingrat des hommes si, tout de suite, je ne vous faisais part de mon immense bonheur. Vous savez que le jeune roi de Bavière m'a fait demander. On m'a, aujourd'hui même, conduit chez lui. Il est si beau et si charmant, il est si riche de cœur et d'esprit que je crains de voir sa vie s'évanouir dans ce monde de fer comme un divin rêve inconsistant. Il m'aime avec l'ardeur et la profondeur d'un premier amour : il sait tout de moi et me comprend aussi bien que moi-même. Il veut que je reste toujours auprès de lui pour travailler, me reposer, faire représenter mes œuvres. Il me donnera tout ce qui est nécessaire pour cela. Je dois achever l'Anneau de Nibelung pour faire jouer ensuite la Tétralogie comme il me conviendra. Je suis mon maître. J'ai un pouvoir illimité. Je ne suis plus un petit chef d'orchestre, mais rien que Moi et l'Ami du Roi. Mon amie, tout cela n'est-il pas inouï ? Tout cela n'est-il pas un rêve ?... Mon bonheur est si grand que j'en suis encore étourdi. Vous ne pouvez-vous faire une idée du charme de son regard. Ah ! puisse-t-il seulement demeurer en ce monde ! Il y est une merveille si rare !"

Le roi règle l'intégralité de ses dettes

Wagner comprend immédiatement qu'il va pouvoir tout obtenir du jeune souverain et n'hésite pas à en profiter. Le roi règle l'intégralité de ses dettes ! Il lui verse par ailleurs un colossal salaire de ministre... Et Wagner passe à la vitesse supérieure. Il veut un nouveau conservatoire où seraient accueillis les meilleurs musiciens et des professeurs de renom. Il demande aussi un théâtre, pour faire représenter ses opéras. Le roi approuve... Mais les finances du royaume sont chancelantes, et sous la pression, Louis II renonce.

Il installe finalement Wagner dans une ravissante villa de Munich. Le compositeur y emménage avec deux domestiques, son chien, ses vingt-quatre robes de satin et ses partitions. Wagner et le roi vivent maintenant côte à côte et peuvent se voir à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. Pendant des heures, ils parlent de leurs rêves et de l'avenir de la musique allemande.

Fin stratège, Wagner implique le roi dans ses activités musicales. Il fait en sorte que Louis II se glisse dans les personnages de ses opéras. En privé, il lui fait jouer le rôle de Siegfried, de Parsifal, de Lohengrin... Même si les appels incessants de Louis II deviennent vite lassants, Wagner ne perd pas de vue qu'il a besoin de lui pour sa musique. Et il continue de nourrir la fascination que le roi a pour lui.

Au total, les deux hommes s'écrivent plus de six cents lettres. Dans cette correspondance enflammée, Wagner joue avec l'âme de son jeune amoureux... Louis ne vit plus que pour lui, rougit, pâlit et tremble à chacune de ses paroles : "Mon seul ami, mon ardemment aimé ! Cet après-midi, à trois heures et demie, je suis revenu d'une magnifique excursion en Suisse. Comme ce pays m'a charmé ! J'ai trouvé là votre chère lettre : mes plus vifs remerciements pour elle. Elle m'a rempli d'un enthousiasme nouveau. Je vois que l'aimé marche avec courage et confiance vers l'accomplissement de nos grands et éternels desseins. Je veux abattre victorieusement tous les obstacles comme un héros. Je veux disperser tous les orages. L'amour a de la force pour tout. Vous êtes l'étoile qui brille dans ma vie, et vous voir me redonne toujours une ardeur nouvelle. Je brûle d'être auprès de vous, ô mon saint ! Mon adoré ! Je me réjouirais infiniment de voir mon ami ici, dans huit jours. Nous avons tant de choses à nous dire ! Puissé-je renvoyer dans les ténébreuses profondeurs d'où elle a surgi la malédiction dont vous me parlez. Comme je vous chéris, mon Unique, mon bien suprême ! Soleil de ma vie !"

Wagner est bien conscient de la fragilité mentale de son mécène. Le roi a vingt ans, et certains disent déjà qu'il est fou. Dès leur premier regard, le musicien a compris que Louis se sentait mal dans le monde réel. Il lui proposait une échappatoire rêvée : sa musique, et la sensation magique de marcher sur les nuages.

#### Le peuple menace Wagner

Mais bientôt, un ennemi menace de mettre fin aux ambitions de Wagner : le peuple. En effet, les dépenses du roi commencent à affoler la population, qui accuse le compositeur de vider les caisses de l'Etat et de vouloir éloigner le roi de son peuple. La presse raconte même que Wagner a désormais acquis un pouvoir si fort qu'il va modifier la Constitution. C'est son passé de révolutionnaire qui fait peur aussi. Le peuple se méfie de Wagner qui a participé aux émeutes de Dresde en 1848.

Heureusement pour Wagner, le roi, aveuglé, n'entend pas les protestations. Il délaisse son peuple et ses ministres, assiste de moins en moins aux réunions officielles. Louis II accroche même dans son salon le portrait de Wagner, à côté de ceux de ses ancêtres. Comme un petit garçon qui trépigne d'impatience, il n'attend plus que la première de Tristan et Isolde, le nouvel opéra de son idole.

Ce soir de décembre, Les Munichois sont curieux de voir à quoi ressemble la musique du protégé du roi. Wagner en personne dirige le concert. Louis II est assis dans sa loge, au balcon. Mesure après mesure, Wagner met en notes le tourbillon amoureux, la passion, les tourments et les doutes comme aucun autre compositeur avant lui. Aucun opéra n'avait jusque-là donné ce sentiment de vie tumultueuse.

Dans cette œuvre, Wagner renouvelle en profondeur le drame musical, il modifie la déclamation et le jeu des acteurs... Plus l'opéra avance, plus l'émotion du souverain est intense. Ce soir-là, le roi ne se sent pas seulement spectateur, il se prend pour Tristan, le héros de l'opéra...

Pourtant, plus l'opéra avance, plus des protestations se font entendre. Dans la salle, les sifflets de la foule commencent à couvrir les applaudissements. L'œuvre se termine, les débordements ont été évités de peu. Wagner a le sentiment d'avoir triomphé. Il avance fièrement sur scène, en redingote et pantalon blanc, au milieu des chanteurs. Louis II, debout, applaudit à tout rompre, tandis que déjà, la salle se vide.

Wagner peut toujours compter sur son roi. C'est peut-être cette confiance qui va lui faire commettre un faux pas irrémédiable. Mais dans une Bavière profondément catholique et conservatrice, une affaire va mettre le feu aux poudres. Le compositeur s'ennuie et il fait venir chez lui un ami chef d'orchestre, et sa femme Cosima. Mais Cosima est aussi la maîtresse de Wagner... Pour le peuple, cette relation extra-conjugale est la provocation de trop. Louis II, une fois de plus, ne comprend pas ce qu'on reproche à Wagner. Il est loin d'imaginer qu'une femme puisse s'interposer entre lui et l'objet de ses adorations. Avec l'aplomb qu'on lui connaît, Wagner jure à Louis II qu'il ne se passe rien, que sa relation avec Cosima ne dépasse pas les bornes de l'amitié.

Louis II se met à dos son gouvernement. Le roi doit désormais choisir entre Wagner et son peuple. Ce sera son peuple.

#### La rupture et la colère

En décembre 1865, à contrecœur, Louis II demande à son compositeur adoré de quitter le pays : "Mon cher ami, si douloureux que ce coup soit pour moi, je dois vous demander de vous rendre au désir que je vous ai fait exprimer hier par mon secrétaire. Croyez-moi j'ai été obligé d'agir comme j'ai fait. Mon amour pour vous durera éternellement aussi, je vous en prie, donnez-moi une preuve de votre amitié. Je puis vous dire, en pleine conscience, que je suis digne de vous. — Et qui donc serait capable de nous séparer ? Je le sais vous sympathisez pleinement avec moi. Vous pouvez mesurer la profondeur de ma souffrance. Soyez-en convaincu je ne pouvais agir autrement ne doutez pas de la fidélité de votre meilleur ami. Mais cela n'est pas pour toujours ! Jusqu'à la mort, votre fidèle. Louis."

C'est en Suisse que Wagner se réfugie. Mais son emprise sur Louis II se confirme. Le roi ne peut pas s'empêcher de penser à lui. Après cinq mois de séparation, le souverain décide, dans un mouvement désespéré, d'aller jusqu'à lui. Wagner l'accueille, joue au roi des extraits de ses opéras. Il sait que garder l'ascendant sur le roi est la seule manière de réaliser un jour le grand projet musical de sa vie : disposer de son propre théâtre pour faire jouer ce qu'il appelle la "musique de l'Avenir"

Mais Wagner va se retrouver pris à son propre piège. Bientôt, la situation politique déstabilise le jeune souverain. Bismarck déclare la guerre à la Bavière en juin 1866 et après un mois de campagne seulement, les troupes bavaroises sont partout vaincues. Paniqué, le jeune souverain envisage d'abdiquer et de transmettre la couronne à son frère. Il désire rejoindre Wagner et vivre à ses côtés. Mais si le roi de Bavière abdique, Wagner sait qu'il n'est plus rien. Que tous ses privilèges s'effondreraient : sa rente mensuelle, son train de vie, le conservatoire qu'il est sur le point de fonder.

Wagner répond donc au roi le jour même, comme un professeur parlerait à son élève... Il lui explique qu'il doit impérativement rester sur le trône. Sensible à la grande voix de son héros, Louis se remet à son métier de roi. Wagner réussit à sauver la situation et son avenir semble préservé. Le roi, lui, est inconsolable. Il se fiance avec une de ses cousines, mais lui avoue un jour que le dieu de sa vie est Wagner, et qu'il le restera pour toujours. Au bout de quelques mois, les fiançailles sont rompues.

Après presque un an et demi d'absence, Wagner fait son retour à Munich. Il espère surtout revenir sur le devant de la scène. Mais la séparation, la distance, ont modifié l'attitude du souverain. Leurs retrouvailles n'ont plus la même saveur que par le passé. Même s'il est l'un des derniers à s'en rendre compte à Munich, Louis II a désormais bien compris que Cosima est la maîtresse de Wagner. Il se sent trahi comme un amoureux à qui l'on a caché la vérité. Ces longs mois d'amour blessé ont rendu le roi encore plus colérique qu'auparavant.

Son projet de théâtre se réalise

En 1872, Wagner choisit de s'établir dans la petite commune de Bayreuth. Il a entendu dire qu'ici, le soleil descend sur de vieux palais endormis. Ce serait un lieu parfait pour bâtir le rêve de sa vie, un théâtre où il fera jouer ses propres œuvres. Pour ce projet extrêmement coûteux, Wagner commence par solliciter des mécènes. Mais le montant des dons ne suffit pas. Il n'a alors qu'une alternative, faire appel à Louis II de Bavière. Même s'ils ne se sont pas revu depuis 8 ans, Louis II accepte de l'aider... Mais toujours en froid avec Wagner, le roi ne se déplace pas pour la pose de la première pierre du théâtre de Bayreuth, en 1872.

Les mois passent et les problèmes d'argent persistent. Le chantier est maintenant à l'arrêt. Wagner se rend en désespoir de cause à Munich, espérant se réconcilier avec Louis II. Arrivé au château, Wagner apprend qu'il ne pourra pas le voir. Le roi ne sort plus de sa chambre, il prend désormais ses repas dans son lit et ordonne qu'on ne le dérange pas. Le monarque devient de moins en moins accessible. Et sa folie s'aggrave. Mais subitement, après la visite de Wagner, Louis II se ravise, accepte de continuer de payer... et écrit à Wagner : "ça ne doit pas finir ainsi, il faut aller à votre secours". Louis II s'endette et il continue à payer... Sans doute aussi parce que depuis plusieurs années, le répertoire wagnérien remplit les caisses du théâtre de la Cour.

Après quatre ans de construction, le Festpielhaus programme enfin sa première représentation, en 1876. Le monde entier de la musique est venu. Construit sur la colline et dévoilant un amphithéâtre de style antique, le bâtiment envoûte tous ceux qui s'en approchent. Ses colonnes créent une illusion d'optique. Grâce à Louis II, son projet de théâtre qui semblait quinze ans plus tôt une pure utopie s'est enfin réalisé. Wagner ne pouvait révéler une œuvre extraordinaire que dans des circonstances extraordinaires. La société idéale à laquelle il rêve, il la projette dans cet opéra idéal.

Louis II est là pour assister à la Tétralogie. Mais il est devenu solitaire et ne se laisse plus séduire. Wagner et lui se parlent à peine. 4 ans plus tard, ils se reverront à la cour de Munich, en novembre 1880, et ils ne savent pas qu'ils se rencontrent pour la dernière fois.

Le roi a demandé un concert privé. Wagner doit diriger l'orchestre de la cour dans le prélude de Parsifal, le dernier opéra du maître. Arrivé à la cour, prêt sur scène avec ses musiciens, le musicien perd son calme parce que le roi est en retard. Wagner n'a plus envie d'être patient... Quelques semaines plus tard, Wagner invité par Louis II pour un dîner, donne un grand coup de poing sur la table, renverse les carafes de vin, sans même s'excuser. Le roi, quant à lui, refusera désormais de recevoir le compositeur, et il ordonne qu'on ne parle plus de Bayreuth en sa présence. Il ne donnera plus d'argent, à personne. Mais Wagner lui, avait désormais son théâtre à Bayreuth. Sa musique. Il avait achevé sa grande œuvre. Et n'avait plus besoin du roi.

♫ **Roman Polanski, *Le Pianiste*, 2002**

<https://www.youtube.com/watch?v=QGMRmp6uYc8>



Ce film est inspiré du roman de Wladyslaw Szpilman (1946)

« Durant la Seconde Guerre mondiale, Wladyslaw Szpilman, un célèbre pianiste juif polonais, échappe à la déportation mais se retrouve parqué dans le ghetto de Varsovie dont il partage les souffrances, les humiliations et les luttes héroïques. Il parvient à s'en échapper et se réfugie dans les ruines de la capitale. Un officier allemand, qui apprécie sa musique, l'aide et lui permet de survivre ». (Allociné)

Ne semblerait-il donc plus exact de dire non pas « de la musique avant toute chose » mais « en toute chose » ?

## II – Cette musique au cœur de nos vies

*Bruit du ruisseau, chant des oiseaux, grondement du tonnerre ... : La musique est omniprésente dans l'univers. Par ailleurs, elle accompagne les événements importants de la vie humaine, elle scande les étapes de l'existence. Source d'émotions, elle procure du plaisir, elle galvanise, apaise, entretient la mémoire... Elle est aussi le reflet d'une époque, d'une génération, d'un mouvement social ....*

### II - 1 – Omniprésence de la musique dans nos vies: de la naissance à la mort à l'échelle d'une vie humaine, à l'échelle de l'histoire de l'humanité

#### II - 1 – a – La musique au cœur de l'univers

La nature est peuplée de bruits, certains, mélodieux, en font un monde musical auquel l'homme est sensible. Mais ne cède-t-on pas parfois à une forme d'anthropomorphisme lorsqu'on projette sur le monde naturel des sentiments, des attitudes, des activités propres à l'humain ?

L'espace est l'univers du vide, seul lieu où le son ne se propage pas. L'homme mu par son besoin de musique cherche à échapper à cette réalité physique

Il n'en demeure pas moins que le grand orchestre du monde, les cris des animaux, le bruissement des feuilles, le chant de la rivière sont des sources inépuisables d'inspiration.

#### Le grand orchestre du monde

♪ Denis Sergent, « À l'affût des sons de la nature », *La Croix*, 26/02/2019

À la fois ancien des Beaux-Arts et naturaliste, Marc Namblard a su combiner ses deux passions, le son et la vie naturelle, en devenant audionaturaliste.

Tapi à l'automne dans les fougères jaunissantes à la lisière d'une forêt pour capter les chants d'oiseaux, camouflé en hiver pour saisir les feulements du lynx en rut, ou encore figé tel un héron en bord d'étang pour déceler l'éclatement des bulles de gaz produites par les plantes aquatiques ou le crissement des mandibules d'une écrevisse qui boulotte une larve de poisson... ce sont les différentes postures et contorsions auxquelles doit se soumettre Marc Namblard pour espérer pouvoir enregistrer les sons de la nature.

Une démarche artistique plus que scientifique

« Je fais cela d'abord par plaisir, parce que je trouve cela beau et émouvant, et pour faire profiter les autres des sons de la nature. Je réponds à un véritable appel de la nature, à la fois multisonore, multicolore et multiforme, bref à une quête sans fin », explique Marc Namblard, 46 ans, diplômé des Beaux-Arts d'Épinal (Vosges), guide naturaliste et l'un des rares audionaturalistes de France.

« Ma démarche est à la fois cognitive – le désir de faire avancer nos connaissances, de m'appuyer sur ces sons, ces rythmes, ces mélodies pour faire de la création musicale, et enfin contemplative », résume-t-il. En ce sens, bien qu'utilisant pratiquement les mêmes instruments, il se distingue des biologistes, bioacousticiens et éco-acousticiens du Muséum et d'autres instituts qui, eux, font de la science pure marquée par des protocoles rigoureux et des analyses méthodiques et quantifiées. « Je fais des enregistrements libres, animés par un goût pour l'art, l'esthétique, la poésie », poursuit-il.

Des bruits selon les saisons

De fait, l'audionaturaliste enregistre parfois « le tout-venant » au gré de la prospection d'un site naturel, tout en étant tributaire de la saison, de la géographie, de l'écologie et des conditions météorologiques. « Une fois immergé en pleine nature, on ne sait jamais trop ce qui va se passer, ce à quoi on va être confronté, ce qu'on va découvrir... C'est pourquoi on peut se préparer, imaginer, rechercher, tel un pisteur, des traces ou des indices de présence ou de simples passages d'animaux. Pour cela, je m'appuie sur un réseau de naturalistes, de photographes animaliers, de gardes ou de techniciens de l'ONF ou de l'Office national de la chasse et de la faune sauvage. »

Au printemps, c'est l'époque des oiseaux, l'été celle des insectes, l'automne celle de la reproduction des mammifères et enfin l'hiver, celle des rares sorties des mammifères dans la neige, du lièvre variable au lynx boréal.

Géographiquement, Marc Namblard, natif et habitant de la Lorraine, travaille essentiellement dans les parcs naturels des Vosges et de la Lorraine où il a enregistré un CD audio, *Chants des lacs gelés*. Mais il fréquente aussi

les Cévennes, la Lozère, la Drôme et les Alpes du Sud, des zones riches en biodiversité et assez préservées du passage des avions. Dans les années 2010, il est également allé en Guyane, en Islande et en Alaska.

Les audionaturalistes, un métier rare et récent

Actuellement, en France, il existe une dizaine d'audionaturalistes professionnels qui, comme lui, ne vivent que de cette activité. Un métier nouveau et rare. C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, qu'on « inventa » le premier enregistrement de sons d'origine animale. Ludwig Karl Koch (1881-1974), né d'une famille mélomane, reçut, enfant, un phonographe d'Edison avec lequel il réalisa des enregistrements d'animaux. Parmi eux, le premier chant d'oiseau daté de 1889.

À la fin des années 1930, menacé par les nazis, il se réfugia en Grande-Bretagne. Le biologiste Julian Huxley l'introduisit auprès de l'ornithologue Harry Witherby. Véritable pionnier en la matière, Koch publia sous forme d'un « livre-sonorisé », combinant bande sonore et ouvrage illustré, *Songs of Wild Birds* en 1936 puis *Animal Language* en 1938. Durant la Seconde Guerre mondiale, il entra à la BBC où il constitua une sonothèque d'histoire naturelle.

Des bandes sons pour des films et des outils pédagogiques

Marc Namblard, lui, doit une part de sa vocation à la rencontre d'un pionnier français de l'audionaturalisme, Fernand Deroussen, compositeur audionaturaliste, qui a déposé une partie de sa sonothèque au Muséum et vit de ses droits d'auteur. [...]

Sur le terrain, Marc Namblard se déplace nuit et jour, tel un prédateur, seul, en tenue de camouflage, toujours aux aguets, contre le sens du vent. Un mode de vie pas toujours facile à combiner avec les obligations familiales. « *On a plus de chance de capter des sons intéressants seul car, à plusieurs, on engendre inévitablement plus de bruit.* »

«*En revanche, l'exploitation des enregistrements est souvent un travail d'équipe, avec des réalisateurs ou des musiciens, ajoute-t-il.* [...]

Du point de vue purement ornithologique, la captation des cris et chants joue un rôle important dans l'identification des espèces. Ainsi, chez les passereaux, deux espèces, le pouillot véloce et le pouillot fitis, se ressemblent tellement qu'on ne peut, à distance, les distinguer que par leur chant ! « *Chaque oiseau a sa signature acoustique, une capacité surtout due à l'apprentissage des parents* », explique Marc Namblard. « *On observe une personnalisation des vocalises, ainsi que l'existence de dialectes régionaux* ». [...]

«*La nature, trésor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modèle inégalé de développement total et de variation perpétuelle, la nature est la suprême ressource !* », disait le compositeur... et ornithologue Olivier Messiaen.

🎵 **Axel Leclercq, *l'Etétung ou la musique de l'eau : au Vanuatu, un son poétique et envoûtant, 2019***

<https://www.facebook.com/watch/?v=508553836579632>

<https://positivr.fr/musique-eau-vanuatu/>



« Joyeuse, envoûtante et poétique, la musique de ces femmes du Vanuatu est d'une beauté rare et inattendue. Sa particularité ? Elle se joue exclusivement... avec de l'eau ! Lumière sur une tradition étonnante et méconnue.

Au Vanuatu, sur l'île de Gaua, habillées dans leurs tenues traditionnelles au milieu d'un décor de rêve, des femmes offrent une chorégraphie ancestrale et somptueuse. Elles font chanter l'eau des rivières et de la mer à l'aide de leurs mains et de leurs bras.

### 🎵 **Michel Serres, *Musique, 2011***

Mais avant d'entendre ces millions de voix humaines, avant d'ouïr, aussi, les voix innombrables des choses, mer, volcans et vents, j'en vins à écouter, sur terre et sur mer, celles des vivants, nos frères.

Le rouge-gorge dispose d'un répertoire énorme: plus de mille chants divers ; entre la rousserolle-verderolle et ses voisins, on entend des polyphonies organisées qui existent même entre volatiles différents. Les mâles de certaines espèces varient à chaque saison le chant de leur cour d'amour; je connais peu de vils dragueurs capables de tels renouvellements. Des groupes de chimpanzés ululent la nuit en chœurs qui se font et se défont. Universelle comme les nombres, chez les hommes, la Musique s'entend chez les primates et les volatiles.

Grâce à elle, volons-nous comme les oiseaux ? gambadons-nous dans les trois dimensions des arbres? Par elle, découvrons-nous, construisons-nous le lieu et l'espace et le temps? Ainsi font encore, avec un art exquis et un savoir précis, les aborigènes d'Australie, dont les danses et les chants décrivent la géographie d'un désert inchangé depuis des millions d'années.

Si très peu d'entre nous écrivent, ou ne le font que depuis récemment, sans doute parlons-nous tous depuis des milliers d'années. Mais, avant cette parole, la Musique, millionnaire, date d'un archaïsme colossal. Peut-être descendîmes-nous des arbres à la manière de nos cousins les singes, mais, dans ces mêmes branches où nous bondissions, voletaient des espèces ailées, autrefois reptiles. Nos modulations plaintives, de désir ou de deuil, atteignent, encore aujourd'hui, des neurones profonds que nous partageons, dans notre cerveau reptilien, avec les pinsons, les mésanges et les colibris. La Musique, chez eux, aide-t-elle aux aveux ? perce-t-elle jusqu'à l'intime de leur âme, celle que nous inventâmes de nommer?

### **Et si c'était de l'anthropomorphisme**

#### 🎵 **Mathieu Vidard, « Les fleurs ont des oreilles », *France Inter, 26 juin 2019***

<https://www.franceinter.fr/emissions/l-edito-carre/l-edito-carre-26-juin-2019>

« Les plantes ont développé une **forme très rudimentaire de perception des signaux sonores** et ce sont les pétales qui sont les organes récepteurs.

La conclusion des scientifiques est que la perception des vibrations acoustiques des insectes pourrait donner aux fleurs un avantage évolutif en incitant les pollinisateurs à revenir vers elles grâce à la production de sucre dans le nectar. Cette parade pourrait permettre également aux plantes d'augmenter les chances de disséminer leur pollen dans la nature.

Une preuve supplémentaire que les fleurs sont d'incroyables séductrices capables de tout pour se répandre. »

#### 🎵 **Victor Tribot Laspière, « Opéra de Barcelone: des milliers de plantes pour remplacer le public », *francemusique.fr, 23 juin 2020***

<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/opera-de-barcelone-des-milliers-de-plantes-pour-remplacer-le-public-85259>

Pour son premier concert depuis le confinement, le Grand théâtre du Liceu à Barcelone a accueilli des spectateurs un peu particuliers : des milliers de plantes vertes ont été installées sur les fauteuils. Les 2 292 végétaux seront offerts aux personnels soignants de la ville.

Après plus de trois mois de silence, le Grand théâtre du Liceu à Barcelone a organisé son premier concert lundi 22 juin. Sur la scène de l'opéra catalan, le Quatuor UceLi et installés sur les fauteuils, non pas des humains, mais des plantes vertes. Une idée de l'artiste Eugenio Ampudia qui a décidé de disposer 2 292 végétaux dans la salle, soit le même nombre de places disponibles.

Conçu comme un prélude à la saison 2020-2021 du Liceu, ce concert était retransmis en streaming. Les musiciens ont interprété *Crisantemi*, un quatuor de Puccini. "Après une période étrange et douloureuse (...) [ce concert] nous offre une perspective différente de la reprise de notre activité, une perspective qui nous rapproche de quelque chose d'aussi essentiel qu'est notre relation à la nature" explique la direction de l'opéra barcelonais.

Les plantes, qui proviennent toutes de serres locales, seront ensuite offertes à 2 292 personnels soignants de l'hôpital public de Barcelone. Une façon pour l'artiste et le Liceu de remercier ceux qui étaient "au front dans cette bataille sans précédent pour nos générations".



Le Quatuor UceLi sur la scène du Grand théâtre du Liceu à Barcelone qui accueille son premier concert post-confinement avec un public composé de 2 292 plantes vertes, © AFP / LLUIS GENE

**Dans le vide, le son ne se propage pas pourtant l'homme a pu imaginer de la musique dans l'espace et n'hésite pas aujourd'hui à utiliser les nouvelles technologies pour en envoyer.**

🎵 Yaël Nazé, « Un son... cosmique. Musique et astronomie », *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, Janvier 2016

*La musique et l'astronomie partagent une longue histoire commune. Bien sûr, il y a ces savants férus de musique, et aussi ces musiciens appréciant l'astronomie (Massenet, St Saens,...). On connaît même un musicien devenu astronome, William Herschel (découvreur d'Uranus), et un astronome devenu musicien, Brian May (guitariste de Queen). Toutefois, les points communs dépassent les personnes, et les accords portent même sur la nature du cosmos. Il sera donc ici véritablement question de son. Avez-vous entendu bruissier la Lune ? Et sinon, pourquoi ne pas l'imaginer, et peupler le cosmos de notes astrales ? Dans ce domaine, il y eut de grands succès, tant musicaux que scientifiques, mais aussi des mélodies moins intéressantes. Petit tour d'horizon de ces rencontres (im)probables*

L'harmonie des sphères

Faites glisser votre magazine jusqu'à vous, à travers la table ; touillez dans votre casserole qui frémit ; promenez-vous en botte dans la neige immaculée ; glissez doucement l'archet sur le violon... Entendez-vous ? Le frottement de deux corps l'un contre l'autre produit un son, plus ou moins mélodieux. Cela semble une loi universelle, connue depuis la nuit des temps.

Regardez maintenant vers le haut : là-bas, le ciel, avec ses étoiles et ses planètes, se dévoile. Est-ce différent là-haut ? Bien sûr, me direz-vous ! Il n'y a pas d'air dans l'espace, donc pas de son... Oui, mais cela, c'est la connaissance actuelle. Par le passé, les Grecs imaginaient que les planètes se trouvaient sur des sphères qui *glissaient* l'une sur l'autre. Forcément, un *bruit* devait être produit. Le vide étant peu en faveur chez ces philosophes, le son se propageait sans problème, jusqu'à nos oreilles. Pourtant, on n'entend rien... à tout problème, une solution, voire plusieurs : nos vénérables anciens très imaginatifs en avaient à proposer. Par exemple, ils considéraient que nous étions si habitués à ces sons célestes, depuis notre naissance, que nous ne les entendions plus ; seuls parfois les enfants ou les simples d'esprit se rendaient compte de cette musique...

Bien sûr, puisque le ciel était forcément parfait, ce bruit généré par les sphères devait être beau, harmonieux. C'est ainsi que naquit le concept d'*harmonie des sphères*. On ne se contenta pas alors de vagues idées : chaque objet céleste se vit attribuer une note parfaite. La musique terrestre, en utilisant ces notes, devait tendre vers l'idéale harmonie des cieux. Pour s'en rendre compte aujourd'hui, il ne reste hélas plus beaucoup d'exemples de musique antique. Parmi eux, l'*Hymne au Soleil* de Mésomède de Crète (2e siècle). Comme son titre l'indique, il se concentre sur l'astre du jour, mentionnant Lune, Terre, et étoiles en passant, mais pas les autres planètes. Cette tradition astromusicale survécut à l'Antiquité : ainsi, au Moyen-Âge, la base de l'enseignement, le quadrivium, rassemblait arithmétique, géométrie, astronomie et... musique

🎵 **Audrey Morellato, « La Nasa publie les sons envoyés dans l'espace », *France Inter*, 1 août 2015**  
<https://www.franceinter.fr/sciences/la-nasa-publie-les-sons-envoyes-dans-l-espace>

Ça fait presque quarante ans que l'agence spatiale américaine a envoyé ces messages sonores dans l'espace, grâce à des "Golden Records". Ils sont désormais accessibles également sur Terre, sur internet.

Le projet date de 1977, avec l'envoi des deux sondes Voyager dans l'espace. La Nasa décide alors d'envoyer des messages à de potentiels extraterrestres ou aux futurs astronautes qui parcourront l'espace dans le futur. Sur des "Golden Records", l'agence spatiale a rassemblé des salutations dans 55 langues, des morceaux de musique et des bruits de la nature et de la vie terrestre au XXe siècle.

Accessibles à tous

Désormais, tous ces éléments sonores sont disponibles sur le site de la Nasa. En 1977, c'est un comité piloté par Carl Sagan, un astrophysicien américain, qui a choisi quels éléments présenter sur ces disques.

Au final, il a rassemblé de nombreux bruits de la nature comme le souffle du vent, le crépitement de la pluie ou des cris d'animaux. Il a également sélectionné des sons qui montrent l'activité humaine comme des bruits de machine ou du trafic routier. Enfin, ils ont choisi de la musique : 90 minutes, 27 morceaux de musique classique, populaire et traditionnelle, issue de tous les continents.

Les disques contiennent aussi 115 images décrivant notre espèce. Mais attention, dans l'espace personne ne les écoute pour l'instant et il va falloir attendre un long moment pour que ce soit éventuellement le cas. Les sondes ne se trouveront à proximité d'une nouvelle étoile que dans 40.000 ans.

🎵 **Bruno Poussard, « Strasbourg : Et au fait, peut-on jouer de la musique dans l'espace, Thomas Pesquet ? », *20 minutes*, 31 mars 2017**

<https://www.20minutes.fr/strasbourg/2040963-20170331-strasbourg-fait-peut-jouer-musique-espace-thomas-pesquet>

SCIENCES : Après la réception par Thomas Pesquet d'un saxophone envoyé dans l'espace par un musicien strasbourgeois, la question s'est invitée au grand Congrès scientifique des enfants, jeudi...

Un saxo pour cadeau. Début mars, Philippe Geiss, compositeur alsacien passionné (et inspiré) de sciences, a réussi à faire parvenir cet instrument de musique à Thomas Pesquet, dans l'espace.

Un présent exceptionnel de 2,4 kg convoyé par un cargo avec l'aide de l'Agence spatiale européenne, après quatre ans d'échanges entre les deux hommes à la même passion.

Dans l'amphithéâtre de la reconnue International Space University (ISU) ce jeudi, Philippe Geiss intervient justement devant 160 écoliers réunis pour parler de la vie dans l'espace, dans le cadre du Congrès scientifique des enfants.

La question curieuse vient finalement d'une jeune élève : « Est-ce qu'on peut jouer de la musique dans l'espace? ». Saxo en main, Philippe Geiss s'amuse alors à dérouler le fil de l'histoire, jusqu'à la réception du colis, début mars.

« On attend avec impatience qu'il joue ses premières notes », reconnaît ensuite le musicien aux enfants, en pleine visioconférence entre Strasbourg Paris, Toulouse et Lyon, avec quatre astronautes français qui ont aussi voyagé dans l'espace.

Des astronautes souvent mélomanes ou même guitaristes

En tout cas, Thomas Pesquet ne sera pas le premier à jouer de la musique dans la station spatiale internationale (ISS). Si le vide absolu de l'espace ne permet pas la transmission du son, rien ne l'empêche dans l'air reconstitué de l'ISS.

« Notre prédécesseur Jean-Loup Chrétien était monté avec un petit orgue, rappelle Jean-Jacques Favier, le sixième français en orbite autour de la Terre, depuis Illkirch, au sud de Strasbourg. Pendant les heures de loisirs, beaucoup jouent de la musique. » Un morceau de David Bowie a d'ailleurs désormais sa version spatiale.

L'ISS est donc habituée aux mélomanes et aux guitaristes. « Avec moi, j'avais amené beaucoup de classique, et certaines chansons de Maria Callas me rappellent aujourd'hui de fabuleux moments de contemplation de la Terre », complète depuis Paris Claudie Haigneré, la première femme dans l'espace.

Des tests encore à mener par Thomas Pesquet et son saxo

Le saxophone pose plus de questions. « Dans l'espace, il y a un problème avec le diaphragme et la salive, explique Philippe Geiss. Nous avons prévu de faire des tests là-haut. » Le son pourrait aussi y être plus étouffé et un peu plus lent. Reste à tenter de le démontrer.

Mais il n'empêche pas déjà quelques expériences. « Nous écoutons souvent de la musique pour l'émotion, se souvient depuis Toulouse Philippe Perrin, dernier spationaute français dans l'espace, et, un jour, un Russe et un Américain avaient dansé un rock en apesanteur. Ça ouvre tout un panel de mouvements encore à inventer ! »

« Donner un équilibre et apporter en rigueur »

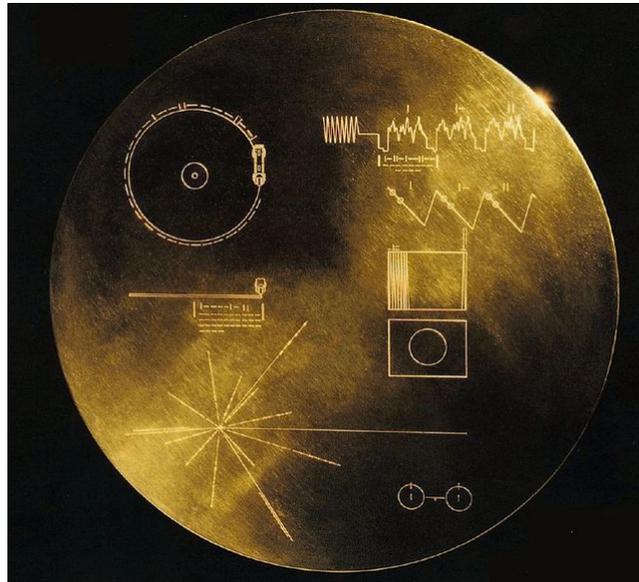
La question de la musique en orbite a en tout cas été abordée par les écoliers de la huitième édition du Congrès scientifique des enfants, lancé par la Cité de l'espace à Toulouse. Pour la première fois à Strasbourg, six classes de cinq écoles ont ainsi planché depuis la fin de l'été sur « la vie dans l'espace » grâce au Jardin des sciences.

« Un groupe a réalisé une affiche sur les cinq sens, pour savoir s'il y avait une altération dans l'espace, donne en exemple Mary-Ambre Carvalho, une des trois doctorants alsaciens en lien avec les élèves. Un autre a fait une présentation sur l'occupation des temps de loisirs, entre échange avec les familles ou devant la coupole. »

Ou encore en musique, donc. Ce qui aurait même des vertus pour les spationautes. Professeur au Conservatoire de Strasbourg, Philippe Geiss enseigne ainsi également auprès des futurs astronautes à l'ISU de Strasbourg. « En plus de leur donner un équilibre, cela peut aussi apporter en rigueur », justifie-t-il.

🎵 Pierre Charvet, « Les musiques de l'Espace et le disque d'or Voyager », *France musique, le Grand Caléidoscope*, 22 mars 2013.

<https://www.francemusique.fr/emissions/le-grand-caleidophone/les-musiques-de-l-espace-et-le-disque-d-or-voyager-27133>



Golden Record envoyé dans l'espace par la Nasa © Nasa / Nasa

Nous allons évoquer une des histoires les plus extraordinaires et émouvantes, qui nous concerne tous : l'histoire du disque d'or... LE disque d'or, celui sur lequel nous, terriens, avons enregistré ce qui à nos oreilles représente le mieux notre planète et que nous avons envoyé dans l'univers.

Mais pas de n'importe quel disque d'or bien sûr, LE disque d'or, celui sur lequel nous, terriens, avons enregistré ce qui à nos oreilles représente le mieux notre planète et que nous avons envoyé dans l'univers, au-delà du système solaire. Il s'agit du disque d'or Voyager, de la sonde spatiale (de son vrai nom, le Voyager Golden Record.)

Pourquoi évoquer aujourd'hui le disque d'or Voyager ? Et bien parce que ces jours-ci, il s'est passé une chose encore plus extraordinaire que l'existence même de ce disque, et dont vous avez sans doute entendu parler.

Cette fameuse sonde Voyager sur laquelle se trouve le Disque d'or, cette fameuse sonde envoyée par la Nasa hors des limites de notre système solaire est devenu le premier et seul objet terrestre à pénétrer l'espace interstellaire.

Ce qui fait que Voyager se trouve très loin de nous, à quelques 19 milliards de km du soleil.

Mais il y a une chose plus extraordinaire encore : Voyager nous a envoyé un son, qui est donc le premier son que nous, humains, avons jamais entendu de ce qui se passe hors des limites de notre système solaire...

🎵 « Découvrez l'étrange musique de l'espace », par la rédaction, *Maxisciences, Astronomie*, 11 mars 2019  
[https://www.maxisciences.com/astronomie/decouvrez-l-etrange-musique-de-l-espace-video\\_art42934.html](https://www.maxisciences.com/astronomie/decouvrez-l-etrange-musique-de-l-espace-video_art42934.html)

À partir d'une image acquise grâce au télescope spatial Hubble, la NASA a créé un morceau de musique aussi sombre que les confins de l'Univers qui lui servent de partition. Une œuvre étonnante, qui s'ajoute au stupéfiant album des "sonifications" d'images.

On connaissait déjà la douce mélodie du lever de soleil martien. Voici désormais qu'un nouvel air s'ajoute à l'album de ces "sonifications" d'images. Il s'agit cette fois d'un morceau de musique dont les notes ne sont autres que les pixels d'une image capturée par Hubble. Et le résultat se révèle cette fois plutôt... glaçant !

On doit cette œuvre à la NASA. Et plus particulièrement au célèbre télescope spatial qu'elle a développé conjointement avec l'Agence spatiale européenne : Hubble. En août dernier, l'engin a en effet capturé une image qualifiée de "coffre au trésor galactique" par les responsables du programme. Une manne visuelle qui se prêtait donc particulièrement bien à une transposition sonore.

Une partition qui brille de mille feux

"Chaque éclat visible d'une galaxie abrite d'innombrables étoiles. Quelques étoiles plus proches de nous brillent de mille feux au premier plan, tandis qu'un gigantesque amas de galaxies se niche au cœur de l'image ; un regroupement énorme [composé] sans doute de milliers de galaxies ; toutes maintenues ensemble par l'implacable force de gravité", indique le texte d'explication accompagnant l'image à la base de l'œuvre musicale.

Comment cela se traduit-il d'un point de vue mélodique ? Eh bien, de manière plutôt sombre, si l'on en juge par le résultat disons... éthéré, publié dans une vidéo par la NASA. Pour y parvenir, les scientifiques de l'Agence spatiale américaine ont mis en œuvre une méthode tout à fait précise.

"Le temps s'écoule de la gauche vers la droite ; et la fréquence du son change du bas vers le haut, variant de 30 à 1.000 hertz. Les objets proches du bas de l'image produisent des notes plus basses, tandis que ceux proches du haut de l'image produisent les plus élevées", dévoile la NASA en commentaire de la vidéo.

Un style savant

En guise d'introduction, c'est par une harmonie toute relative que débute l'œuvre. Mais aux abords d'un amas de galaxies baptisé RXC J0142.9+4438, la mélodie se fait plus audible. Elle en deviendrait presque musicale ! Ce que la NASA souligne en ces termes :

"La plus grande densité de galaxies près du centre de l'image se traduit par une augmentation des médiums au milieu de la vidéo." Après la douce mélodie du lever de soleil martien, voici que l'album des sonifications d'images s'enrichit d'un nouveau titre ; pour le moins... déconcertant ! Une nouvelle preuve de l'éclectisme dont savent faire preuve les "astro-musiciens".

## **Les bruits de la nature sont source d'inspiration pour les musiciens qui s'attachent à les évoquer ou les imiter**

🎵 Jean-Marc Goossens, « Musique et Nature. Au commencement de la musique, la nature », *philharmoniedeparis.fr*  
<https://pad.philharmoniedeparis.fr/contexte-musique-et-nature.aspx>

« *La Musique est faite des bruits de la nature et des soupirs de l'âme.* », Henri de Régnier, (1864-1936), poète français.

Depuis toujours, la nature a été source d'inspiration pour de nombreux musiciens. Les premiers hommes n'ont-ils pas été charmés par l'infinité des sons qui les entouraient ? Les chants des oiseaux, le rythme des vagues, la brise dans les arbres, le grondement du tonnerre... La nature est la première musicienne ! Toutes les beautés présentes en son sein ont un jour été mises en musique et peintes par de nombreux artistes. La variété des paysages, des lumières et des couleurs, la poésie des saisons, tous les charmes qui enchantent quotidiennement les oreilles ont souvent été transposés pour le chant et les instruments. De nombreux compositeurs ont su saisir les innombrables splendeurs offertes par la nature. Grâce à la musique, l'évocation de ces images génère une multitude d'émotions. Parmi toutes les représentations de la nature, il suffit de citer *Les Quatre Saisons* de Vivaldi, la *Symphonie n° 6 « Pastorale »* de Beethoven, *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine ou encore *La Mer* de Debussy pour se rendre compte de la fascination qu'elle exerce.

### **L'imitation de la nature**

La nature est déjà présente dès la musique de la Renaissance. Il s'agit avant tout d'une musique descriptive qui s'applique à refléter directement des éléments naturels. Ce sont d'abord les imitations, et particulièrement celles

des oiseaux, qui intéressent les musiciens, notamment dans la chanson polyphonique française. Par exemple, Clément Janequin (1485-1558) compose au XVI<sup>e</sup> siècle *Le Chant des oiseaux*, *Le Chant de l'alouette*, ainsi que *Le Chant du rossignol*. Ces œuvres contiennent de nombreux passages en onomatopées, chantées au milieu d'autres paroles. Plus tard, la musique baroque s'intéresse également à l'imitation de la nature. En Italie, un compositeur comme Frescobaldi (1583-1643) compose un *Caprice sur le chant du coucou*. Mais ce sont surtout *Les Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi (1678-1741) qui rendent un premier véritable hommage à la nature. Alors que *L'Été* expose un coucou (« chanté » par le violon) voletant dans le vent qui se lève, *Le Printemps* présente trois violons qui imitent les gazouillis d'oiseaux dans la forêt. En France, les compositeurs de l'école de clavecin ont souvent cherché à reproduire les sons de la nature. Citons *L'Hirondelle* et *Le Coucou* chez Louis-Claude Daquin (1694-1772), *Les Tourterelles* chez François d'Agincourt (1684-1758) ou encore *La Poule* chez Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Dans cette dernière pièce, le musicien s'amuse à imiter le caquètement et la démarche particulière de cet oiseau domestique.

### La nature au cœur de l'art romantique

Depuis Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), la nature a trouvé de nouveaux contemplateurs. Les artistes l'observent avec un regard différent. À travers les promenades solitaires, l'homme trouve la source de son inspiration au cœur même des grands espaces naturels. C'est un endroit de recueillement et de repos propice aux longues méditations. La nature devient une confidente. En musique, elle apparaît de manière significative chez les compositeurs romantiques. Si les anciens compositeurs évoquaient la nature dans leurs suites, danses ou sonates, ils ne s'imprègnent en réalité guère de verdure, et la considèrent plus comme un cadre esthétique aux passions humaines. Chez les romantiques, elle prend un autre sens. Certains thèmes de prédilection vont hanter l'esprit des compositeurs romantiques. Avec eux, nous entrons dans des forêts peuplées de chasseurs, de fleurs solitaires, d'oiseaux, d'auberges... Le cycle des saisons (avec la *Symphonie n° 6* de Beethoven, la *Symphonie n° 1 « Le Printemps »* de Schumann), les bois (avec *Der Freischütz* de Weber, les *Scènes de la forêt* de Schumann, *Murmures de la forêt* de Wagner), l'eau (avec *Les Hébrides* de Mendelssohn, *La Belle Meunière* de Schubert, la *Symphonie n° 3 « Rhénane »* de Schumann, les *Années de Pèlerinage* de Liszt, *La Moldau* de Smetana), la tempête (avec la *Sonate pour piano n° 17* de Beethoven, *La Tempête* de Tchaïkovski), ou encore la nuit (avec les *Nocturnes* de Chopin) inspireront une multitude de compositeurs ivres d'une nature divine.

### Un dialogue constant avec la nature

Les compositeurs Gustav Mahler (1860-1911) et Richard Strauss (1864-1949) ont laissé la nature s'exprimer clairement dans leurs œuvres. Chez le premier, fortement épris de campagne, les sons de nature sont souvent présents. Sa *Symphonie n°1*, qui commence par une longue introduction, fait entendre régulièrement le chant du coucou (caractérisé par une quarte descendante). Chez Strauss, nous retrouvons les mêmes affinités pour les grands espaces jusque dans ses dernières œuvres. Au XX<sup>e</sup> siècle, la nature reste toujours au cœur des préoccupations musicales. Un compositeur comme Claude Debussy ira jusqu'à dire : Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. Il n'y a qu'à entendre *Clair de lune*, *Reflets dans l'eau*, *La Mer* ou le *Prélude à l'après-midi d'un faune* pour se rendre compte de la source infinie de thèmes que lui procure la nature. De son côté, Albert Roussel (1869-1937) propose un ballet frémissant sur la vie des insectes avec *Le Festin de l'araignée*. Maurice Ravel (1875-1937) compose ses *Jeux d'eau* inspirés du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau, les cascades et les ruisseaux. Ces compositeurs font appel à une orchestration pleine d'ingéniosité, légère et raffinée. D'autres grands musiciens comme Igor Stravinski (avec *L'Oiseau de Feu*, *Le Sacre du printemps*, *Le Chant du rossignol*) ou Béla Bartók (avec *En plein air*, *Mikrokosmos*, *Journal d'une mouche pour piano*), en quête de sonorités nouvelles, font preuve d'une grande inventivité pour rendre compte du fourmillement de la nature. Olivier Messiaen va encore plus loin. Passionné par les oiseaux, il en enregistre environ 70 espèces et compose une multitude d'œuvres inspirées par leur chant. Patiemment, il élabore un système complexe et original à partir de ses nombreuses recherches, lui qui considérait que les oiseaux lui avaient tout appris. Si le rapport à la nature a évolué au cours de l'histoire de la musique, tous les compositeurs évoqués montrent comment créer, grâce à la beauté d'un paysage, à la douceur d'un chant d'oiseau ou au bruit des vagues, de grandes merveilles musicales aux sonorités mystérieuses et envoûtantes. Associées aux images qui les ont inspirées, elles n'ont pas fini de nous procurer de multiples émotions, pour le plus grand plaisir des auditeurs.

♪ Makis Solomos, «Xenakis et la nature: des sciences de la nature à une musique environnementale ? », *archivesouvertes.fr*, 2019

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02055017/document>

À maints égards, la nature est très importante dans l'œuvre musicale comme dans la pensée théorique du compositeur franco-grec, et son amour pour elle va de pair avec son intérêt pour les sciences (ainsi que pour l'Antiquité grecque). Dans ce qui suit, on tentera de cerner le rôle qu'elle y joue en distinguant trois niveaux.

Sciences de la nature Tout d'abord, la référence à la nature s'opère souvent, comme il était dit précédemment, avec les notions de modèle et de modélisation, lesquelles convoquent les sciences. En effet, Xenakis récuse le naturalisme classique ; commentant le spectacle visuel du Polytope de Cluny où l'on croyait parfois voir des ciels étoilés, il écrit qu'il ne cherche pas à « reconstituer la nature. Le ciel étoilé, finalement, est bien plus beau que mes nébuleuses de flashes » (reproduit dans notice de concert Iannis Xenakis : musique électronique (Polytope de Cluny, Bohor, HibikiHana-Ma), Festival d'automne, octobre 2002) et insiste sur la dimension abstraite au détriment de l'esthétique de la représentation. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la reproduction d'un phénomène naturel en tant que tel, mais le transfert vers la musique des lois qui le constituent.

[...]

Avec les sciences de la nature, Xenakis cherche en quelque sorte à naturaliser la musique. Pour simplifier, on dira que le modèle directement mathématique cherche à (re)construire la réalité – c'est le sens de l'expression « fondements » –, à mettre en évidence (inventer) ce qui est. Par contre, le modèle physique part de la réalité, de ce qui apparaît – c'est-à-dire, en définitive, de la physis, de la nature dans son sens le plus général (cf. Solomos, 2004).

[...]

Une nature chaotique et une esthétique dionysiaque À un second niveau, il serait intéressant de qualifier la vision de la nature que nous offre Xenakis. On pourrait se centrer sur tous ces aspects de sa musique – très nombreux – qui évoquent des tempêtes, des phénomènes sismiques, des cataclysmes naturels... : « Quand j'ai composé *La Légende d'Eer*, je pensais à quelqu'un qui se trouverait au milieu de l'Océan. Tout autour de lui, les éléments [...] se déchaînent » (Xenakis in Druhen, 1995), nous dit-il à propos de sa pièce électroacoustique majeure. Il y a parfois une nature calme chez Xenakis (cigales, grillons...), mais, fort souvent, elle est chaotique. Chaotique, d'abord, au sens antique du terme : on se souvient que la Grèce antique que Xenakis convoque n'est généralement pas la Grèce classique —la Grèce de l'harmonie et de la raison—, mais celle archaïque, où dominent les combats des Dieux et des Titans ainsi qu'une nature orgiaque. Chaotique, ensuite, au sens de la science moderne : il y a une extraordinaire convergence entre l'imaginaire xenakien et la science moderne qui, à l'encontre de celle classique, ne présente plus la nature comme un univers ordonné, déterministe, mécaniste, dont l'homme serait le centre. Je voudrais souligner cette convergence en mettant côté à côté les conclusions du biologiste Jacques Monod, qui, dans un ouvrage célèbre des années 1970, parle de la rupture de l'« ancienne alliance » (entre l'homme et la nature, alliance qui caractérisait la science classique), et une notice de Xenakis pour Terretektorh : « L'Homme enfin se réveille de son rêve millénaire pour découvrir sa totale solitude, son étrangeté radicale. Il sait maintenant que, comme un Tzigane, il est en marge de l'univers où il doit vivre. Univers sourd à sa musique, indifférent à ses espoirs comme à ses souffrances ou à ses crimes » (J. Monod, 1970 : 216). « L'auditeur sera [...] soit perché sur le sommet d'une montagne au milieu d'une tempête l'envahissant de partout, soit sur un esquif frêle en pleine mer démontée, soit dans un univers pointilliste d'étincelles sonores, se mouvant en nuages compacts ou isolés » (Xenakis, 1969). Dans cette nature déchainée, non ordonnée et imprévisible, Xenakis, à travers sa musique, semble prendre un grand plaisir à se fondre. De ce fait, on pourrait qualifier son esthétique de dionysiaque : son propos serait une expression immédiate à travers l'union avec la nature – bien entendu, nombreux sont également les aspects apolliniens dans son œuvre et sa pensée (cf. M. Solomos, 2003). Ce niveau a sans doute caractérisé également l'homme Xenakis. Voici comment sa fille, Mâkhi, raconte leurs vacances d'été : « L'orage éclate au milieu de la nuit. Bruit d'abord lointain du tonnerre. Nous sommes tous les trois dans la tente, nous comptons les secondes. Illumination de la toile par intermittence. Orange, noir, orange, noir. La pluie commence à entrer à l'intérieur. L'orage maintenant est sur nous. Percussions fracassantes. Mon père est comme fou, il doit sortir, il doit aller voir. Je le suis. Très vite, nous sommes trempés, il court vers le sommet de la montagne. Il m'a oubliée. Il court comme pour entrer à l'intérieur du ciel rempli d'éclairs et de sons ». (M. Xenakis, 2002 : 40). Une musique environnementale ? Troisième et dernier niveau de la référence xenakienne à la nature : nous avons vu que le compositeur récuse l'esthétique de la représentation et souhaite partir des lois qui se trouvent derrière les phénomènes naturels plutôt que de ces derniers en tant que tels. Pourtant, dans la pratique, il semble mettre également en œuvre l'esthétique naturaliste et figurative, et c'est même l'une des raisons majeures du plaisir qu'on peut prendre à l'écouter. De nombreux commentateurs ont mis en évidence cet aspect de son œuvre : dans les mesures 122-171 de *Pithoprakta* (cf. exemple x), du fait de masses très denses à l'agitation microscopique intense, « on se croirait à la guerre au royaume des insectes. On entend un bourdonnement, un vrombissement, un murmure, transpercé de cris aigus [...] dans] un intense mouvement à une échelle minuscule », nous dit Nouritza Matossian (1981 : 118) ; évoquant probablement les glissandos qui surviennent entre 6'00" et 6'16" dans *Diamorphoses*, Olivier Messiaen (1959 : 5) rend hommage à son ancien élève en écrivant que « ce sont de gigantesques toiles d'araignées dont les calculs préalables se muent en délices sonores de la plus intense poésie ». Nous pourrions continuer longuement de la sorte, des cigales et

grillons ponctuels de Nuits jusqu'à la totalité de cette toute petite, mais merveilleuse, pièce intitulée Pour les baleines – le manifeste écologique de Xenakis2 –, qui se sert de la sonorité par excellence xenakienne, le glissando, pour nous donner à entendre d'étranges grands cétacés. La terminologie adoptée par le compositeur va souvent dans le même sens : il suffira de penser aux « nuages » de sons avec lesquelles les probabilités ont fait leur entrée dans le monde de la musique ou encore aux – plus rares – « configurations galactiques » de Pithoprakta (cf. exemple x). Enfin, concernant les spectacles visuels des polytopes, alors qu'il nous dit, comme nous l'avons vu, préférer l'abstraction, Xenakis n'hésite pas, dans ses esquisses, à donner des noms évocateurs aux configurations visuelles, tels que « lotus », « anémones », « galaxies », « araignées » ... (cf. M. Solomos, 2006)

**Pour aller plus loin**

🎵🎵 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Iannis\\_Xenakis](https://fr.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis)

🎵🎵 **Nathalie Ronvaux, « Nature culture, musique classique », *pointculture.be*, 2 mars 2017**

<https://www.pointculture.be/magazine/articles/playlist/nature-culture-une-playlist/>

La nature inspire les créateurs, les peintres de Lascaux en faisaient déjà la démonstration. Et du côté de la musique ?

Une sélection d'Anne Genette.

En ce qui concerne le traitement de la matière sonore, de nombreuses tendances coexistent. Certains artistes ont opté pour la retranscription plus ou moins fidèle de ce qui se présentait à eux, donnant ainsi naissance à de la musique pittoresque. A l'autre extrémité, figure une interprétation teintée d'émotion et de subjectivité qui rend compte de ce que le créateur vit face à la nature au sens large.

Et pour les exemples, tout fait farine au bon moulin : phénomènes météorologiques, faune et flore, éléments, paysage et saisons, etc.

**Orage: Vivaldi**

Je vous ai fait grâce de la Sixième Symphonie de Beethoven sous-titrée La Pastorale et de sa description d'une fête paysanne interrompue par un orage pour préférer l'orage de Vivaldi dans ses Quatre Saisons:

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=156&v=YuF4oYRktcA&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=156&v=YuF4oYRktcA&feature=emb_title)

**Pour aller plus loin**

🎵🎵 **Eau: Debussy, Liszt, Ravel, Dun**

Parmi les éléments, l'eau tient une place de choix dans l'imaginaire des compositeurs. En musique, on la rencontre sous toutes ses formes :

- la pluie (merci Claude Debussy) :

[https://youtu.be/ul0V6Agy\\_aY?t=26](https://youtu.be/ul0V6Agy_aY?t=26)

<https://youtu.be/2DoGOGS3IC8?t=58>

<https://youtu.be/UJK6yZJ8b5Y>

Bruit original :

<https://youtu.be/yJV7qevsCcw> [...]

<https://youtu.be/5SfWHjfkP7c>

🎵🎵 **Mer: Wagner, Vaughan Williams, Elgar**

Pour rester dans le même ordre d'idée, une source d'inspiration inépuisable, c'est la mer. Celle évoquée par Debussy (encore lui) est trop connue. Je vous l'épargne pour vous soumettre d'autres évocations tout aussi parlantes.

Modèle original :

<https://youtu.be/jvnY8wJd-8Y>

Les imitations :

Ouverture du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner

[https://youtu.be/lSRD18\\_6vNI](https://youtu.be/lSRD18_6vNI) [...]

🎵🎵 **Laure Dautriche « Le chef d'œuvre de l'été 1819 : L'histoire de « La Truite » de Schubert », , *Europe 1*, 4 août 2018**

<https://www.europe1.fr/emissions/les-chefs-doeuvre-de-lete/le-chef-doeuvre-de-lete-1819-lhistoire-de-la-truite-de-schubert-3725669>

« C'est parce que durant cet été 1819, dans la maison où il est accueilli, l'une des chansons favorites de son hôte, c'est "Die Forelle", *La Truite*, une petite pièce que Schubert a composée quelque temps plus tôt. Et il demande à Schubert d'incorporer cette chanson dans une œuvre plus grande. Cette petite pièce, a été composée deux ans plus tôt dans un style populaire facile à chanter. L'histoire est un récit de pêche à la ligne : assis au bord d'une rivière, un poète aperçoit une truite qui saute et frétille. Et il va tenter de l'attraper. »

🎵 François Hudry et Nancy Ypsilantis, « Musique classique, quand les animaux s'en mêlent », *Sujet radio: François Hudry et Nancy Ypsilantis, Adaptation web: Andréanne Quartier-la-Tente, RTS culture, 2 août 2019*  
<https://www.rts.ch/info/culture/musiques/10604134-musique-classique-quand-les-animaux-sen-melent.html>

La musique a toujours cherché à imiter les animaux. Rien que dans la musique classique, il existe un bestiaire extraordinaire. Tour d'horizon de quelques œuvres marquantes.

Des tout premiers instruments de musique confectionnés en os d'animaux, aux imitations, puis en tant que source d'inspiration, le monde animal est très présent dans la musique. Les œuvres les plus connues sont sans doute "La Truite" de Schubert, "L'oiseau de feu" de Stravinski ou encore "Le Carnaval des animaux" de Camille St-Saëns.

Les compositeurs ont cherché depuis toujours à imiter la nature, mais pas seulement. Associer des animaux à leur musique leur a aussi permis d'évoquer des sentiments, d'apporter de l'humour, du cynisme et même parfois de faire acte de résistance.

### **Les oiseaux, stars du bestiaire musical**

Pour certains historiens et scientifiques, la musique pourrait être née du désir des hommes d'imiter la voix des oiseaux. Ce n'est donc pas un hasard si les volatiles sont les stars du bestiaire de la musique classique. On ne compte plus le nombre d'œuvres portant le nom d'un oiseau ni le nombre de notes jouées - généralement par les flûtes - censées imiter leurs chants.

A la Renaissance, le compositeur français Clément Janequin a écrit une importante série de chansons descriptives, souvent teintées d'humour et de poésie. Les oiseaux ont été une de ses sources d'inspiration. Ainsi, l'on trouve une "Alouette", un "Rossignol" et un "Chant des oiseaux" parmi les titres de ses chansons. Dans cette dernière, le compositeur utilise l'onomatopée pour imiter le volatile. Ici, le but est de s'amuser.

Lorsqu'on évoque les oiseaux et la musique classique, on ne peut pas passer à côté du "Catalogue d'oiseaux" d'Olivier Messiaen. Dès l'âge de 14 ans, le compositeur français a retranscrit des chants d'oiseaux. Une passion qui l'amènera à rédiger plus de 300 carnets de notations de chants d'oiseaux et dont il s'est inspiré pour composer, entre 1956 et 1958, son "Catalogue d'oiseaux". Une œuvre de plus de trois heures où chacune de ses treize pièces pour piano porte le nom d'un volatile d'une région particulière.

« J'ai tenté de rendre avec exactitude le chant de l'oiseau type d'une région, entouré de ses voisins d'habitat, ainsi que les manifestations du chant aux différentes heures du jour et de la nuit, accompagné dans le matériel harmonique et rythmique des parfums et des couleurs du paysage où vit l'oiseau. »

Olivier Messiaen, compositeur du "Catalogue des oiseaux"

### **Entre sentiments et moqueries**

Au XVIIIe siècle, François Couperin, maître incontesté du clavecin, compose quatre livres de pièces pour cet instrument aux titres plus évocateurs les uns que les autres. Dans le troisième livre, au milieu d'une linotte effarouchée et de fauvettes plaintives, on y trouve son fameux "Rossignol en amour". Une pièce dans laquelle le compositeur français n'a pas cherché à imiter le chant de l'oiseau mais à utiliser la symbolique associée au rossignol pour retranscrire le sentiment du désir amoureux.

Pour Couperin, le rossignol est le symbole de l'expression amoureuse.

François Hudry, producteur artistique

A la même époque, Jean-Philippe Rameau a écrit plusieurs pièces imitatives, dont "La Poule". Une pièce humoristique où l'on trouve un volatile très impatient interprété par un piano. Avec sa volaille, Rameau a-t-il voulu railler quelqu'un ? Un mauvais musicien ? On ne le sait pas, mais il était d'usage au XVIIe et XVIIIe siècle en France, chez les musiciens, comme chez les peintres et les écrivains, de faire le portrait généralement peu flatteur de quelqu'un de bien réel à travers une œuvre au titre assez innocent.

Les animaux sont de très bons supports pour railler ou décrire l'attitude ou le caractère des humains et cela à toutes les époques. Dans "La Petite Renarde Rusée" de Janáček, une histoire unissant drame et comédie composée dans les années 1920, les animaux représentent mieux les humains que les humains eux-mêmes. La renarde, farouchement agitée par un désir de liberté incarnera d'ailleurs pour Janáček un certain idéal moderne féminin.

### Passer outre la censure

Si les animaux sont présents en musique, ils le sont dans tous les arts. En littérature, les Fables de la Fontaine sont un grand classique. Au-delà de leur rôle dans l'éducation des enfants, le sens et l'emploi des figures animalières ont permis à La Fontaine et à d'autres fabulistes de faire passer des messages que les censures religieuses ou politiques n'auraient pas permis.

En mettant en musique six fables de La Fontaine dans sa suite pour orchestre "Les Animaux modèles", le compositeur français Francis Poulenc a commis, en pleine Deuxième Guerre mondiale, un acte de résistance risqué qui lui a permis, là aussi, de passer outre la censure.

Dans la deuxième pièce de l'œuvre intitulée "Le Lion amoureux", le compositeur a eu l'audace d'introduire le thème du chant patriotique "Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine" composé en 1871 après la perte de ces deux régions lors de la guerre de 1870 contre la Prusse. Un geste osé, mais qui passera totalement inaperçu lorsque l'œuvre est jouée au Palais Garnier à Paris le 8 août 1942 devant une salle pourtant remplie d'officiers du Troisième Reich et de sympathisants du Régime de Vichy. Un secret de fabrication qui, aujourd'hui encore, est peu connu.

## II - 1 – b- De la naissance à la mort : de la musique

*On ne peut pas imaginer un anniversaire, un mariage sans chanson ... : la musique accompagne les événements majeurs de la vie de l'homme. Dès l'enfance, les comptines sont source d'apprentissage. N'est-ce pas en musique qu'on s'aime, qu'on s'unit ? Mais c'est aussi en musique qu'ont lieu les adieux*

*Aussi cette musique omniprésente ne méritait-elle pas une célébration : La Fête de la Musique ?*

🎵 **Philippe Grimbart, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Or il se trouve que la chanson dite « populaire » n'a pas suivi la même évolution que la musique « savante ». A mi-chemin entre le folklore, reflet de l'histoire des peuples, et la musique « classique », empruntant tantôt à l'un, tantôt à l'autre, elle s'est maintenue comme tradition musicale à part entière. Conjoignant étroitement paroles et musique, elle a toujours eu pour fonction d'accompagner l'homme dans les grandes étapes de sa vie, son enfance, ses amours, ses peines, ses tourments. S'inscrivant de façon indélébile dans l'histoire de chacun, la chanson a donné forme à la mémoire de l'homme. Elle est, et c'est bien là sa spécificité, inoubliable.

🎵 **Michel Sardou, *En chantant, 1978***

[https://www.youtube.com/watch?v=kAzd5b2ov\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=kAzd5b2ov_Y)

Quand j'étais petit garçon  
Je repassais mes leçons  
En chantant  
Et bien des années plus tard  
Je chassais mes idées noires  
En chantant  
C'est beaucoup moins inquiétant  
De parler du mauvais temps  
En chantant  
Et c'est tellement plus mignon  
De se faire traiter de con  
En chanson  
La vie c'est plus marrant  
C'est moins désespérant  
En chantant  
La première fille de ma vie  
Dans la rue je l'ai suivie  
En chantant  
Quand elle s'est déshabillée  
J'ai joué le vieil habitué  
En chantant  
J'étais si content de moi  
Que j'ai fait l'amour dix fois  
En chantant

Mais je n'peux pas m'expliquer  
 Qu'au matin elle m'ait quitté  
 Enchantée  
 L'amour c'est plus marrant  
 C'est moins désespérant  
 En chantant  
 Tous les hommes vont en galère  
 À la pêche ou à la guerre  
 En chantant  
 La fleur au bout du fusil  
 La victoire se gagne aussi  
 En chantant  
 À Jupiter à Bouddha  
 Qu'en chantant  
 Qu'elles que soient nos opinions  
 On fait sa révolution  
 En chanson  
 Le monde est plus marrant  
 C'est moins désespérant  
 En chantant  
 Puisqu'il faut mourir enfin  
 Que ce soit côté jardin  
 En chantant  
 Si ma femme a de la peine  
 Que mes enfants la soutiennent  
 En chantant  
 Quand j'irai revoir mon père  
 Qui m'attend les bras ouverts  
 En chantant  
 J'aimerais que sur la Terre  
 Tous mes bons copains m'enterrent  
 En chantant  
 La mort c'est plus marrant  
 C'est moins désespérant  
 En chantant  
 Quand j'étais petit garçon  
 Je repassais mes leçons  
 En chantant  
 Et bien des années plus tard  
 Je chassais mes idées noires  
 En chantant  
 C'est beaucoup moins inquiétant  
 De parler du mauvais temps  
 En chantant  
 Et c'est tellement plus mignon  
 De se faire traiter de con  
 En chanson  
 Nanana nananana, nanana nananana  
 Nanana ...  
**Apprendre en chantant ...**

 Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996

Ce n'est qu'en 1846 que paraît le premier recueil de chansons destinées spécifiquement aux enfants, *Chansons et rondes enfantines* : le genre est né. A la suite de cette publication originale d'autres recueils apparaissent, trouvant leurs sources dans les voix-de-ville ainsi que dans les chansons traditionnelles, *Rondes et chansons*

*populaires ou Chansons de France pour les petits enfants*, pour ne citer que les plus connues. Un événement historique a beaucoup contribué à la promotion de la chanson enfantine et lui a procuré une diffusion inespérée : l'institution par l'école laïque, dès 1882, des « leçons de chant ». Allant puiser tout naturellement à la source des recueils précédemment cités, cette activité, dorénavant quotidienne pour tous les enfants scolarisés, prit en compte un rôle important —non encore évoqué — de la chanson : son aspect éducatif et socialisant. Du fait qu'elle ouvre la porte au langage lui-même, la chanson présente dans cette logique d'autres aspects facilitateurs, que l'école ne pouvait méconnaître.

C'est en chantant que l'enfant fera l'apprentissage des parties de son corps et de la gestuelle :

*Ainsi font, font, font*

*Les petites marionnettes...*

C'est en chantant encore qu'il apprendra les jours de la semaine, les mois, l'enchaînement des saisons :

*Lundi matin, l'emp'reur,*

*sa femme et le p'tit prince,*

*Sont venus chez moi*

*pour me serrer la pince ;*

*Comme j'étais parti*

*Le p'tit prince a dit :*

*Puisque c'est ainsi,*

*Nous reviendrons mardi !*

En chantant, toujours, qu'il fixera dans sa mémoire les lettres de l'alphabet, sur une mélodie attribuée au divin Mozart !

*A, b, c, d, e, f g, h, i, j, k,*

*l, l, l, m, n, o, p*

*l, l, l, m, n, o, p...*

En chantant en chœur, enfin, qu'il prendra conscience de son appartenance à un groupe, dont il convient de respecter les règles.

Tous les pans de la connaissance, sans exception, feront l'objet d'une chanson, qui verra ainsi confirmer sa vocation facilitatrice : après avoir adouci à l'enfant son entrée dans la parole, elle lui rendra également moins pénible l'accès au savoir. Elle ne dédaignera pas non plus de jouer avec une dimension inhérente à la parole : le mensonge. Dans de nombreux pays existe en effet une tradition de chansons dites « de mensonges » qui procurent un plaisir intense à l'enfant qui peut, grâce à elles, transgresser impunément un interdit, faire effrontément la nique à sa culpabilité :

*Je vais vous dire une chanson*

*Qu'est pleine de mensonges !*

*Si y'a un mot de vrai dedans,*

*Que le diable m'emporte, la !*

Les mensonges.

*Par un bois passant,*

*A rien ça n'resemble,*

*Je vis un hareng*

*Monté sur un tremble :*

*De la musique il jouait,*

*Un aveugle regardait*

*Pendant qu'un sourd l'écoutait...*

Les menteries.

Le scoutisme, le patronage et les colonies de vacances ont renforcé encore l'essor déjà considérable que l'école a donné au répertoire chansonnier qui fit donc, à partir de cette époque, intégralement partie de la culture de l'enfant. Il est cependant un fait à noter, qui ne manquera pas d'interroger le psychanalyste : la grande majorité des chansons enfantines ayant vu le jour dans cette moitié de siècle est constituée de versions édulcorées de chansons plus anciennes, voix-de-ville grivoises ou sensuelles, dont le contenu a été amputé ou censuré afin d'être rendu accessible à de supposées chastes oreilles. Les chansons les plus connues des enfants, dont résonnent les cours de récréation, ont eu un contenu ouvertement sexuel qui a parfois totalement disparu dans leur version contemporaine, mais reste encore à l'œuvre dans certaines, sous une forme allusive ou elliptique.

La plus célèbre d'entre toutes, *Au clair de la lune*, souvent attribuée à Lulli mais dont on trouve des traces un siècle auparavant, met en scène dans sa version originale deux personnages : Pierrot, le poète lunaire, issu de la

commedia dell'arte, avec sa face poudrée farine blanche, et Lubin, le moine débauché ou le valet galant, prosaïque et sensuel. Ses deux premiers couplets, repris par des générations d'enfants, ne doivent pas nous faire oublier les deux suivants qui ont succombé sous les coups de ciseaux de la censure : [...]

Il est certain que la première version de cette chanson ou « l'amour de Dieu » laisse place au « dieu d'Amour » a une tout autre signification que l'aimable jeu sur la gamme que nous connaissons de nos jours !

La non moins célèbre chanson *Il pleut bergère*, dont tous les enfants connaissent les premiers vers, est l'œuvre de Fabre d'Églantine et date de 1770. Le contenu ouvertement galant de ses derniers couplets leur a valu d'être effacés de la version destinée aux enfants : [...]

[...] On voit bien ici que le rôle pacifiant de la chanson ne se limitera pas aux tout débuts de la vie mais aidera également l'enfant, puis l'adulte qu'il sera devenu, à franchir les étapes ultérieures de son développement et à maîtriser, du moins en partie, les questions que lui pose l'univers de la connaissance.

[...]

Pensons en effet que c'est en chanson, et pour le plus large public, que sont abordés, de nos jours, des sujets aussi problématiques que l'homosexualité (« Un homo, comme ils disent » par Charles Aznavour), la masturbation (« La folle plainte » par Charles Trenet), l'inceste (« Inceste de citron » par Serge Gainsbourg), le désir sexuel (« *I want your sex* » par Georges Michael), l'érection (« Fernande » par Georges Brassens), la sodomie (« Je t'aime, moi non plus » par Serge Gainsbourg ou « Pourvu qu'elle soit douce » par Mylène Farmer), le cancer et la mort (« Marcia Baia » par les Rita Mitsouko), l'organe mâle (« Le zizi » par Pierre Perret). Loin de faire scandale, ces sujets mis en chansons et diffusés très largement ont été de grands succès repris en chœur, toutes générations mélangées !

[...]

Les chansons à boire, pour citer un genre qui nous semble le plus naturellement porté à glorifier la joie de vivre et de festoyer, portent en effet une part d'ombre, tapie sous leurs accents joyeux. Entonnées en chœur à la clôture des banquets, ces chansons que l'on pourrait croire simplement destinées à accompagner les libations des convives portent toujours en elles quelque allusion à notre destinée mortelle : [...]

Comme on peut le voir, les chansons à boire n'ont pour unique fonction la revendication d'une fraternité dans l'ébriété : la mort y est présente au détour couplet, elle préside au banquet de cette philo-jouisseuse qui s'étourdit pour en oublier l'échéance.

C'est cet aspect particulier de la chanson qui est également à l'œuvre lorsque des foules enthousiastes reprennent des refrains en chœur : l'angoisse du néant ou les nécessités de l'oubli de soi-même sont génératrices d'hymnes religieux ou militaires.

En dehors de l'Église ou de l'armée, chaque corps de métier possède son folklore particulier dont la première visée n'est pas forcément la lutte contre l'angoisse : soudant entre eux les membres d'une même corporation, les chansons transmises de maître à apprenti exaltent la profession, le geste ou l'outil, témoignent de l'esprit de corps.

## S'aimer en musique

 **Philippe Grimbart, *Psychanalyse de la chanson*, 1996**

Combien de flammes se sont déclarées par l'intermédiaire d'une chanson d'amour et combien de couples émus à l'écoute d'un titre se sont murmuré, les yeux dans les yeux : « C'est notre chanson... » ! Cliché, certes, mais néanmoins porteur d'une vérité : si amour et nostalgie s'unissent dans ces moments intimes où les amants se retrouvent au rythme d'une mélodie, c'est que ces deux dimensions sont par essence les composantes d'une chanson sentimentale. Ceci ne doit pas nous étonner, car, au même titre que l'introduction au langage, les tendres sentiments furent les premiers à être médiatisés par la musique ; plus tard c'est la musique encore qui bercera de ses harmonies la rencontre amoureuse. Freud nous a appris que les émois adultes sont marqués de l'empreinte indélébile des premières expériences affectives de l'enfance, voilà qui n'y fait pas exception.

Toutes les pulsions qui portent l'homme à la rencontre de l'objet, pulsions sexuelles, épistémologiques (pulsions qui ont pour objet la connaissance), agressives, pulsions de mort même, trouvent leur première expression en musique avec les chansons enfantines, les chansons éducatives, les berceuses et le folklore obscène. Ainsi l'amour en chanson sera-t-il conjugué à tous les temps : à la manière du scénario fantasmatique dont nous avons vu, avec Freud, qu'il se formule toujours sur le mode d'un jeu grammatical — sujet, verbe, complément d'objet —, la chanson, avec son immuable alternance — introduction, couplet, refrain —, modèle de façon mélodieuse la rencontre de l'homme avec son désir.

🎵 **Julien Baldacchino « La chanson "Joyeux anniversaire" fait désormais partie du domaine public », , *France Bleu*, 28 juin 2016**

<https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/la-chanson-joyeux-anniversaire-fait-desormais-partie-du-domaine-public-1467115235>

Un juge américain a validé lundi un accord faisant passer la célèbre chanson « Happy Birthday » dans le domaine public. Jusqu'à présent propriété d'un éditeur de musique, elle faisait l'objet de droits à verser à chaque utilisation dans un film, par exemple.

Le saviez-vous ? Pour chanter "Joyeux anniversaire" dans un film ou une émission de télé, par exemple, il fallait jusqu'à présent payer des droits à l'éditeur musical propriétaire de cette partition musicale, Warner/Chappell Music. C'est désormais du passé, grâce à la décision de justice rendue lundi par le juge fédéral George King à Los Angeles.

En 2013, Warner/Chappell, filiale du géant Warner Music, avait été condamné par le juge King, qui avait considéré que les droits de la chanson ne lui appartenaient pas. Cela faisait suite à une action de groupe (class action) engagée après que le producteur d'un film à petit budget avait refusé de payer 1.500 dollars de droits réclamés par l'éditeur pour avoir intégré le morceau à son film.

Un accord à 14 millions de dollars

Un accord a ensuite été conclu entre les plaignants et l'accusé : la maison de disques acceptait de payer 14 millions de dollars et d'abandonner toutes ses revendications sur le copyright de "Happy Birthday". C'est cet accord qui a été validé lundi par le juge George King, entérinant de fait la fin du conflit.

La propriété des droits de "Happy Birthday" posait problème car cette chanson est très ancienne. Elle a été composée en 1893 par une éducatrice du Kentucky sous le titre initial "Good morning to you". Mais certains affirment que la mélodie a été changée plus récemment, ce qui reste impossible à prouver totalement.

🎵 **Mendelssohn Felix, *Marche nuptiale*, 1843**

<https://www.dailymotion.com/video/xmngm9>

**Pour accompagner quelqu'un dans sa dernière demeure, pour adoucir la peine ... il y a la musique.**

🎵 **Chopin, *Marche funèbre*, 1837**

<https://www.youtube.com/watch?v=8ow7HQvIQzw>

🎵 **« Le pouvoir de la musique lors des obsèques et du deuil », *elicci.fr***

<https://www.elicci.fr/le-pouvoir-de-la-musique-lors-des-obseques-et-du-deuil/>

Le pouvoir de la musique après le décès d'un être cher

La musique joue un rôle important dans le processus de deuil suite à la mort d'un proche. La musique ou les chants / chansons peuvent transformer nos sentiments de tristesse profonde en célébration de la vie, et jouent un rôle important dans les différentes phases de deuil après la mort d'un proche.

LA MUSIQUE CÉLÈBRE LA VIE

Qu'il s'agisse de musique classique, de jazz, de gospel ou de chanson de variété, chacun de nos proches défunts peut être défini par une ou plusieurs musique(s) en lien avec son caractère, sa personnalité, ou tout simplement ses goûts. Ces musiques constituent des hommages à la vie de ces personnes qui nous ont quittés.

Dans le monde entier, la musique est un vecteur de partage, et c'est d'autant plus vrai lors de funérailles ou d'obsèques : la musique unit les proches de la personne disparue. La musique a donc le pouvoir de transformer un enterrement en hommage à la vie.

Les chansons et poèmes musicaux permettent de mettre des mots sur des sons, créant ainsi une louange à la vie de l'être aimé. Elle rappelle des souvenirs, aide à se remémorer des bons moments passés avec le défunt. Aussi pendant une cérémonie de funérailles, la musique peut constituer un éloge funèbre à part entière, symbolisant l'au-revoir.

LA MUSIQUE GUÉRIT

La musique et les chants / chansons jouent un rôle majeur dans tout processus de guérison. Bien souvent, les mots sont insuffisants pour exprimer la profondeur de nos émotions dans le cas de la perte d'un proche, d'une personne avec qui l'on a vécu tant de choses.

La musique peut aussi nous transporter d'une étape à l'autre tout au long du processus de deuil après la disparition d'un être cher. Certes, les mots de condoléances de la part des proches sont une aide pour la famille du défunt dans la « traversée du désert » qu'est le deuil. Le temps également est nécessaire dans ce processus car il referme les plaies. Mais la musique a le pouvoir supplémentaire de vous remettre sur pieds, parce qu'elle vous rappelle la vie que vous avez partagée avec le défunt tout en vous ouvrant la voie de la nouvelle vie qui démarre pour vous.

De nombreux scientifiques, thérapeutes et médecins rappellent que la musique a un effet sur le cerveau, libérant de la dopamine, une des « hormones du bonheur ». La musique est une amie qui vous accompagne aussi dans vos épreuves et votre tristesse.

Certains types de musique comme le jazz, la musique classique ou le gospel dont les sons sont apaisants libèrent les émotions et ainsi réduisent le stress et la peur. Que la musique soit écoutée lors des obsèques, ou bien après dans les différentes étapes du deuil, elle a un effet apaisant sur chacun.

L'écoute de ces musiques et le rappel de ces souvenirs font bien souvent couler les larmes ce qui est tout à fait bénéfique pour le bien-être. Pleurer, exprimer ses émotions permet de laisser partir une part de nous-mêmes avec le défunt. Notre identité change, tout en restant entièrement nous-mêmes, car nous démarrons une vie nouvelle.

Qu'elle soit présente lors de l'enterrement ou bien dans le chemin de deuil, la musique permet de faire la transition dans la paix.

 **Maryse Dubé « La musique et les chants lors des funérailles », *Encyclopédie sur la mort, agora.qc.ca, 2012***  
[http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/la\\_musique\\_et\\_les\\_chants\\_lors\\_des\\_funerailles](http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/la_musique_et_les_chants_lors_des_funerailles)

Les rituels funéraires ont beau changer, certaines choses demeurent, telle la place qu'occupe la musique et les chants lors de ce difficile passage. Qu'il s'agisse de musique profane (chansons populaires, opéras, marches funèbres), ou de musique religieuse (motets, odes, cantates, requiem), la musique fait partie des funérailles depuis toujours.

Nous puissions aujourd'hui dans un répertoire plus vaste, mais peu importe la variété des choix qui s'offrent à nous, la musique a toujours pour effet d'appuyer les rituels funéraires qui, d'une certaine manière, sont une sorte de voie d'accès au sacré.

On dit que la musique permet d'accéder à un niveau de grâce offrant un véritable baume pour l'âme en quête de réconfort. On dit aussi qu'elle est une trame de fond sur laquelle on peut s'appuyer pour reprendre son souffle, quand la route est parsemée d'obstacles difficiles à surmonter. Et Dieu sait combien pénible est le chemin du deuil. « Je t'appelle et tu ne viens pas, Ton absence est entrée chez moi<sup>1</sup> » N'est-ce pas pour cela que de tout temps et de toutes cultures la musique et les chants y ont une place privilégiée ?

La mort serait d'autant plus triste s'il n'y avait pas quelques notes sur lesquelles s'accrocher pour ne pas sombrer. « Puisque ta maison, aujourd'hui c'est l'horizon, Dans ton exil, essaie d'apprendre à revenir.<sup>2</sup> » Pourtant, il faut bien admettre que la musique sait se faufiler dans ce repli du cœur où se terrent les larmes les plus lointaines. Faut-il conclure qu'elle augmente la douleur pour certains ? Marilou, du site d'entraide La Gentiane<sup>3</sup>, a su trouver les mots pour exprimer de quelle manière la musique opère. « Je crois que la musique a pour rôle de faire sortir des émotions, de les accompagner, de nous accompagner ».

Ainsi, la musique aide à prendre conscience des émotions qui nous affligent « Je suis un saule inconsolable<sup>4</sup> » et encourage l'expression du chagrin « Ne retiens pas tes larmes<sup>5</sup> »

La présence de musiciens ou de choristes sur place ajoute une touche plus personnelle. Le choix des pièces musicales peut se faire en fonction des goûts spécifiques du défunt et de la famille, ou encore à partir de la charge émotive qu'elles contiennent. Les chants utilisés sont la plupart du temps porteurs de messages et aident à donner un sens à la perte, car l'essentiel « C'est inspirer à l'autre un sentiment si fort, Qu'il pourrait nous survivre au-delà de la mort<sup>6</sup> »

Les paroles des chansons sont un puissant véhicule pour aider à panser les plaies, ou encore un déclencheur extraordinaire pour contacter la souffrance inhérente à la perte d'un être cher. Il s'agit de déterminer à quel moment on veut les voir entrer en action et quels objectifs on souhaite atteindre.

De la musique pour aider à accepter

Plusieurs éléments entourant le décès peuvent être repris au moment des obsèques. Dès lors, le processus de deuil se met en marche. Prendre le temps de dire adieu revêt tout son sens lors d'une mort subite et inattendue. « On ne choisit pas toujours la route Ni même le moment du départ<sup>7</sup> ». Quand le choc nous rend sans voix, que les mots sont de trop, il y a toujours la musique pour traduire ce qu'on ne parvient plus à dire. À cet effet, l'Ave

Maria de Schubert est une œuvre sans âge qui a su traverser le temps et qui permet encore aujourd'hui une certaine réconciliation avec les épreuves de la vie.

Et que dire devant la mort d'un enfant qui a perdu sa lutte contre la maladie... Laisser aller ce petit être pour un ailleurs inconnu demande une force surhumaine. C'est alors qu'entrent en scène les auteurs, compositeurs et interprètes de ce monde, par leur extraordinaire capacité d'utiliser leur talent pour consoler les âmes blessées. La tâche fait appel à une sensibilité sans pareil, et est relevée avec brio en maintes occasions. Il est difficile de mettre en doute l'efficacité des résultats quand on écoute Vole de Jean-Jacques Goldman, chantée par Céline Dion: «Puisque rien ne te soulage, Vole à ton dernier voyage, Lâche tes heures épuisées, Vole tu l'as pas volé, Deviens souffle, Sois colombe, pour t'envoler<sup>8</sup>»

Lors d'un deuil par suicide, l'incompréhension, le sentiment de culpabilité et la honte s'ajoutent souvent au chagrin. Il n'est pas rare d'observer chez ces familles endeuillées un profond silence devant les circonstances du décès. Certains vont même jus limiter les funérailles aux proches seulement, de manière à ne pas avoir à nommer la tragédie qui vient de les frapper. Lara Fabian, dans sa chanson Ces oiseaux-là, apporte un certain éclairage pour aider à accepter le geste posé. « Les suicidés sont des oiseaux, Leur désespoir est sans remords, Car ils ont reçu de la mort, Les ailes de la liberté. <sup>9</sup> » Francis Cabrel, pour sa part, offre des paroles qui prennent la forme d'un ultime message destiné aux survivants : «Elle disait "j'ai déjà trop marché, mon cœur est déjà trop lourd de secrets, trop lourd de peines". Elle disait "je ne continue plus, ce qui m'attend, je l'ai déjà vécu, c'est plus la peine"<sup>10</sup> » On peut comprendre qu'un texte aussi fort puisse aider à mieux toucher le mal de vivre qui conduit au suicide.

Une place pour le défunt au dernier mouvement de sa partition

Depuis quelques années, il est de plus en plus courant de voir des funérailles teintées de la vie du défunt. Afin de souligner ce qu'il était et en quoi son passage sur terre nous a marqués, des traits particuliers ou des goûts spécifiques sont mis en évidence. Ces rituels répondent à un besoin de rendre hommage à la personne décédée. Ainsi, le fait d'introduire sa musique préférée tout au long des obsèques devient une occasion de se rappeler l'être aimé dans ce qui le caractérisait et, par le fait même, de le remercier pour ce qu'il a su apporter. « Merci pour tout cet amour partagé, Nous serons plus grands de t'avoir aimé, Merci pour tout l'amour en héritage, Ce chant, nous te l'offrons en hommage<sup>11</sup> »

Le choix des pièces musicales peut se faire en fonction des goûts spécifiques du défunt, ou encore à partir de la charge émotive qu'elles contiennent.

Par ailleurs, certains saisissent l'occasion pour envoyer un message à la personne décédée, « J'entends de moins en moins tes mots, Depuis qu'il te pousse des ailes dans le dos <sup>12</sup>». D'autres préfèrent laisser la tribune au défunt, afin qu'il puisse, par la voix de l'art, livrer à l'assistance quelques paroles d'adieu :

« Je vous emporte dans mon cœur,  
Par-delà le temps et l'espace,  
Et même au-delà de la mort,  
Dans les îles où l'âge s'efface <sup>13</sup> ».

Parce que la vie continue...

Personne ne remet en cause le bien-fondé de la musique et des chants à un moment où tout le soutien possible est requis. « La vie c'est court, mais c'est long des p'tits bouts <sup>14</sup> », nous disait Dédé Fortin (Les Colocs). Des grands bouts, corrigeront les endeuillées qui peinent à se relever de l'épreuve qu'ils subissent. Parce que la vie continue, il faudra une bonne dose de courage pour remettre en branle le navire, et retrouver l'espoir en des jours heureux. Pour ce faire, se tourner vers ceux qui restent, sans toutefois oublier la personne décédée, demeure encore la meilleure voie de secours.

Tout au bout de nos peines  
Jusqu'au bout de nous-mêmes  
Une aile au paradis  
Et l'autre dans la vie  
De nos mains qui se tiennent  
De nos yeux qui apprennent  
Qu'aurons-nous fait de vivre  
Qu'aurons-nous fait de nous <sup>15</sup>

1 Ton absence, Yves Duteuil 2 Puisque tu pars, Jean-Jacques Goldman 3 La Gentiane : <http://lagentiane.org>, site d'entraide pour personnes endeuillées 4 Le saule, Isabelle Boulay 5 Ne retiens pas tes larmes, Amel Bent 6 L'essentiel, Ginette Reno 7 Si fragile, Luc De La Rochelière 8 Vole, Céline Dion 9 Ces oiseaux-là, Lara Fabian 10 C'était l'hiver, Francis Cabrel 11 Adieu, Fleur-Lise 12 Tu peux partir, La Chicane 13 Je vous emporte dans mon cœur de Gilles Servat 14 Le répondeur, Les Colocs 15 Tout au bout de nos peines, Isabelle Boulay

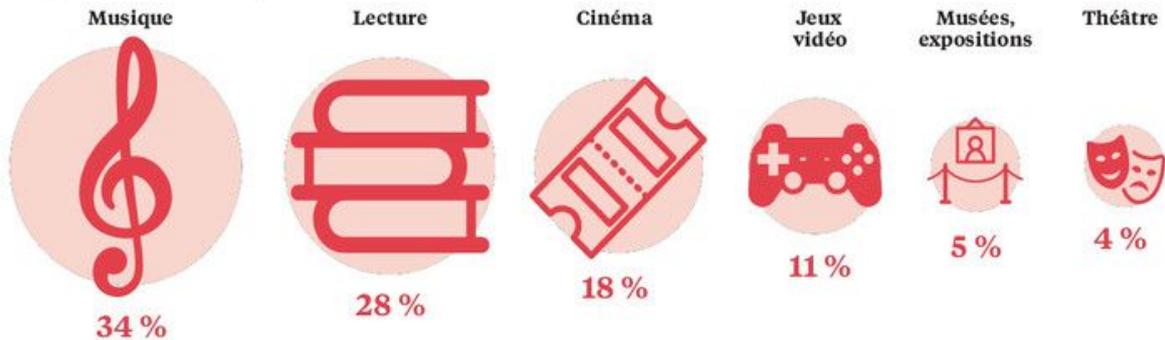
## Et cette musique, compagne de notre quotidien mérite bien d'être célébrée : La Fête de la musique

🎵 Nathalie Lacube, « La musique accompagne tout au long de la vie », *La Croix*, 14/02/2017  
<https://www.la-croix.com/Journal/La-musique-accompagne-tout-long-2017-02-13-1100824520>

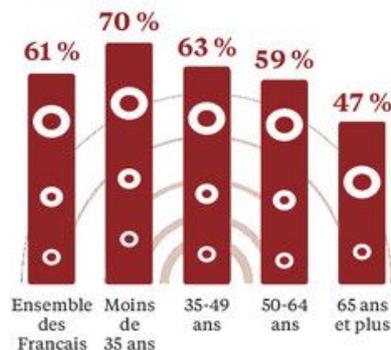
Premier loisir culturel des Français, la musique s'écoute hiver comme été, jeune ou vieux. L'association Tous pour la musique réclame qu'elle soit plus présente à l'école et que les candidats à la présidentielle s'engagent pour mieux aider à son rayonnement.

### Les Français et la musique

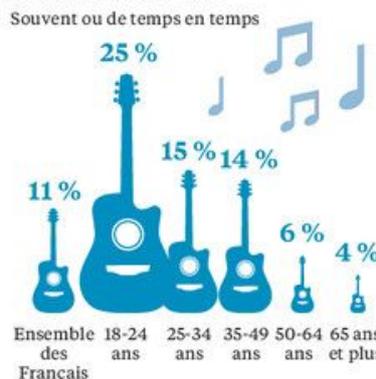
#### De quelles activités pourraient-ils le moins se passer ?



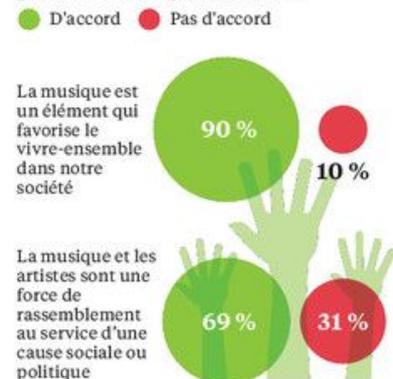
#### Les deux tiers des Français écoutent de la musique tous les jours



#### Un jeune sur quatre joue d'un instrument



#### Un vecteur de lien social pour 9 Français sur 10



Source : Etude Ifop pour Equancy et l'association « Tous pour la musique » réalisée les 26 et 27 janvier auprès d'un échantillon représentatif de 1000 personnes (méthode des quotas)

LA CROIX ifop

Aux beaux jours quand les concerts résonnent en tous lieux lors des festivals qui quadrillent le territoire (la France en compte plus de 1 400), chacun constate à quel point les Français aiment la musique. Une passion présente en réalité tout au fil de l'année, comme l'atteste un sondage Ifop pour l'association Tous pour la musique qui fédère la profession.

La musique est l'activité culturelle préférée des Français, celle dont ils disent qu'ils pourraient le moins se passer, devant la lecture et le cinéma. Une large majorité (61 %) d'entre eux en écoute tous les jours, un chiffre qui passe à 73 % si on prend en compte ceux qui disent en écouter « 4 ou 5 fois par semaine ».

Et si les jeunes sont sans surprise les premiers auditeurs, l'amour de la musique et de la joie qu'elle procure ne disparaît pas avec l'âge. Elle accompagne au contraire tout au long de la vie : ainsi, parmi les plus de 65 ans, près d'une personne sur deux (47 %) en écoute tous les jours, et près de deux sur trois (59 %) au moins 4 fois par semaine, qu'il s'agisse de radio, concerts, musique en ligne ou enregistrée.

Loisir populaire et abordable, la musique, comme le sport, offre de beaux moments de partage. Ainsi pour 90 % des Français, elle est un « vecteur de lien social qui favorise le vivre-ensemble, le partage, les échanges et les rencontres, dans notre société ». En outre, elle peut devenir une force de rassemblement au service d'une cause, estime une majorité (69 %).

Toutefois, les Français pratiquent peu (77 % d'entre eux ne jouent jamais d'un instrument), et la musique, reléguée à la sphère privée, ne bénéficie pas d'une politique culturelle assez ambitieuse, estiment les professionnels du secteur. « La culture en général et la musique en particulier sont singulièrement absentes des

*débats de l'élection présidentielle et des programmes politiques* », déplore Bruno Lion, président de Tous pour la musique. L'association réclame à travers 13 propositions que les candidats à l'élection présidentielle s'engagent pour « *redonner toute sa place à la musique.* »

La profession dégage deux priorités fortes, l'école et l'économie. Elle demande en priorité que soit mise en place « *une formation orchestrale ou une chorale dans chaque établissement scolaire de France* » : 75 % des Français soutiennent cette proposition, conscients des vertus éducatives de la musique et de son rôle d'intégration, d'émancipation et de cohésion sociale.

Pour encourager la création artistique autant que la création de richesse, Tous pour la musique réclame un taux de TVA réduit sur la musique en ligne (comme pour le livre et la presse), l'accès aux crédits du fonds de prévention de la délinquance pour sécuriser les concerts, et que les intermédiaires de l'Internet qui « *tirent profit de la musique* » paient davantage de droits aux artistes.

Enfin, l'association, qui rappelle le rôle d'« *outil au service du rayonnement de la France à l'international* » de la musique, souhaite être mieux aidée à l'exporter. « *Une des mesures les plus emblématiques à mes yeux, souligne le président de Tous pour la musique, sera le montant des ressources qu'accepteront de consacrer les candidats au bureau Export, l'organisme qui accompagne le succès de nos artistes hors de nos frontières.* » La profession demande d'augmenter ses moyens de 5 millions d'euros, « *une somme insignifiante pour le budget de l'État, plaide Bruno Lion, mais qui décuplerait la force de frappe de la culture française à l'international.* »

🎵 **Ministère de la culture, « Historique de la Fête de la Musique », *fête de la musique, 21 juin 2020***  
<https://fetedelamusique.culture.gouv.fr/L-evenement/historique-de-la-fete-de-la-musique>

En octobre 1981, Jack Lang, ministre de la Culture, nomme Maurice Fleuret au poste de directeur de la musique et de la danse. Maurice Fleuret applique ses réflexions sur la pratique musicale et son évolution et pose les fondements d'une nouvelle conception : "La musique sera partout et le concert nulle part" ! Il évoque une « révolution » dans le domaine de la musique, qui tend à faire se rencontrer toutes les musiques – sans hiérarchie de genre ni d'origine – dans une commune recherche de ce qu'il appelle « une libération sonore, une ivresse, un vertige qui sont plus authentiques, plus intimes, plus éloquents que l'art ».

En 1982, une grande enquête sur les pratiques culturelles des Français est menée par le service des études et de la recherche du ministère de la Culture et dévoile que cinq millions de personnes, dont un jeune sur deux, jouent d'un instrument de musique alors que les manifestations musicales organisées jusqu'à présent ne concernent qu'une minorité de Français. De ce fait, Jack Lang, Christian Dupavillon, architecte-scénographe, membre de son Cabinet et Maurice Fleuret en déduisent que le paysage de la pratique musicale en France reste à découvrir. Alors, ils imaginent une grande manifestation populaire qui permette à tous les musiciens de s'exprimer et de se faire connaître. C'est ainsi que la première Fête de la Musique est lancée le 21 juin 1982, jour symbolique du solstice d'été, le plus long de l'année dans l'hémisphère Nord.

[ ] La Fête sera gratuite, ouverte à toutes les musiques « sans hiérarchie de genres et de pratiques » et à tous les français.

[ ] En moins de dix ans, la Fête de la Musique est reprise dans quatre-vingt-cinq pays, sur les cinq continents.

🎵 **Communiqué de presse du Ministère de la Culture, Paris, le 16/06/2020**

<https://fetedelamusique.culture.gouv.fr/L-evenement/2020-une-fete-de-la-musique-differente-solidaire-et-numerique>

Depuis sa création par le ministère de la Culture en 1982, la Fête de la Musique est devenue un événement fédérateur, un grand mouvement populaire, national et international. En cette année marquée par l'épidémie de la Covid-19, la manifestation sera inédite. Afin de garantir la sécurité de toutes et tous, elle intégrera les normes sanitaires en vigueur et ne devra pas créer de rassemblements physiques non autorisés. La Fête de la Musique doit permettre de rassembler autour de la musique et des artistes.

## II - 1 - c- L'évolution de la musique avec les nouvelles technologies

*Avec les progrès techniques, la musique et sa diffusion évoluent tout en s'adaptant à la vie de l'homme*

🎵 **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

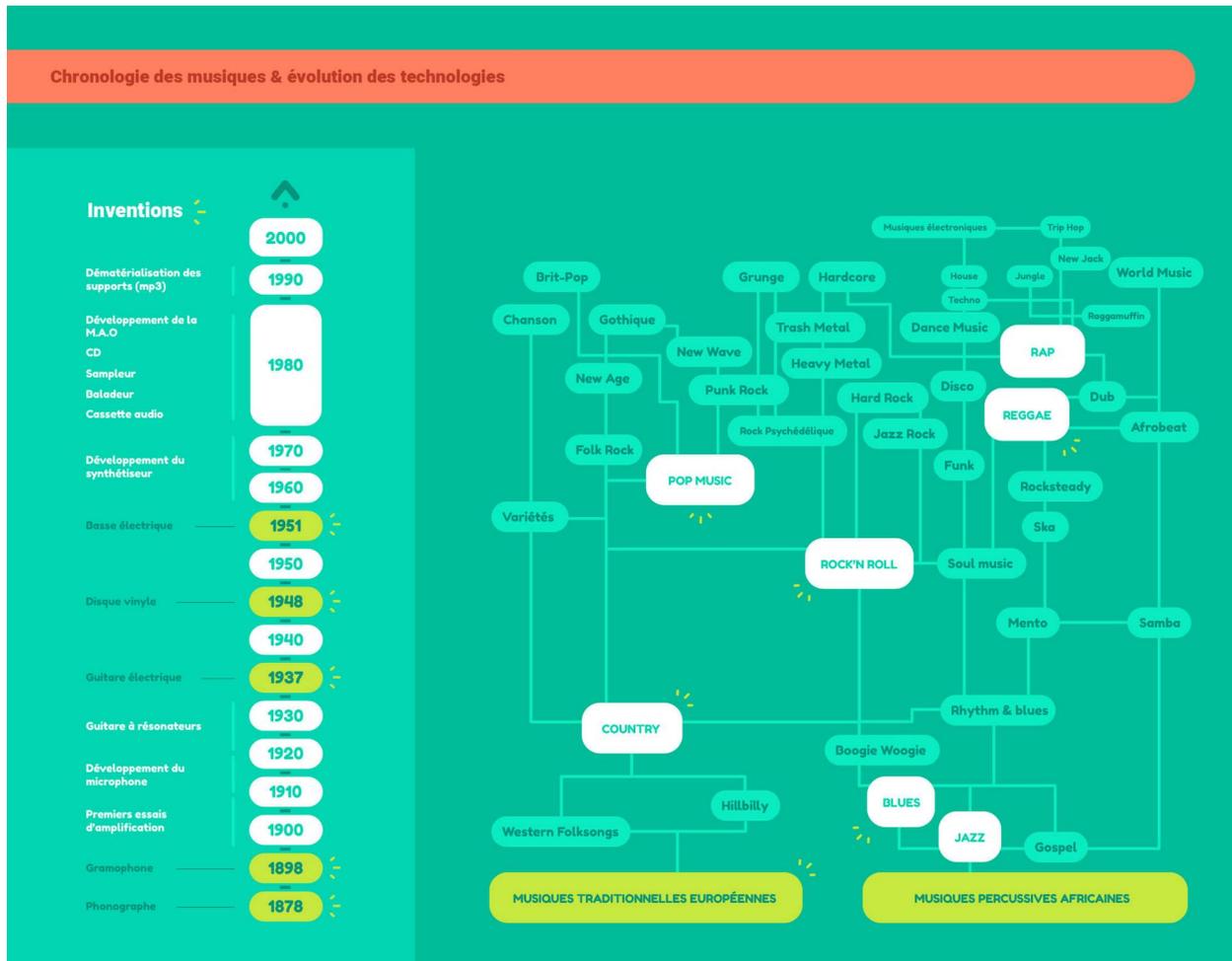
[...] Son transistor est devenu un compagnon de chaque instant, une source intarissable qui le suit partout dans la maison. Le petit poste chante en sourdine sur son bureau quand il fait ses devoirs, à tue-tête dans la salle de bains quand il prend sa douche, il trône sur la table à l'heure des repas, il égrène encore des mélodies à l'heure du coucher, sur la table de nuit. [...]

Il a une drôle d'allure, ce transistor enveloppé de skaï. Avec ses baguettes obliques de métal doré il fait penser à la vitrine de la boulangerie d'à côté, qui vient d'être redessinée tout en angles aigus. Sa grille de plastique blanc qui cache le haut-parleur, ses boutons rutilants et son disque transparent sur lequel chantent les noms des stations sont dans l'air du temps : on croirait voir le tableau de bord d'une « Versailles » qui étale son luxe clinquant et dérisoire.

[...] Le Teppaz a été détrôné par la stéréo, puis les chaînes hi-fi, devenues « midi », se sont enrichies du lecteur de disques compacts, le baladeur s'est trouvé un frère dans le discman, les rumeurs de la ville ont été remplacées par une musique de fond distillée par des écouteurs qui font partie de l'habillement de la jeunesse, au même titre que le jean fendu aux genoux et le sac à dos. L'ère de l'image a promu le clip, produit amélioré du scopitone, qui enveloppe toute nouvelle chanson d'un film au rythme stroboscopique. Les temps ont changé mais la chanson est restée, inusable, première au hit-parade de l'audience : un nouveau support indestructible, cette galette d'argent aux reflets irisés, lui assure même l'éternité

🎵 « Chronologie des musiques et évolution des technologies », *site edukson.org*

<https://www.edukson.org/musique-audition/les-musiques-amplifiees/histoire-des-musiques-evolutions/>



🎵 Mohamed Saidani, « L'impact des évolutions technologiques sur l'industrie musicale », *Étude par Les mondes numériques, Université Paris Est Marne La Vallée, 30 janvier 2016*

<https://lesmondesnumeriques.wordpress.com/2016/01/30/limpact-des-evolutions-technologiques-sur-lindustrie-musicale/>

L'évolution technologique a, depuis la seconde révolution industrielle, bouleversé les habitudes en société. Les industries culturelles et plus précisément la musique, ont subi un chamboulement dans la manière d'être créée,

produit, communiquée, et consommée. Du phonographe à la numérisation des pistes audio sous le format mp3 ou AAC en passant par le vinyle, la cassette ou encore le CD, la musique a connu plusieurs révolutions technologiques découlant de plusieurs innovations qui ont à chaque fois modifié les habitudes des usagers.

Durant plusieurs décennies, la musique et son support étaient indissociables, l'évolution numérique détruit cette dépendance rendant le rendu sonore dématérialisable.

De ce fait, il serait donc intéressant de s'intéresser à l'impact de l'évolution et des avancées technologiques sur l'industrie de la musique.

### Pour aller plus loin

🎵 **L'impact des évolutions technologiques sur l'industrie musicale, Publié par Master SHS UPEM le 30 janvier 2016**

<https://lesmondesnumeriques.wordpress.com/2016/01/30/limpact-des-evolutions-technologiques-sur-lindustrie-musicale/>

[...]

Pour conclure...

Les évolutions technologiques, ont depuis le début de la création de ce qu'on appelle l'industrie musicale, modifié les usages, les habitudes, la manière d'écouter, de faire et de consommer de la musique. La manière dont la musique se propage est aussi impactée du fait des évolutions technologiques et notamment numérique via les applications de réseaux sociaux ou des plateformes d'écoutes gratuites. D'un bien matériel palpable difficilement partageable et transportable, la musique s'est dématérialisée pour devenir un bien impalpable facilement partageable et transportable.

La véritable rupture est cette dématérialisation induit par le numérique qui change et même bouleverse les habitudes vis-à-vis de la musique. Autant le Walkman était une mini-révolution du fait de sa capacité à produire de la mobilité, de faire sortir la musique du cadre domestique, autant la numérisation de la musique a complètement bouleversé sa production, sa création, sa diffusion et sa communication.

Cependant il s'agit aussi de noter et de constater le retour à la volonté de posséder un objet. Le vinyle, l'objet musical par excellence reprend du poil de la bête depuis quelques années au niveau des ventes en volume et en valeur, les collectionneurs s'arrachant les vinyles cultes à des prix exorbitant quand ceux qui apprécient le grain du son qu'induit le vinyle se réjouissent de voir de nombreux artistes sortir leurs albums sous ce format.

Enfin, il se pourrait même que la musique elle-même est été un « laboratoire social du numérique » dans le sens où les paradigmes de mobilité (smartphone aujourd'hui walkman en 1979), de gratuité (avec Napster en 1999) et de réseau sociaux (MySpace en 2003 qui se transpose à Facebook de nos jours) ont été d'abord définis dans la musique avant d'être étendu aux autres pans de la société.

## II - 2 – « La musique souvent me prend comme une mer » (Baudelaire)

*La musique omniprésente dans notre quotidien est un phénomène physique (vibrations, ondes, ...) qui entraîne des réactions physiologiques et psychologiques. Elle améliore nos capacités cognitives. Elle accroît les émotions et a la capacité de procurer du plaisir, de rendre heureux mais aussi de faire pleurer, de rendre triste ... Grâce à elle le souvenir persiste mais son pouvoir est plus grand encore, il contribue à la connaissance de notre Moi. Conscient de toutes ces qualités, l'homme ne peut que les exploiter pour son bien-être, son « mieux-être et c'est ainsi qu'est née la musicothérapie*

🎵 « Sept effets positifs de la musique sur le corps et l'esprit », *Ouest-France Edition du soir, 22/10/2018*

<https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/36313/reader/reader.html#!preferred/1/package/36313/pub/52675/page/18>

La musique fait partie de notre quotidien, à la maison, à l'extérieur dans les écouteurs, ou bien encore lors de moments festifs et en soirée pour danser... Les études scientifiques consacrées à la musique révèlent ses nombreux bienfaits, tant psychiques que physiques.

1. Elle réactive notre mémoire

Qui n'a jamais eu des souvenirs qui se bousculent dans sa tête à l'écoute d'une vieille chanson ? Les chercheurs australiens Bill Thompson et Ameer Baird expliquent, dans un article publié sur *The Conversation*, que « la musique agit comme un super-stimulus. Elle active de larges zones du cerveau, y compris celles qui contrôlent le mouvement, l'émotion et la mémoire. » Les scientifiques affirment même que pour faire ressurgir des souvenirs personnels, la musique était plus puissante que les photos !

Plus largement, il semblerait que suivre des cours de musique soit bénéfique pour notre mémoire. En témoigne cette étude réalisée en 2003 par des chercheurs de Hong Kong : ils ont démontré que les jeunes ayant suivi une formation musicale retiennent mieux des mots appris dans une liste que les autres personnes. D'après eux, « plus la formation musicale est longue pendant l'enfance, meilleure est la mémoire verbale ».

## 2. Elle améliore nos exploits sportifs

La musique nous incite à nous dépasser. (Photo d'illustration : Pexels / Pixabay)

Vous avez l'habitude de faire votre footing, écouteurs greffés aux oreilles ? C'est une bonne chose : d'après des chercheurs de Ursinus College, en Pennsylvanie (États-Unis), la musique nous aide à améliorer nos performances sportives. Les scientifiques ont fait pédaler des personnes âgées de 9 à 80 ans sur des vélos d'appartement pendant deux minutes, avec pour consigne de parcourir la plus grande distance.

Un premier groupe roulait en silence, un second sur de la musique douce et le dernier sur de la techno. Les premiers ont parcouru en moyenne 1,2 km, contre 1,57 km pour le groupe qui était une mélodie douce et 1,62 km pour celui de la techno. Ce test, valable également pour la course à pied, prouve que nous avons donc tendance à pédaler plus vite quand la musique est plus rapide.

## 3. Elle fait du bien quand on est malade

La musique est reconnue pour ses vertus thérapeutiques. La musicothérapie est d'ailleurs de plus en plus utilisée dans le milieu médical. Les exemples ne manquent pas. La musique réduirait l'anxiété des patients atteints de cancer. Chez les seniors, elle permettrait de lutter contre le déclin du cerveau, elle est notamment utilisée comme complément thérapeutique chez les malades atteints de Parkinson. Même chose pour ceux touchés par Alzheimer : « Les chansons familières peuvent déclencher l'activité des régions frontales du cerveau, qui sont précisément les régions épargnées par les troubles liés à la maladie d'Alzheimer », expliquent les chercheurs Bill Thompson et Ameer Baird.

D'après l'Inserm (Institut national de la santé et de la recherche médicale), la musique pourrait même aider les enfants à venir à bout de leur dyslexie. Après une cure de musique, « 60 % des enfants du groupe « musique » s'étaient améliorés en lecture au point de sortir des critères diagnostique de dyslexie ». La musicothérapie a de beaux jours devant elle.

## 4. Elle influence notre choix de repas

En fonction du volume sonore de la musique, nous n'aurons pas envie de manger les mêmes choses.

En fonction du volume sonore de la musique d'ambiance, nous ne mangeons pas la même chose au restaurant ! C'est ce qu'a déterminé l'étude des chercheurs américains du Muma College of Business à l'université de Floride du Sud (États-Unis), dirigée par Dipayan Biswas. Lorsque la musique est forte, le nombre de clients qui commandent des plats plus gras est 10 % plus important que lorsque le volume musical est modéré.

Comment expliquer ce phénomène ? Pour les scientifiques, plus un restaurant est bruyant, plus le stress est présent. Les clients vont donc manger des aliments qui les rassurent, et qui sont, le plus souvent, gras, salés ou sucrés. Quand il y a peu de monde et de la musique douce dans un restaurant, les clients sont pleinement conscients de leurs choix alimentaires et se tourneront vers des plats plus sains.

## 5. Elle nous rend créatifs

Écouter de la musique pourrait booster notre créativité, selon une étude publiée en 2012 dans la revue *Journal of Consumer Research*. Attention, cela ne fonctionne que si la musique n'est pas trop forte : dans ce cas, elle nous permet de penser de manière plus abstraite.

Au contraire, un volume trop élevé peut bloquer la pensée créative, en donnant au cerveau trop d'informations à traiter. Une autre étude, menée par Simone Ritter, de l'Université Radboud (Pays-Bas), et Sam Ferguson, de l'Université de Sydney, prône quant à elle l'écoute de musique joyeuse pour booster notre créativité.

## 6. Elle nous déstresse

Écouter de la musique permet de se détendre.

Boule au ventre, appréhension... Pour se détendre, rien de mieux que d'écouter un peu de musique ! En effet, elle agit sur notre organisme et augmente la production d'hormones qui favorisent le bonheur, tout en éliminant les hormones liées au stress.

Pour que cela soit efficace, il faut évidemment écouter une musique que l'on aime. Il existe même une chanson qui serait capable de faire baisser de 65 % le stress, d'après une étude menée par Mindlab International : il s'agit

de *Weightless* de Marconi Union. En réalité, cette chanson, créée avec des musicothérapeutes, a pour seul but de déstresser celui qui l'écoute. Et c'est plutôt efficace.

7. Elle nous procure de fortes sensations

C'est prouvé scientifiquement : la musique peut donner des orgasmes. Quand vient notre morceau préféré, nos poils se hérissent, les larmes nous montent aux yeux, notre rythme cardiaque s'accélère et un frisson nous parcourt. C'est ce que Luke Harrison et Psyche Loui, chercheurs à l'université Wesleyan dans le Connecticut (États-Unis), appellent « l'orgasme de peau », qui touche seulement 5 % des auditeurs de musique.

Les scientifiques ont analysé que les changements d'harmonie, les crescendos puissants ou encore certaines séquences mélodiques étaient plus propices à provoquer de l'émotion. Encore un bienfait musical !

## II - 2 - a - La musique stimule le corps et l'esprit

*« La science nous apprend maintenant qu'elle est bénéfique pour le développement du cerveau. »*

🎵 « C'est officiel, la musique rend plus intelligent », *service actu, les inrocks.com, 19 juin 2018*

<https://www.lesinrocks.com/2018/06/19/actualite/societe/la-musique-nous-rend-plus-intelligents-cest-la-science-qui-le-dit/>

C'est officiel, la musique rend plus intelligent

On savait que la musique adoucit les mœurs, la science nous apprend maintenant qu'elle est bénéfique pour le développement du cerveau.

On connaissait ses effets bénéfiques sur la santé, la douleur et bien sûr les mœurs, mais la science nous apprend que faire de la musique et même simplement en écouter améliore le fonctionnement du cerveau. Dès l'Antiquité, Platon l'affirmait : "La musique donne une âme à nos cœurs, des ailes à la pensée, un essor à l'imagination." Aujourd'hui, Emmanuel Bigand, directeur du Laboratoire d'étude de l'apprentissage et du développement (LEAD, CNRS) à l'université de Bourgogne et coordinateur de l'ouvrage *Les Bienfaits de la musique sur le cerveau*, le confirme : "Nous sommes convaincus en tant que scientifiques que l'activité musicale est au cœur de la sphère cognitive."

Ces bienfaits touchent tous les âges de la vie, des bébés aux adultes jusqu'aux seniors, puisque, nous apprend Le Monde, "même lorsque les capacités cognitives sont altérées, la musique parvient à réveiller la mémoire et les émotions". Elle peut sortir des patients du coma et permettre de sortir de l'aphasie des malades atteints d'Alzheimer.

Les bébés chantent déjà

Ces effets commencent dès avant la naissance, puisque des bébés qui ont entendu des musiques in utero peuvent les reconnaître un an après la naissance. Emmanuel Bigand, qui coordonne une étude financée par la Fondation de France, en collaboration avec la Philharmonie de Paris, l'explique : "Les bébés ne parlent pas encore, mais ils chantent déjà." "La musique met en place des schémas mentaux (macro-stimulus) qui permettent une meilleure appréhension du langage, de la lecture, et plus tard des facilités au cours préparatoire, on parle d'effets socio-cognitifs », poursuit-il.

Isabelle Peretz, auteure du livre *Apprendre la musique* (Odile Jacob, 160 p., 14,90 €) a fondé au Canada le Laboratoire international de recherche sur le cerveau, la musique et le son (Brams). Elle affirme l'importance de la pratique musicale qu'elle voudrait voir plus présente dans les écoles. "L'apprentissage de la musique sculpte le cerveau par différents mécanismes physiologiques, en termes de densité de neurones et de connexion entre eux, via les axones."

La musique modifie les processus biochimiques du cerveau en renforçant la plasticité cérébrale et un plus grand nombre de synapses. Selon Daniele Schon, directeur de recherche à l'Institut de neurosciences des systèmes (Inserm). "La musique serait aussi capable d'optimiser la synchronisation entre populations neuronales, c'est-à-dire l'aspect rythmique de l'activité cérébrale, et permettre ainsi une meilleure communication et anticipation du flux d'information."

Au Canada, les travaux de Glenn Schellenberg, professeur de psychologie à l'université de Toronto, montrent que la pratique de la musique par de jeunes enfants permettrait de développer plus rapidement leur quotient intellectuel (QI). Elle aurait également un effet sur la tendance à la coopération : "Des bébés de 18 mois qui pratiquent la musique vont être plus enclins à aider leurs parents (à ramasser un objet par exemple) et ont une meilleure motricité."

## Musique et corps humain un lien fascinant

♪♪ Philippe Grimberty, *Psychanalyse de la chanson, 1996*

Ce corps est soumis à des rythmes exigeants : rythmes d'horloge exacts et répétitifs qui scandent le fonctionnement. Nombreux, leur liste ici n'est pas limitative : le rythme cardiaque tout d'abord qui projette le sang avec puissance — dès le premier mois suivant la conception — dans le moindre de nos vaisseaux, les rythmes du sommeil et de l'état de veille, ceux des besoins naturels qui clament leurs exigences à intervalles réguliers, faim, soif, excréation, mais également, ainsi que nous l'a enseigné Freud, les pulsions qui, comme leur nom l'indique, fonctionnent de façon rythmique, et enfin l'inconscient lui-même qui, avec ses moments alternés d'ouverture et de fermeture, n'échappe pas à cette rythmicité.

La voix humaine, instrument de la parole et du chant, doit elle aussi son existence à un phénomène répétitif : elle est en effet produite par une vibration périodique, réalisable par l'homme du fait qu'il est le seul des mammifères à pouvoir accoler ses cordes vocales au moment de l'expiration. La série d'ouvertures et de fermetures résultant de cette opération crée dans la colonne d'air des pressions différentes, dont le nombre par seconde déterminera la fréquence du son.

Comme on le voit, notre fonctionnement physiologique, ainsi que psychologique, est tout entier soumis au rythme, sous la forme d'un emboîtement de mécanismes de répétition. C'est sans doute ce qui fait que toute création dans le domaine de la chanson nous paraît rapidement familière et nous voit bientôt prêts à reprendre son refrain. Notre corps, sollicité par un mode d'expression qui lui emprunte à tous niveaux sa caractéristique essentielle, suit aussitôt le rythme en se balançant : par sa structure même, la chanson nous berce. Nous reconnaissons en cela une de ses vocations premières.

♪♪ « État de transe et musique savante occidentale : relation recherchée, repoussée et fantasmée », *loupstyle, fier-panda.fr, 23 mai 2018*

<https://www.fier-panda.fr/articles/transe-musique-occidentale/>

Parler de transe à l'écoute de la musique savante occidentale serait-il un grossier paradoxe ? La transe, quoiqu'encore du domaine de l'obscur scientifiquement parlant, est considérée comme un état de conscience modifié («état second») transportant un sujet hors de lui-même (en neuroscience, rapprochée des troubles dissociatifs). Une exaltation qui semble s'associer fort difficilement à l'image du concert «classique», académique et codifié. En parlant de musique savante on parle en effet d'une musique écrite, travaillée, voire mise en scène, laissant peu de place à la spontanéité et aux réactions viscérales. Pourtant, à l'époque troublée de l'après-guerre — où les Arts subissent de plein fouet les recherches malades de l'humain sur lui-même et sur sa condition — un nouveau sens, de nouveaux buts sont donnés à l'expression artistique. La « beauté » n'est plus attendue, n'est plus en tout cas une fin en soi ; une réaction et une implication du public sont souvent espérées. C'est notamment l'émergence de la musique dite contemporaine (post 1950) et le climat est adéquat pour le développement d'une musique provoquant une écoute «active», pouvant théoriquement déboucher sur une extase, ou plutôt une transe.

Si l'on en croit Gilbert Rouget (éminent ethnomusicologue, auteur de *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*) il y a en effet une distinction précise entre extase et transe. La première est un état second atteint dans le silence, l'immobilité et la solitude, par définition opposée à la seconde, obtenue dans le bruit, l'agitation et la société. Dans les deux cas, on connaît l'importance des stimuli et de l'environnement (notamment humain) dans leur déclenchement. Dès lors la musique peut être considérée avec une relative certitude comme partie de ces stimuli divers — n'ayant en revanche jamais été établie scientifiquement comme déclencheur actif de la transe. Il est vrai que dans la pensée humaine depuis, ne disons pas l'aube de l'Humanité, mais au moins l'Antiquité — dès par exemple, l'harmonie des sphères pythagoricienne, ça c'est pour les plus enrégés d'entre vous — la musique a pour but de lier terrestre et spirituel. Aujourd'hui, concrètement, elle est omniprésente dans les rituels de transe extra-européens: rituels chamaniques en Mongolie, cultes vaudous, musique gnaoua, soufisme, etc.

[...]

Il (Stockhausen) fait partie des compositeurs dont de nombreuses œuvres font appel à des procédés de musique de transe et ce par une volonté nette d'impliquer son public dans un phénomène de fusion, de rite, de communion.

*«La musique est le plus court chemin pour arriver vers Dieu, s'approcher de la divinité », nous dit-il ; « J'ai une nature qui peut s'identifier facilement, dans un lieu sacré, avec le contenu transcendantal. Je peux entrer en contact avec les êtres des autres mondes, facilement. Tous les jours d'ailleurs ; la musique est le lien pour entrer en contact. Ce n'est pas toujours le cas. Il faut avoir la chance de laisser agir le temps, créer une structure vibratoire qui permet d'être en éveil, de sortir de son corps. »*

Un homme assez enclin à la spiritualité, donc.

[...]

L'œuvre la plus parlante, dans le travail de Stockhausen, sur le dépassement de la conscience par la musique, reste sans doute *Stimmung* (1968) pour six vocalistes. Inspirée de rituels mayas et de philosophie bouddhiste, c'est une œuvre entièrement basée sur la création d'harmoniques vocales. On y retrouve la plupart des éléments qui paraissent essentiels à l'apparition d'une transe « musiquée » : un bourdon (harmonie tenue en continu) et de courtes mélodies répétées ad lib, une pulsation donnée par des ostinati rythmiques rapides, des sons vocaux ininterrompus plaçant la respiration au centre de l'exécution – et donc de l'écoute – les superpositions de couches harmoniques... Tout y est. Le résultat, parfois mis en scène, donne un peu le vertige.

Je pourrais également évoquer *Aus den Sieben Tagen*, œuvre composée elle-même dans un état de méditation, d'isolement et de jeûne (ah oui mais aussi, on vous avait dit que c'était un illuminé) : musique intuitive, soit basée uniquement sur un texte ; texte contenant des instructions telles que « jouez une vibration au rythme de votre corps », « jouez un son assez longtemps pour pouvoir entendre chacune de ses vibrations individuelles », « sentez votre âme, un peu en-dessous de votre poitrine ». Ceci explique cela, me direz-vous, mais vous ne pourrez pas nier la recherche intense d'une exécution profondément personnelle de la part du musicien et d'une réaction (quelle qu'elle soit, on ne peut pas tout contrôler non plus) de la part de l'auditoire.

Par ses travaux, Stockhausen va influencer nombre de successeurs et parmi eux Terry Riley, qui puise également des idées musicales ici et là, en Occident, dans le jazz, les rituels du Moyen-Orient et les raga du Nord de l'Inde.

[...]

Outre ces « psychédélistes » comme Riley aimera à s'appeler, il faut tout de même noter que d'autres créateurs plus proches de la démarche de Xenakis rejettent toute association de leur musique à un état de conscience modifié. Prenons l'exemple du mouvement minimaliste, ou mouvement répétitif américain, dont Steve Reich est un des grands représentants. Il est vrai que les caractéristiques musicales relevées plus haut (beaucoup plus haut maintenant, désolé pas désolé) sont finalement par définition présentes dans les œuvres de ce courant musical – qui ne sont pourtant pas des musiques de transe, que ce soit dans leur conception ou dans leur réception. Voilà qui nuance une équation trop simpliste qui associerait automatiquement procédés musicaux à atteinte de la transe. Reich déclare d'ailleurs à ce propos :

*«Il n'y a pas d'intention de ma part de créer quelque chose comme une transe. Un bercement dans l'inconscient serait le pire résultat possible. Ce que j'espère, c'est que ma musique fasse appel à une attention plus fine au détail» (cité dans Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass de J. Girard).*

Loin d'être utilisées pour déconnecter le cerveau, les boucles sont donc des éléments de composition à part entière et chaque déphasage, chaque différence humaine dans l'interprétation devient primordiale. Une pleine conscience est requise. D'ailleurs, son dispositif de concert est finalement très « classique », correspond aux codes du concert habituel, avec ouverture, public installé, scène, applaudissements polis, médisances sur le retard et musicien qui se prend les pieds dans ses chaussures de gala. Ce qui ne laisse (volontairement, il faut croire) aucune place à l'état de conscience modifié, car tous les protagonistes sont dans un carcan étudié pour l'écoute et l'attention portée à la musique seule. [...]

Là où Reich « prive » le public de sa liberté en fermant (au moins dans l'intention) son public à la transe, certains de ses successeurs auront la démarche inverse en proposant une musique entièrement dédiée à l'atteinte d'un état second. C'est ainsi que pourront naître, dans les années 1980/1990 et guidées par la naissance et le développement des rave party, la musique techno et plusieurs de ses branches spécifiquement conçues pour l'atteinte d'un état supérieur de conscience (trance, acid house, goa et à peu près des milliards d'autres dérivés). Certaines de ces musiques, destinées à créer un climat, sont cette fois le plus souvent part d'un décor lui aussi intégralement tourné vers le dépassement de soi : un environnement complet et complexe fait de lumières, couleurs, spatialisations, changements de volume sonore (mais plutôt fort en général je dirais), costumes, vibrations, présence humaine, mouvements de danse et de foule... Tout cela éventuellement décuplé par l'éventuelle prise de substances psychotropes / hallucinogènes, tout cela participant à l'atmosphère dans laquelle baigne un groupe souvent mu dans le même but. Ce résultat artistique valide d'ailleurs les thèses de Gilbert Rouget qui met l'importance de l'environnement humain à égalité avec celle de l'environnement sonore et visuel dans l'arrivée de la transe. C'est également l'avis de Xavier Vatin, autre ethnomusicologue qui écrit :

« C'est en tant que code culturellement défini que la musique permet d'induire la possession ; c'est en ce qu'elle représente et non en elle-même qu'elle possède ce pouvoir ».

Ainsi, de nombreux musiciens décideront de travailler avec des artistes visuels et plasticiens comme Alex Grey , connu pour avoir collaboré avec Nirvana ou Tool et participant au documentaire DMT, The Spirit Molecule. Le résultat sera parfois poussé à l'extrême dans certains concerts de goa, avec la surutilisation d'effets lumineux, formes géométriques, fractales, rapports synesthésiques faisant des concerts des performances mêlant un maximum d'arts dans un but transcendantal. Bref, on s'éloigne terriblement du cadre du concert classique et on se rapproche d'un domaine où une libération bien plus complète de l'expérience d'écoute a permis de redonner à la transe une place envisageable, crédible pendant une performance artistique. [...]

### 🎵 Michel Serres, *Musique*, 2011

[La musique] nous émeut parce que, vibrante, elle se meut, comme vivante et brûlante d'intention, de sa matière bruyante et frémissante, vers une forme quasi parfaite, entre sa puissance virtuelle et un acte qu'elle ne parvient point tout à fait à parfaire. Elle se meut, ainsi, comme émue. Notre chair émue se meut, de même, vers le sens; elle nous remue et nous émeut, comme elle. Nos corps habitent donc la même maison que la Musique.

Car nous-mêmes vivons émus parce que, vibrants, émergeant à peine de notre chair commune, nous nous hâtons avec peine, enthousiasme, courage tragique, joie et désespoir vers une perfection que nous ne pouvons encore atteindre, éloignés d'elle toujours. La Musique mime donc le mouvement ému de la matière vers la forme, le mouvement ému de notre chair vers le sens. Tremblante, elle hante la maison de nos émotions

### 🎵 « Concerts : des gilets vibrants permettent aux sourds de ressentir la musique », *France 3*, 08 février 2020

[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/concerts-des-gilets-vibrants-permettent-aux-sourds-de-ressentir-la-musique\\_3818029.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/concerts-des-gilets-vibrants-permettent-aux-sourds-de-ressentir-la-musique_3818029.html)

Les sourds et malentendants peuvent désormais assister à des concerts équipés de gilets vibrants qui permettent de ressentir la musique.

Dans la salle du zénith d'Amiens (Somme), parmi les 4 700 spectateurs venus voir et entendre Jean-Baptiste Guégan, sosie vocal de Johnny Hallyday, cinq personnes sourdes et malentendantes ont été invitées à tester un gilet vibrant, assistant pour la plupart à leur tout premier concert. "En Amérique, que ce soit un homme ou une femme, au niveau des chansons, il y a de la langue des signes, c'est vraiment quelque chose qui est très diffusé", explique Frédéric Vanhaecque, un homme sourd venu assister au concert.

"Avec les vibrations, je sens le rythme"

Au départ, ce dispositif était à destination des joueurs de jeux vidéo pour des parties plus immersives. Mais le fabricant français s'est aperçu que ces gilets pouvaient aussi s'adresser aux sourds. Connecté en WiFi, le dispositif retransmet sous forme de vibration toutes les séquences sonores. Pas de son entendu ou mieux perçu, mais des sensations pouvant compléter l'expérience visuelle. "C'est vraiment positif. Avec les vibrations, je sens le rythme", précise Nicolas Blimond, un homme sourd. Sur scène, Jean-Baptiste Guégan s'est mis sur la même longueur d'onde en proposant un titre interprété en langue des signes française. Coût de l'opération : 11 000 euros pour le public d'Amiens.

### 🎵 Bertrand Bontoux, *La musique dans le quotidien des personnes déficientes visuelles*, *Éclairages*, ONA, 2017-2018

[https://ona.be/wp-content/uploads/2016/12/ECLAIRAGES-7\\_site.pdf](https://ona.be/wp-content/uploads/2016/12/ECLAIRAGES-7_site.pdf)

Louis Armstrong a dit un jour : « La musique est la vie elle-même. Que serait ce monde sans bonne musique ? ». Mais est-elle un art accessible à tous ? Qu'en est-il pour les personnes aveugles et malvoyantes ?

[...]

L'ouïe plus développée : mythe ou réalité ? Cette question a déjà été posée dans de nombreux contextes liés à la déficience visuelle : les personnes aveugles et malvoyantes ont-elles l'ouïe plus développée que les personnes voyantes ? Comment expliquer qu'elles se démarquent dans des domaines comme la musique, où l'oreille est un précieux outil ? Alexis Restieaux nous propose un premier élément de réponse, en indiquant qu'a priori, « on naît tous avec la même ouïe, mais on ne l'utilise pas de la même façon. Les personnes déficientes visuelles vont être plus attentives à ce qu'elles entendent et vont davantage développer leur ouïe pour mieux s'adapter, pour s'orienter... Dans la musique, le fait d'avoir exploité ce sens est donc un plus. » Khadija Norhmi ajoute qu'il s'agirait en fait d'un « préjugé favorable qui veut que tous les aveugles soient de très bon musiciens, ce qui,

d'ailleurs, n'est pas toujours vrai. Je crois que l'on devient performant en développant certaines capacités, ni plus ni moins. » Des capacités, qui, selon Bernard d'Ascoli, concertiste aveugle, sont représentées par « une écoute plus attentive et parfois plus subtile que beaucoup de voyants qui sont plus concentrés sur la lecture de la partition et sur leurs gestes au piano. » Nombreux sont aussi ceux qui affirment que le sens de la vue n'est d'ailleurs pas garant de qualité, et peut perturber le musicien : « je suis trompettiste de formation et lorsque je joue, je sens que je suis plus dedans lorsque j'ai les yeux fermés. J'interprète mieux la musique. Les informations visuelles peuvent parfois parasiter. » (Alexis Restieaux). Mirco Mencacci, aveugle, est ingénieur du son et explique que l'on « n'a pas défini combien de sens et lesquels sont utiles pour travailler. Par conséquent, il n'est dit nulle part qu'il existe des métiers qui nécessitent tous les sens. [...] Un pianiste virtuose ne regarde pas ses doigts et n'utilise pas son sens du toucher pour reconnaître les notes du clavier. Ce qui est important pour lui, c'est l'ouïe pour écouter son environnement et la concentration pour faire passer dans sa musique les sentiments qu'il ressent.» Des expériences scientifiques ont néanmoins relevé une plasticité au niveau du cerveau : en compensation de la perte sensorielle, des cellules de perception visuelle seraient remplacées par des cellules de perception auditive, pouvant ainsi donner des capacités auditives plus développées.

## Musique et dopamine

🎵 « L'influence de la musique sur le cerveau », *CECNASMRAPH*, *worldpress.com* 7 Janvier 2016

[https://dopaminerveaumusiqueson.wordpress.com/2016/01/07/ii\\_-la-dopamine-2/](https://dopaminerveaumusiqueson.wordpress.com/2016/01/07/ii_-la-dopamine-2/)

### 1. La dopamine, qu'est-ce que c'est ?

La dopamine est un neurotransmetteur, c'est à dire une molécule chargée de transmettre l'information entre les neurones. Elle est synthétisée par certaines cellules nerveuses à partir d'un acide aminé appelé la tyrosine, neurohormone produite par l'hypothalamus. Lorsque la production ou la circulation de la dopamine est interrompue ou entravée, la communication des cellules nerveuses ne se déroule pas comme prévu et cela peut entraîner une dépression. Au contraire en cas d'addiction (à des substances illicites ou simplement à la musique par exemple) la dopamine devient un neuromédiateur du plaisir et de la récompense libéré par le cerveau lors d'une expérience qu'il juge bénéfique. Par exemple, il peut arriver que des frissons surviennent lors de l'écoute d'une musique qui nous plait, ces frissons sont dus à la sécrétion de dopamine.

Un neuromédiateur, ou neurotransmetteur est une molécule qui assure la transmission des messages d'un neurone à l'autre. Cette transmission peut entraîner divers effets dans un organe. Pour mesurer la dopamine il faut évaluer son taux en dose dans le sang ou dans les urines.

Ce neurotransmetteur du plaisir et de la récompense exécute la plupart des instincts primaires, comme la consommation de nourriture, les relations sexuelles ou encore le pouvoir de possession ou le contrôle de nos gestes. La dopamine crée un « circuit de récompense », se mémorisant les expériences agréables et procurant un plaisir intense lorsqu'elles sont vécues à nouveau. La plénitude intérieure, la satisfaction et la confiance en soi sont créées par une décharge de dopamine. En revanche, une carence de dopamine, empêche les communications entre cellules nerveuses qui dirigent les mouvements ou entraînent les pulsations de l'excitation. Cela entraîne des somnolences, des difficultés à se déplacer et induit une raideur musculaire et des tremblements au repos qui réunit de la sorte la plupart des symptômes de la maladie de Parkinson, induisant des tremblements musculaires intenses. [...]

La dopamine possède plusieurs récepteurs qui lui sont spécifiques, récepteurs qui vont mener à l'excitation ou à l'inhibition du neurone post-synaptique. De nouveau, l'influx nerveux va parcourir ce second neurone et ainsi de suite. Les neurones responsables de la production de la dopamine sont essentiels au contrôle du mouvement, ce qui explique que la maladie de Parkinson soit liée à la destruction de ces neurones.

Le plaisir procuré par la musique peut être quasiment égal à celui que génère la nourriture ou encore certains psychotropes. Ce plaisir semble partir du nucléus accubens ou noyau accuben, une zone du cerveau sur laquelle portait particulièrement une étude menée par Valorie Salimpoor et son équipe qui indique avoir identifié une zone impliquée dans le mécanisme à l'origine de la sensation de plaisir pendant l'écoute. Salimpoor explique: «cette zone du cerveau est importante parce qu'elle participe à la formation de certaines attentes générées entre autres par la musique. Si le noyau accubens se met en marche, c'est que les attentes sont satisfaites ou surpassées». En d'autres termes, c'est parce que notre cerveau est capable d'imaginer des attentes lorsque nous écoutons de la musique que celui-ci nous récompense en l'écoutant.

Pour se rendre compte de l'importance du noyau accubens pendant l'écoute, les chercheurs ont scanné le cerveau de vingt patients pendant qu'ils écoutaient des chansons et leur ont demandé combien ils dépenseraient pour les acheter. Ces images ont montré une vraie relation entre la réaction du noyau accuben et la somme que la personne était prête à déboursier.[...]

### 2. L'influence de la dopamine et les émotions

La musique rend heureux en agissant directement sur le cerveau. La dopamine peut compenser des plaisirs comme la nourriture ou les addictions. Elle joue un rôle fondamental dans la gestion de l'activité physique et mentale de l'organisme. La dopamine joue donc un rôle dans notre humeur, nos mouvements, notre comportement, notre cognition, notre sommeil et dans beaucoup d'autres fonctionnements. Notre mémoire peut être aussi influencée par une sécrétion de dopamine plus ou moins forte ce qui la fragilise.[...]

Les émotions sont des réactions engageant simultanément le corps et l'esprit, il s'agit d'expériences psychophysiologique complexes, avec interactions d'influences biochimiques internes et influences environnementales externes. L'émotion est liée à l'humeur, le tempérament, la personnalité et à la motivation. La manifestation de l'émotion se traduit par des expressions faciales ou des gestes, induits grâce à l'augmentation du rythme cardiaque ou encore une libération de dopamine.

### 3. Rapport entre musique, organisme et dopamine.

Des neuroscientifiques affirment que la musique a une influence sur l'activité cérébrale. L'écoute de la musique lente et rythmée abaisse les tensions artérielles et le rythme cardiaque, diminue les tensions musculaires et repose.

Il est difficile de généraliser sur l'humain, parce que chaque personne est différente et possède une mémoire, une culture musicale différente. Ce ne sont donc pas les sons qui influencent directement le cerveau, mais l'esprit qui est sollicité par le message complexe que renvoie la musique ; c'est à dire que l'effet crée par un certain type de musique sur une personne n'est pas général et donc la sécrétion de dopamine lors de l'écoute d'une musique peut différer d'une personne à une autre.

Néanmoins, d'après plusieurs expériences faites par des scientifiques du monde entier, on peut clairement catégoriser les musiques en fonction de leurs influences sur l'organisme et sur la sécrétion de dopamine pour la majorité d'une population.

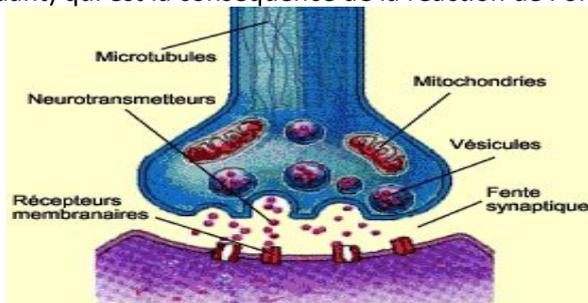
Par exemple, des chercheurs ont fait une expérience lors d'un marathon : ils ont demandé à certains coureurs d'écouter de la techno, à d'autres d'écouter des chansons calmes ou reposantes et enfin à d'autres de ne pas écouter de musique. Ils ont alors remarqué que ceux écoutant des chansons calmes allaient majoritairement moins vite que ceux qui n'écoutaient pas de musique. Tandis que les coureurs écoutant de la techno, ont été pour la plupart plus vite que tous les autres. Ils en ont donc déduit que ce type de musique agissait comme un dopant naturel pour les sportifs.

En outre, une musique avec un rythme plutôt lent aura comme effet de ralentir notre rythme cardiaque et peut nous faire changer d'humeur. Cela dépend aussi de l'état dont se trouve la personne. Une musique peut avoir comme effet d'amplifier l'état de quelqu'un, si par exemple une personne triste écoute une musique lente et calme celle-ci verra son taux de dopamine diminuer ce qui aura pour effet d'amplifier ce sentiment de tristesse.

Des études ont aussi prouvé que les différents styles de musiques entraînaient différents effets sur notre organisme, ainsi que sur nos émotions. Ces études ont été capables de déterminer que les musiques baroques ou classiques, caractérisée par des mouvements lents, ont prouvées la création d'un environnement stimulant pour les travaux intellectuels, ainsi que des améliorations de la concentration, de mémoire ou encore des perceptions spatiales.

La musique techno, caractérisée par de nombreuses pulsations et une fréquence très rythmée, évoquent les battements cardiaques. L'organisme est alors contraint de s'adapter à ce rythme, et ces fréquences modifient celles du cerveau, pouvant presque provoquer un « état de transe ».

On a donc bien montré que la musique peut influencer la sécrétion de dopamine, (soit en l'augmentant soit en la diminuant) qui est la conséquence de la réaction de l'organisme à l'écoute de cette musique.



Libération des neurotransmetteurs dans la synapse.

## II - 2 -b - La musique : source d'émotions

🎵 « Pourquoi frissonne-t-on de plaisir en écoutant de la musique? », *20 minutes sciences, 20minutes.fr, 9 janvier 2011*

<https://www.20minutes.fr/sciences/649806-20110109-sciences-pourquoi-frissonne-t-on-plaisir-ecoutant-musique>

🎵 « L'effet « euphorique » de la musique mieux compris », *Radio-Canada, 11 janvier 2011*

<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/499779/musique-dopamine>

L'effet « euphorique » de la musique mieux compris

La sensation de bien-être que ressentent les personnes qui écoutent de la musique provient de la sécrétion de dopamine, ont montré les travaux de chercheurs québécois de l'Université McGill.

La science savait déjà que cette molécule chimique, un neurotransmetteur, était associée à d'autres plaisirs ou récompenses plus tangibles comme manger, avoir une relation sexuelle ou consommer de la drogue.

« Il s'agit à notre connaissance de la première démonstration de la libération de dopamine par une récompense abstraite comme la musique. » Pr Robert Zatorre

Les travaux de Valorie Salimpoor et Robert Zatorre ont montré que la dopamine est sécrétée à la fois en anticipation du plaisir lié à la musique écoutée et lors de l'apothéose de plaisir ressenti lors d'un pic émotionnel.

En outre, les chercheurs ont découvert qu'il s'agissait de deux processus physiologiques distincts qui impliquent des zones différentes, au cœur du cerveau :

- Lors du pic de plaisir, le noyau accumbens impliqué dans l'euphorie (liée à la prise de psychostimulants comme la cocaïne) était stimulé.

- Par anticipation, l'activité de la dopamine était constatée dans une autre zone (noyau caudé).

De plus, le niveau de sécrétion de dopamine variait avec l'intensité de l'émotion et du plaisir, par comparaison avec des mesures faites lors de l'écoute d'une musique jugée neutre.

Selon les chercheurs, cette nouvelle connaissance permet de mieux comprendre pourquoi la musique contribue au renforcement des émotions et pourquoi elle a une si grande valeur dans toutes les sociétés.

Le détail de ces travaux est publié dans la revue *Nature Neuroscience*.

🎵 **Annie Ernaux, *Journal du dehors, 1993***

*"De 1985 à 1992, j'ai transcrit des scènes, des paroles, saisies dans le R.E.R., les hypermarchés, le centre commercial de la Ville Nouvelle, où je vis. Il me semble que je voulais ainsi retenir quelque chose de l'époque et des gens qu'on croise juste une fois, dont l'existence nous traverse en déclenchant du trouble, de la colère ou de la douleur." (Annie Ernaux.)*

À l'hypermarché Leclerc, au milieu des courses, j'entends Voyage. Je me demande si mon émotion, mon cette angoisse que la chanson finisse, ont quelque chose de commun avec l'impression violente que m'ont faite des livres, comme *Le bel été* de Pavese, ou *Sanctuaire*. L'émotion provoquée par la chanson de Desirless est aiguë, presque douloureuse, une insatisfaction que la répétition ne comble pas (autrefois j'écoutais un disque trois, cinq, dix fois de suite, attendant une chose qui n'arrivait jamais). Il y a plus de délivrance dans un livre, d'échappée, de résolution du désir. On ne sort pas du désir dans la chanson (où les paroles comptent très peu, seule la mélodie, ainsi je ne comprenais rien des *Platters*, des *Beatles*). Ni lieux, ni scènes, ni personnes, rien que soi-même et son désir. ...pourtant, c'est cette brutalité et cette pauvreté qui permettent, peut-être, de faire affluer toute une période vie et la fille que j'étais en entendant, trente ans « *I'm just another dancing partner* ». Alors que la richesse et la beauté du *Bel été* de la Recherche du perdu, relus deux trois fois, ne me redonnent ma vie.

**Nina Berberova, *L'Accompagnatrice, 1935***

*Saint-Pétersbourg, 1919. Sonetchka, une jeune fille, est engagée par Maria, une cantatrice de la haute société, pour être son accompagnatrice. Maria est belle et talentueuse ; Sonetchka est insignifiante et miséreuse. Parce que la soprano rayonne et qu'elle a tout, alors qu'elle-même n'a rien, Sonetchka, d'abord fascinée, entreprend bientôt de détruire le bonheur trop parfait de la chanteuse...*

Puis elle chanta, elle chanta...

Je sais, il y a des gens qui n'admettent pas le chant: une personne prend la pose, ouvre la bouche toute grande d'une façon naturelle - et alors c'est laid, ou d'une façon étudiée - et alors c'est grotesque, et, tout en s'efforçant de conserver sur le visage une expression d'aisance, d'inspiration et de pudeur, crie (ou rugit)

longuement des paroles dont l'agencement n'est pas toujours réussi et qui sont, parfois, accélérées sans aucune raison, ou bien découpées en morceaux, comme pour une charade, ou encore répétées plusieurs fois de façon inepte.

Mais lorsque, après une aspiration (nullement affectée, mais aussi simple que lorsque nous aspirons l'air des montagnes à la fenêtre d'un wagon), elle entrouvrit ses lèvres fortes et belles, et qu'un son fort et puissant, plein jusqu'aux bords, retentit soudain au-dessus de moi, je compris tout à coup que c'était justement cette chose immortelle et indiscutable qui serre le cœur et fait que le rêve d'avoir des ailes devient réalité pour l'être humain débarrassé soudain de toute sa pesanteur. Une espèce de joie dans les larmes me saisit. Mes doigts frémirent, égarés parmi les touches noires ; craignant de la décevoir, dans les débuts, quant à mon application, je comptais en moi-même, mais je sentais qu'un spasme parcourait ma colonne vertébrale. C'était un soprano dramatique, avec les notes aiguës stables et merveilleuses, et les basses profondes et claires.

--Encore une fois, Sonetchka, dit-elle, et nous répétâmes l'air.

[...] Et de nouveau elle chanta, et moi, avec application, mais encore avec prudence et timidité, je l'accompagnais dans ce miracle qui rappelait l'envol et le vol, et il y avait des moments où, de nouveau, une aiguille entrait dans mon cœur et me transperçait tout entière. Plusieurs fois, elle s'interrompit, me donna des indications, me demanda de recommencer. Elle m'observait, elle m'écoutait. Etait-elle contente de moi ?

### Homère, *Odyssée*, Chant XII

[...] Puis l'auguste Circé me tient ce discours :

« Ulysse, toutes ces choses se sont donc passées ainsi. Maintenant écoute-moi, et plus tard un dieu te rappellera le souvenir de mes paroles. — D'abord tu rencontreras les Sirènes, séductrices de tous les hommes qui s'approchent d'elles : celui qui, poussé par son imprudence, écouterait la voix des Sirènes, ne verra plus son épouse ni ses enfants chéris qui seraient cependant charmés de son retour ; les Sirènes couchées dans une prairie captiveront ce guerrier de leurs voix harmonieuses. Autour d'elles sont les ossements et les chairs desséchées des victimes qu'elles ont fait périr. Fuis ces bords et bouche les oreilles de tes compagnons avec de la cire molle, de peur qu'aucun d'eux ne les entende. Toi-même, si tu le désires, tu pourras écouter les Sirènes, mais laisse-toi auparavant attacher les pieds et les mains au mât de ton navire rapide ; laisse-toi charger de liens, afin que tu puisses te réjouir en écoutant la voix de ces Sirènes enchanteresses. Si tu imploras tes guerriers, si tu leur ordonnes de te délier, qu'ils te retiennent alors par de nouvelles chaînes. [...]

Elle dit, et bientôt paraît la divine Aurore au trône d'or. La plus noble des déesses s'éloigne en traversant son île, et moi je retourne au rivage. J'ordonne à mes compagnons de monter dans le navire et de délier les cordages ; ils obéissent aussitôt, se placent sur les bancs, et tous assis en ordre frappent de leurs rames la mer blanchissante. Circé, la puissante déesse à la voix mélodieuse<sup>1</sup> et aux cheveux ondoiyants, nous envoie un vent favorable qui guide notre navire à la proue azurée et gonfle nos voiles. Lorsque nous avons disposé les agrès, nous nous asseyons tous et nous voguons au gré du pilote et des vents.

Alors, quoique affligé, j'adresse ces paroles à mes compagnons :

« Ô mes amis, je vais vous faire connaître les prédictions de la divine Circé ; afin que vous sachiez tous si nous périrons, ou si nous échapperons à la mort qui nous menace. Circé nous défend d'écouter les harmonieux accents des Sirènes ; elle nous ordonne de fuir leurs prairies émaillées de fleurs, et elle ne permet qu'à moi d'entendre leurs chants. Mais aussi vous devez m'attacher avec des cordes et des chaînes au pied du mât élevé pour que j'y reste immobile. Si je vous implore et si je vous commande de me délier, alors entourez-moi de nouveaux liens. »

Tandis que j'apprenais à mes compagnons tous ces détails, nous apercevons l'île des Sirènes ; car notre navire était poussé par un vent favorable. Mais tout à coup le vent s'apaise, le calme se répand dans les airs, et les flots sont assoupis par un dieu. Les rameurs se lèvent, plient les voiles, et les déposent dans le creux navire ; puis ils s'asseyent sur les bancs et font blanchir l'onde de leurs rames polies et brillantes. Aussitôt je tire mon glaive d'airain et je divise en morceaux une grande masse de cire que je presse fortement entre mes mains ; la cire s'amollit en cédant à mes efforts et à la brillante lumière du soleil, fils d'Hypérion, puis j'introduis cette cire dans les oreilles de tous mes guerriers. Ceux-ci m'attachent les pieds et les mains au mât avec de fortes cordes ; ils s'asseyent et frappent de leurs rames la mer blanchissante. Quand, dans sa course rapide, le vaisseau n'est plus éloigné du rivage que de la portée de la voix et qu'il ne peut plus échapper aux regards des Sirènes, ces nymphes font entendre ce chant mélodieux :

« Viens, Ulysse, viens, héros fameux, toi la gloire des Achéens ; arrête ici ton navire et prête l'oreille à nos accents.

Jamais aucun mortel n'a paru devant ce rivage sans avoir écouté les harmonieux concerts qui s'échappent de nos lèvres. Toujours celui qui a quitté notre plage s'en retourne charmé dans sa patrie et riche de nouvelles

connaissances. Nous savons tout ce que, dans les vastes plaines d'Illion, les Achéens et les Troyens ont souffert par la volonté des dieux. Nous savons aussi tout ce qui arrive sur la terre féconde. »

Tel est le chant mélodieux des Sirènes, que mon cœur désirait entendre. Aussitôt fronçant les sourcils, j'ordonne à mes compagnons de me délier ; mais au lieu d'obéir ils se couchent et rament encore avec plus d'ardeur. En même temps Euryloque et Périclès se lèvent, me chargent de nouveaux liens qui me serrent davantage. Quand nous avons laissé derrière nous ces rivages et que nous n'entendons plus la voix des Sirènes, ni leurs accents mélodieux, mes compagnons enlèvent la cire qui bouche leurs oreilles et me dégagent de mes liens.

### 🎵 Michel Serres, *Musique*, 2011

Je dis la Musique universelle. Discursif, le sens a une direction, si j'ose dire ; il va vers un but. Vers quelle cible court la Musique, sous lui ? Réponse : vers mille cibles à la fois ? Non, mieux, vers toutes, partout. Elle envahit l'espace. Autrement dit, mais avec les mêmes termes : le sens spécifie ce vers quoi va telle musique qui, sous lui, demeure universelle.

De qualité, elle envahit âme et corps, emplit, sature les os. Immobilise, saisit, statue, pétrifie, rend dur et lourd, terreux, dense et attentif : aiguë, pointu, focalisé. Aère, allège, libère, assouplit, dynamise les muscles, fait voler. Fait couler, ruisseler, fait jaillir les larmes et les mouvements. Allume les sentiments, embrase les émotions, enflamme l'intelligence, incendie l'inventivité. Terre, air, eau et feu. Universelle en soi, universelle pour moi, universelle pour nous, universelle hors de nous. Lorsqu'elle développe le don de son plérôme sonore, elle comble.

### 🎵 Erik Pigani, « Mettez vos émotions en musique », *psychologies.com*, 12 juin 2020

<https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Musique/Articles-et-dossiers/Mettez-vos-emotions-en-musique>

Si elle fait rire, danser, pleurer, elle peut aussi vous transformer. À condition de savoir l'écouter, la musique est un formidable instrument de connaissance de soi ! À votre portée.

Faites-vous, dans votre vie quotidienne, la différence entre « entendre » et « écouter » ? Lorsque vous écoutez une chanson ou une œuvre musicale, prêtez-vous attention aux détails parfois aussi subtils que sublimes de l'orchestration ? Aux violons qui portent la mélodie, à la guitare qui souligne une phrase, au hautbois qui développe un contre-chant, aux contrebasses qui accentuent un rythme ?

En fait, la plupart d'entre nous entendent plus qu'ils n'écoutent, car notre société bruyante et survoltée nous incite peu à être attentifs aux détails de notre environnement sonore. Sans oublier l'éducation, souvent peu portée sur le développement du sens de l'écoute... de la musique comme des autres ! Un problème déjà relevé il y a plus d'une cinquantaine d'années par le psychologue américain Carl Rogers, fondateur de l'approche centrée sur la personne, qui avait dû créer le concept d'« écoute active » comme base de travail pour les thérapeutes.

À une époque où la musique nous environne constamment, où quelque cent millions de personnes utilisent quotidiennement un baladeur numérique en Europe, elle est généralement perçue comme un assemblage de sons, une sorte de magma. Agréable, certes. Mais qui ne laisse finalement qu'une sensation de plaisir éphémère.

Une note d'introspection

Pourtant, «écouter» la musique, c'est ouvrir la porte à soi-même, car l'écoute attentive provoque instantanément une réaction psychophysiologique de vigilance et de présence à soi.

Regardez les chefs d'orchestre, face à des formations symphoniques de soixante musiciens et plus, capables de distinguer chaque instrument, chaque note, chaque ligne mélodique, chaque contre-chant glissé au cœur d'une œuvre magistrale. Regardez, dans le même temps, quel exemple de présence à eux-mêmes ils donnent. Et, au-delà de la technique, combien ils parviennent à faire passer une émotion à travers tout un orchestre.

Car là est le secret : avec la musique, plus l'écoute est attentive, précise, plus la qualité d'émotion le sera. Exact parallèle avec la technique de l'écoute active de Rogers, qui permet au thérapeute de mieux percevoir les émotions et sentiments de son patient pour l'aider à les formuler, à donner forme aux différents aspects d'une dimension affective souvent non verbalisée. Or, nos émotions, lorsqu'elles sont définies, exprimées et gérées, ont un réel pouvoir de transformation. « Sans émotions, il est impossible de transformer les ténèbres en lumière et l'apathie en mouvement », disait Carl Gustav Jung.

Le pouvoir « guérisseur » de la musique est connu depuis l'aube des temps. Il a même permis à cet art de devenir aujourd'hui une pratique thérapeutique à part entière. Les études en neuropsychologie les plus récentes nous ont donné l'une des clés de ce pouvoir : la musique – qui n'a rien d'immatériel, comme on pourrait le croire, car les sons, porteurs de fréquences et de vibrations, agissent directement sur nos cellules – touche et fait réagir de très nombreuses zones de notre cerveau.

### La clé de soi

Voilà pourquoi elle peut nous faire réagir de mille façons, éveiller des sentiments et des émotions, faire surgir des souvenirs, évoquer des images, faire éprouver des sensations physiques, ou même nous porter jusqu'aux dimensions les plus lumineuses de notre âme.

« Elle touche un matériel archétypal si profond que ceux qui la jouent ne s'en rendent pas compte », expliquait encore Jung. C'est justement grâce à ce pouvoir d'éveil de nos émotions qu'elle nous permet d'entrer au plus profond de notre psyché et de nous ressourcer.

Pourtant, si la musique est un art universel, chacun d'entre nous la perçoit différemment, avec sa culture, son éducation, sa façon unique d'écouter et, surtout, sa propre structure psychique. En somme, sa façon de voir et de vivre le monde. Donc de l'entendre...

### Et pour se détendre ....

#### Créer une « playlist émotionnelle »

Il est des musiques que nous nous repassons en boucle. Mais, savons-nous pourquoi ? Plongez dans votre discothèque et écoutez ce que vos préférences vous disent. Cet exercice très simple vous permettra d'établir une liste d'œuvres qui vous aideront à vous retrouver.

1. Dans la liste d'émotions positives ci-dessous, choisissez-en trois qui vous permettent de vous sentir au meilleur de vous-même.

Prenez votre temps pour y réfléchir, écrivez-les et mettez votre note de côté. Gaieté, enchantement, amusement, extase, fierté, satisfaction, joie, bonheur, ravissement, euphorie, soulagement, réconfort, détente, patience, calme, tranquillité, espoir, respect, étonnement, contentement, vaillance, délectation, nostalgie positive, émerveillement, plaisir, jouissance, volupté, tendresse, passion, amour, pitié, bienveillance, compassion, admiration, harmonie, apaisement, sérénité, sécurité, bien-être, courage, ardeur, force morale.

2. Prenez un moment pour écouter et réécouter, avec la plus grande attention possible, vos musiques préférées ou des œuvres que vous avez envie de découvrir. Pour chacune d'elles, essayez de définir spontanément les deux émotions principales qui la caractérisent en vous référant à notre liste.

3. Écoutez une nouvelle fois attentivement l'œuvre choisie pour essayer de répondre à la question : « Pourquoi cette musique évoque-t-elle pour moi cette émotion ? » Soyez le plus précis possible.

4. Lorsque vous pensez avoir établi une liste d'œuvres satisfaisante – une vingtaine est un minimum –, reprenez les trois émotions que vous aviez choisies et comparez-les à la liste des sentiments que vous avez attribués aux œuvres.

Vous pourrez ainsi relever les pièces musicales qui correspondent le plus aux sentiments dont vous avez besoin dans les différentes circonstances de votre vie pour vous sentir vous-même, voire pour vous ressourcer. Vous remarquerez aussi que nos émotions positives, soutenues par la musique, ont un réel pouvoir de transformation intérieure.

 « Quelle est l'utilité de la musique ? » Silvia Bencivelli, *futura-sciences.com*, 14 décembre 2017

<https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-aime-t-on-musique-929/page/8/>

Pour les spécialistes de l'évolution, la musique est une véritable énigme : pourquoi notre espèce consacre-t-elle tant de temps et d'énergie à cette activité qui ne semble avoir aucun but concret ? Découvrez d'où vient notre goût pour la musique dans ce dossier.

Après toutes ces observations scientifiques, comment expliquer qu'en ce moment précis nous avons allumé la radio ? Ou que nous avons acheté un CD au prix des courses d'une semaine ? Malheureusement, il n'existe pas de réponse facile, et surtout elle n'a pas l'aspect d'une formule mathématique.

La science ne peut pas arriver à dire avec certitude qu'un certain caractère est né de façon linéaire pour une raison particulière, et surtout elle ne peut pas dire s'il y a une musique plus « naturelle » (et donc meilleure) que les autres. Si elle le fait, elle se trompe.

Des aspects musicaux innés et universels

Ce que la science actuelle peut dire en revanche c'est que des aspects de notre musicalité sont innés (y compris le plaisir que nous en tirons) et propres à notre espèce. De plus, ils sont universels, c'est-à-dire ils intéressent tous les individus. Ils sont probablement apparus dans l'histoire de l'homme avec la pensée abstraite et la spiritualité. Certains attribuent à la musique un rôle fondamental dans la complexité de l'esprit, comme si elle était et

continuait d'être un exercice pour les neurones de nos petits. Cela ne signifie pas qu'elle est le résultat de l'adaptation et qu'elle n'est pas un effet collatéral de l'apparition d'autres caractères.

La lecture évolutionniste : la musique a précédé le langage parlé

Il reste encore beaucoup à faire et à étudier, et plusieurs hypothèses à tester. Pour beaucoup, la musique peut être assimilée au grand ensemble des formes de communication entre êtres humains, ce qui fournit des clés de lecture de type évolutionniste : la musique se serait développée dans le but de véhiculer des signifiés concrets avant l'apparition du langage parlé, ou pourrait descendre d'un protolangage ayant donné naissance aussi au langage. Elle pourrait être une forme de communication privilégiée par la sélection sexuelle, en tant qu'adjuvant à la séduction, ou alors, elle serait apparue comme moyen d'interaction entre la mère et le nouveau-né. Dans ce dernier cas, elle aurait permis aux mamans de tranquilliser leurs petits sans avoir besoin de les bercer, les bras libres, elles pouvaient récolter de la nourriture.

La musique comme capacité de socialisation

Autre hypothèse, la musique serait une forme d'entraînement à la socialité, utile à l'espèce, car elle garantit la possibilité de trouver chez les autres soutien et aide en cas de besoin. La musique garantirait la cohésion du groupe en créant un sentiment d'identité.

Toutes ces hypothèses expliqueraient pourquoi les petits humains apprécient certaines caractéristiques de la musique et absorbent avec une facilité incroyable les mélodies et les rythmes de la culture dans laquelle ils grandissent, tout comme ils apprennent à parler spontanément, sans avoir besoin d'un professeur.

Ces hypothèses s'appuient en outre sur une myriade d'expériences et d'observations sur le terrain, démontrant que les facultés musicales de l'Homme lui appartiennent de manière exclusive, ou du moins, que la combinaison de ces facultés musicales et de la capacité à les mettre ensemble pour créer quelque chose jugé agréable, ne se retrouve que dans l'espèce humaine. L'idée selon laquelle la musique aurait facilité la communication entre les premiers hommes a induit certains chercheurs à penser qu'elle pourrait bien avoir eu un rôle dans le développement du cerveau humain, en lui conférant une capacité d'abstraction supplémentaire, dont dériveraient la pensée abstraite, le langage parlé et d'autres qualités que nous considérons en général comme propres à notre espèce.

La musique, un vecteur d'émotions

La musique, enfin, véhicule des émotions. C'est la raison pour laquelle les théories qui la définissent comme une forme de communication entre êtres humains se réfèrent souvent à des contenus comme les sentiments ou les états d'âme. Le contenu émotionnel d'une musique peut être retrouvé dans toutes les cultures et toutes les formes musicales, et les scientifiques réussissent également à observer son impact grâce aux techniques d'imagerie cérébrale (qui montrent le cerveau au travail) et à le mesurer à l'aide de dosages hormonaux. De ce constat dérivent les théories sur la musique comme « calmant social », en mesure de souder le groupe, dissoudre les tensions et surtout, selon quelques chercheurs, de calmer certains excès masculins.

L'hypothèse exclusive de la bavaroise aux fraises

Presque toutes les hypothèses que nous avons rencontrées ne s'excluent pas les unes les autres et peuvent très bien coexister. La seule qui n'admet pas les autres est celle de la bavaroise aux fraises, selon laquelle la musique n'a jamais présenté aucune utilité pour l'homme et ne serait qu'une forme d'autostimulation pratiquée par plaisir, sans en attendre un bénéfice direct ou un avantage d'un point de vue évolutif.

Cette hypothèse n'exclut pas toutefois le plaisir que nous éprouvons aujourd'hui quand nous mettons les oreillettes de notre baladeur. Quelles que soient les conclusions de ces recherches, lui, il sera toujours là pour nous tenir compagnie.

 **Matthieu Delacharlery, « C'est scientifique : "Don't Stop Me Now" de Queen est LA chanson qui rend heureux », *ici.fr*, 24 novembre 2016**

<https://www.lci.fr/sante/cest-scientifique-dont-stop-me-now-de-queen-est-la-chanson-qui-rend-heureux-1532055.html>

**HYMNE À LA JOIE - "Don't Stop Me Now", la chanson du groupe mythique Queen, arrive en tête du classement des chansons des cinquante dernières années qui rendent le plus de bonne humeur, c'est prouvé scientifiquement !**

Freddie Mercury est mort il y a 25 ans. Quel hommage lui rendre ? Le meilleur est sans doute celui rendu par la science l'année dernière. Jacop Jolij, un chercheur en neurosciences à l'université de Groningen (Pays-Bas), l'a conclu : le tube "Don't Stop Me Now" du groupe Queen arrive en tête du classement des chansons des cinquante dernières années qui rendent le plus de bonne humeur.

Le docteur a en effet isolé les trois critères essentiels pour faire d'une chanson une "feel good song", autrement dit un tube qui fait qu'on se sent heureux et euphorique en l'écoutant : des paroles positives, un tempo de 150 battements par minute et des notes dans la tonalité majeure. Ecoutez, et on vous explique.

Une vraie équation scientifique

"Cela déclenche inconsciemment une sensation d'énergie", explique-le scientifique au Daily Mail : "L'utilisation de la gamme majeure sonne de manière joyeuse à nos oreilles, c'est quelque chose que nous associons à la confiance". Voici l'équation mathématique développée par le chercheur requiert une combinaison de paroles positives (L), un tempo de 150 battements par minute (BPM), une série de notes en mode majeur (K) pour produire la chanson "feel good" idéale (FHI).

Cela fait près d'un quart de siècle que Freddie Mercury n'est plus, mais les chansons de son groupe mythique Queen continuent d'enflammer le dancefloor.

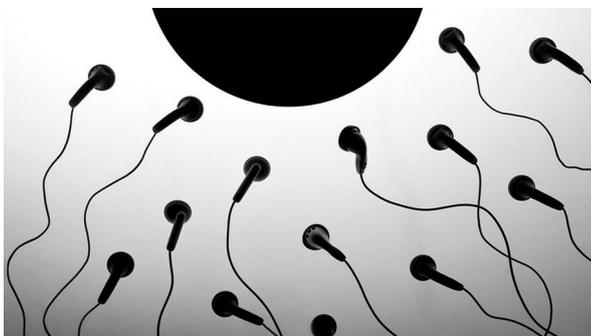
Le tube "Dancing Queen" du groupe suédois Abba et la chanson "Good Vibrations" des Beach Boys complètent le podium. La chanson "Happy" de Pharell Williams, arrive quant à elle en tête du classement des meilleures "feel good songs" de cette décennie. Pour parvenir à cette conclusion, le Dr Jolij a analysé les commentaires des auditeurs sur 50 tubes qui ont marqué les cinquante dernières années. A partir de ces données, le scientifique a mis au point une formule mathématique, à l'aide de laquelle il a établi un classement des dix chansons qui rendent le plus de bonne humeur.

A écouter aussi : "Dancing Queen", "Good Vibrations", "Happy"

Le tube "Dancing Queen" du groupe suédois Abba et la chanson "Good Vibrations" des Beach Boys complètent le podium. La chanson "Happy" de Pharell Williams, arrive quant à elle en tête du classement des meilleures "feel good songs" de cette décennie. Pour parvenir à cette conclusion, le Dr Jolij a analysé les commentaires des auditeurs sur 50 tubes qui ont marqué les cinquante dernières années. A partir de ces données, le scientifique a mis au point une formule mathématique, à l'aide de laquelle il a établi un classement des dix chansons qui rendent le plus de bonne humeur.

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Don't Stop Me Now (Queen)</li> <li>2. Dancing Queen (Abba)</li> <li>3. Good Vibrations (Beach Boys)</li> <li>4. Uptown Girl (Billie Joel)</li> <li>5. Eye of the Tiger (Survivor)</li> <li>6. I'm a Believer (The Monkeys)</li> <li>7. Girls Just Wanna Have Fun (Cyndi Lauper)</li> <li>8. Livin' on a Prayer (Jon Bon Jovi)</li> <li>9. I Will Survive (Gloria Gaynor)</li> <li>10. Walking on Sunshine (Katrina &amp; The Waves)</li> </ol>	<p>Années 2010 - Happy (Pharrell Williams)</p> <p>Années 2000 - Dancing in the Moonlight (Toploader)</p> <p>Années 1990 - Let Me Entertain You (Robbie Williams)</p> <p>Années 1980 - Uptown Girl (Billy Joel)</p> <p>Années 1970 - Don't Stop Me Now (Queen)</p> <p>Années 1960 - Good Vibrations (The Beach Boys)</p>
--	---

🎵 « Musique et sexe, même frisson », Bénédicte SALTHUN-LASSALLE, [cerveauetpsycho.fr](http://cerveauetpsycho.fr), 23 février 2017  
<https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/neurobiologie/musique-et-sexe-meme-frisson-de-plaisir-12532.php>



Musique et sexe, même frisson

Nous ne pourrions pas vivre sans musique, comme nous ne pouvons pas nous passer de manger ou de faire l'amour... Dès la naissance, nous entendons des mélodies, fredonnées notamment par nos parents, et nombre d'activités sociales – anniversaires, fêtes, cérémonies religieuses, rencontres amoureuses... – se font en chansons

C'est parce que la musique provoque des émotions, agréables ou tristes, voire des « frissons ». Mais le plaisir que l'on ressent est-il semblable à celui éprouvé dans d'autres situations ? Quels sont les mécanismes neurochimiques impliqués ? L'équipe de Daniel Levitin, de l'université McGill au Canada, a montré pour la première fois que la musique active le système des opioïdes, comme la consommation de nourriture ou de drogues et les relations sexuelles.

Des études antérieures ont révélé qu'écouter de la musique modifiait les concentrations de diverses molécules cérébrales liées au système de la récompense : la sérotonine, l'épinéphrine, la dopamine, l'oxytocine et la prolactine. Par ailleurs, le noyau accumbens, une structure centrale de ce réseau cérébral de la récompense, est activé quand on écoute une mélodie agréable.

Toutefois, le plaisir associé à une récompense se décompose en deux étapes : l'envie, le fait de se motiver pour atteindre un objectif que l'on imagine ou sait plaisant, et le plaisir à proprement parler, quand on vit l'événement agréable. La première phase met surtout en jeu les voies cérébrales de la dopamine, tandis que le second fait également intervenir les opioïdes, qui renforcent l'activité des neurones dopaminergiques. Les récepteurs aux opioïdes sont ceux stimulés par les opiacés : morphine, héroïne, oxycodone, tramadol... On sait ainsi que le plaisir de manger, la consommation de drogues et les relations sexuelles mettent en œuvre les récepteurs aux opioïdes, qui participent grandement au plaisir associé à ces activités. Mais on ignorait si ce système intervenait dans le cas de la musique.

Les chercheurs ont donc recruté 17 adultes en bonne santé et leur ont demandé de choisir deux morceaux musicaux qui leur procuraient des sensations positives ou négatives, y compris des « frissons ». Puis ils leur ont administré, en double aveugle, soit un placebo, soit de la naltrexone, un composé habituellement utilisé dans le traitement des addictions aux opiacés et de l'alcoolisme, qui bloque les récepteurs opioïdes. On sait que cette molécule provoque une anhédonie, c'est-à-dire une perte de plaisir et de la capacité à ressentir des émotions. Les volontaires écoutaient aussi des morceaux considérés comme neutres, ne provoquant ni émotions positives, ni émotions négatives.

Résultat, seuls les sujets ayant reçu de la naltrexone n'éprouvaient plus aucune sensation, positive ou négative, quand ils écoutaient leurs musiques (la mesure était réalisée via des questionnaires), et les muscles de leur visage, notamment les zygomatiques associés au sourire, ne se contractaient plus de la même façon (une mesure objective des émotions ressenties). Ils étaient devenus complètement insensibles à la musique. En revanche, aucune variation émotionnelle n'était mesurée quand les participants entendaient les mélodies neutres, qu'ils aient pris le placebo ou le bloquant cérébral. Preuve que le plaisir musical passe par une activation des récepteurs opioïdes du système de la récompense.

Comme manger, se droguer ou faire l'amour, écouter de la musique active donc le réseau cérébral de la récompense via le système des opioïdes. Cela renforce l'idée que la musique serait un besoin fondamental pour l'homme.

🎵 **Hélène Combis, « Frisson musical : c'est votre mémoire qui fait tout le boulot ! », *franceculture.fr*, 13 mars 2018**

<https://www.franceculture.fr/musique/musique-et-cerveau-sans-la-memoire-vous-ne-seriez-pas-melomane>

La musique peut rapidement déclencher en nous pléthore d'émotions fortes. Que se passe-t-il dans notre cerveau à l'écoute d'un morceau qui nous touche ? Les réactions chimiques sont fortement tributaires de la mémoire, catalyseur indispensable de l'émotion. Scanner d'un cerveau mélomane.

Serrement de gorge, jusqu'aux larmes parfois. Ou à l'inverse, euphorie et irrésistible envie de danser... L'écoute de la musique engendre dans votre cerveau des pics de dopamine et d'opiacés naturels. Elle va aller y stimuler les régions motrices, mais aussi se propager du côté des régions visuelles, activant votre petit cinéma mental.

Vous aviez témoigné de vos propres émotions musicales dans notre dernier sujet collaboratif en janvier 2018, lorsque nous vous avons demandé sur les réseaux sociaux quel air d'opéra vous enchantait tout particulièrement. Et vous aviez été nombreux à argumenter votre choix en mentionnant un souvenir singulier. L'un d'entre vous, Nicolas, se remémorait ainsi sa première écoute d'"E lucevan le stelle", dans la Tosca de Puccini :

*« A Budapest en visitant l'immeuble et les caves qui abritaient les tortures et interrogatoires de la police communiste contre son propre peuple, j'ai appris qu'un détenu avait chanté à gorge déployée ce passage, seul dans sa cellule noire et humide, avant d'être torturé à mort le lendemain. Une intense émotion m'a pris en visitant cette cellule et j'ai en souvenir ce moment à chaque fois que j'écoute ce thème. »*

Quant à Marion, voici ce que lui évoquait l'air de "La Donna è Mobile" dans le Rigoletto de Verdi :

*« Ma toute première fois à l'opéra, à 11 ans. Tout m'avait complètement subjuguée : le lieu, la musique, la puissance des voix, les costumes... et cet air [de Rigoletto] m'a tellement marquée que je le chantonne encore parfois, vingt ans plus tard ! »*

Et pour cause : l'écoute musicale déclenche dans le cerveau des réactions chimiques en chaîne, dans lesquelles la mémoire joue un rôle essentiel. Sachez d'ores et déjà que les écoutes ultérieures d'un morceau ou d'une chanson vous toucheront généralement toujours plus que sa première écoute. Pour mieux appréhender tous ces

mécanismes, nous avons passé votre cerveau mélomane au scanner avec le neuropsychologue Hervé Platel, de l'université de Caen.

Sans mémoire, pas d'émotion

Qu'elle soit perceptive ou associée à des représentations plus sophistiquées liées à des apprentissages ou au langage, la mémoire est essentielle pour ressentir le frisson musical : notre cerveau est ainsi capable de savoir si la musique que nous écoutons à un instant t fait écho à une expérience passée plaisante, ou pas, explique Hervé Platel :

*« En, fait notre cerveau est en permanence en train de comparer ce que nous vivons à ce que nous avons déjà vécu. C'est un travail à la fois associatif et de comparaison. Cela apparaît très clairement dans l'expérience du frisson musical : quand on les questionne sur ce qui provoque ce frisson, les trois-quarts des auditeurs mentionnent un souvenir personnel que leur évoque la musique écoutée. »*

En définitive, si nous n'avions pas cette capacité à remettre en contexte l'information, à la replacer dans un vécu émotionnel, le frisson musical n'existerait sans doute pas. Certains exemples pathologiques le démontrent bien, souligne encore le neuropsychologue : des patients qui ne parviennent plus à concilier l'analyse perceptive et l'analyse mémorielle, c'est à dire qui ont perdu la capacité de récupérer des informations liées aux expériences passées, perdent potentiellement le plaisir de l'écoute de la musique.

Alors, est-ce que ça signifie que le frisson musical ne peut pas être ressenti lors de la première écoute d'un morceau ou d'une chanson ? Il est sans doute moins important que lors des écoutes ultérieures, affirme en tout cas Hervé Platel :

*« On peut évidemment ressentir un plaisir intense à l'écoute de quelque chose de nouveau. Mais l'équipe du neuropsychologue Robert Zatorre, à Montréal, l'a bien montré en neuro-imagerie : même quand vous entendez quelque chose de nouveau, votre cerveau est en fait tout le temps en train d'effectuer un calcul associatif en termes de savoir : "A quoi me fait penser ce morceau ?... Ah oui, il ressemble à celui-ci..." On est toujours en train d'essayer d'analyser cette nouvelle information au regard des expériences passées. On n'est jamais complètement vierge, même s'il s'agit d'une nouvelle musique. »*

En définitive, pour qu'émerge le plaisir musical, l'expérience est nécessaire, l'éducation est un plus. Car s'il n'a pas été préalablement exposé à la musique, le cerveau a des chances d'y rester très hermétique.

Ressentir par les oreilles, ça s'apprend

Le contexte de première écoute d'un morceau ou d'une chanson est donc décisif : c'est de lui dont dépendra l'intensité de l'émotion ressentie à sa réécoute. C'est lui qui associera quasi définitivement cette musique à une expérience marquée positivement ou négativement, explique Hervé Platel :

*« On le voit bien chez les tout petits qui apprennent à décoder ce qu'est une musique joyeuse, ou triste. Ils le font en contexte, par rapport à des contes, des mélodies, des chansons enfantines qui sont très stéréotypées. Certaines formes musicales sont utilisées pour représenter la joie, d'autres la tristesse. C'est renforcé dans l'utilisation de la musique associée à l'image. Beaucoup d'enfants ont compris qu'une musique était triste notamment par la visualisation d'histoires, de dessins animés. Chez Walt Disney, on demande aux musiciens d'utiliser les stéréotypes de la musique : quand on est dans une situation joyeuse, la musique est plutôt sautillante, rythmée, en mode majeur [joyeux, NDR]. Et quand on est dans une situation plutôt triste, la musique va être en mode mineur [triste, NDR], avec un tempo ralenti. Dès 2-3 ans, le cerveau de l'enfant a très bien assimilé les contextes. Tout ça se construit au fur et à mesure. Et cette sensibilité, ces référentiels, construisent notre sensibilité esthétique. »*

Ce qui signifie que le fait de pouvoir distinguer les modes majeur et mineur, la musique joyeuse et la musique triste, est un apprentissage, même si certaines sensibilités à des caractéristiques musicales semblent malgré tout innées. Ainsi, quelles que soient les cultures, les nourrissons ont une préférence pour les intervalles musicaux consonants plutôt que dissonants. A l'instar du domaine visuel, où ils ont une préférence spontanée pour des images symétriques :

*« On peut dire que dans le domaine auditif, c'est la même histoire : il y a des intervalles qui seront considérés par le cerveau comme plus agréables que d'autres, plus faciles à traiter. Ça oriente l'organisation perceptive. Mais après, la culture musicale, qu'elle soit asiatique, indienne, occidentale... va éduquer l'oreille différemment. »*

Musique joyeuse ou triste : chimiquement, l'émotion est la même !

Croyez-le ou non, que vous écoutiez "Ne me quitte pas" de Jacques Brel, ou "Happy", de Pharrell Williams, votre activité neuronale est strictement la même ! C'est ce qu'explique le neuropsychologue, qui mentionne plusieurs études s'étant intéressées aux raisons pour lesquelles certaines personnes raffolaient particulièrement de l'écoute de la musique triste :

*« On peut aimer écouter des musiques en mode mineur, comme l'Adagio de Barber, qui vont nous mettre dans un état mélancolique que l'on peut savourer. Des études ont montré que les mêmes circuits pouvaient être*

*activés à l'écoute de musiques mélancoliques et de musiques joyeuses. C'est une modulation des mêmes circuits, c'est un peu étonnant. Mais dans le domaine de la musique, la tristesse n'est pas comparable à ce que l'on ressent après la perte d'un être cher par exemple. C'est une tristesse esthétique. On peut plutôt parler de mélancolie. C'est un état particulier qui peut être vécu comme quelque chose d'agréable. »*

Même si l'émotion ressentie n'est pas de l'allégresse, c'est là aussi la dopamine qui va être sécrétée. C'est une forme de libération, pas très éloignée de ce qui est recherché pour aller au-delà de la souffrance chez les joggeurs, explique encore Hervé Platel, qui s'amuse que les chemins menant au plaisir soient parfois un peu tortueux. A un moment donné, la souffrance ressentie est comme dépassée, ce qui peut même se traduire par des formes d'extase.

Pas tous égaux face au frisson

Hélas, nous ne sommes pas tous égaux face au frisson musical !

[...]

Enfin, au-delà du plaisir viscéral, émotionnel, il existe un plaisir purement esthétique. Il est beaucoup plus intellectualisé, et lié à une expertise. C'est le plaisir de l'esthète, de celui qui a eu un apprentissage et connaît de nombreuses œuvres, qui les a étudiées, comparées :

*« L'expert en peinture par exemple, qui en regardant une toile, va pouvoir en commenter la composition, décortiquer l'œuvre. Ou le mélomane de jazz averti, qui va dire en entendant tel solo de trompette, ou de basse : "Ah oui, c'est très bien interprété, il nous la fait à la Coltrane, tout en mettant sa touche personnelle..." Ce n'est pas incompatible avec le plaisir viscéral, ou émotionnel, mais il y a en plus l'acquisition d'une grille d'analyse qui permet d'éprouver un plaisir très esthétisé. Pour le coup, les mécanismes cérébraux en jeu ne sont pas tout à fait les mêmes, mais le résultat, si : on arrive à la récompense, à la libération de dopamine. »*

## II - 2 - c -musique et mémoire

*Au-delà des sensations, des sentiments qu'elle fait naître immédiatement, la musique est aussi source de réminiscences. Une note de musique éveille en nous des souvenirs*

♪ Barbara, *Une petite cantate, 1965*

<https://youtu.be/W3uEgLaSI74>

Une petite cantate du bout des doigts  
Obsédante et maladroite monte vers toi  
Une petite cantate que nous jouions autrefois  
Seule je la joue maladroite  
Si mi la ré sol do fa

Cette petite cantate fa sol do fa  
Était pas si maladroite quand c'était toi  
Les notes couraient facile heureuses au bout de tes doigts  
Moi j'étais là malhabile  
Si mi la ré sol do fa

Mais tu es partie fragile vers l'au-delà  
Et je reste, malhabile fa sol do fa  
Je te revois souriante assise à ce piano-là  
Disant bon je joue, toi chante,  
Chante chante-la pour moi  
Si mi la ré si mi la ré si sol do fa (bis)

O mon amie O ma douce O ma si petite à moi  
Mon Dieu qu'elle est difficile cette cantate sans toi  
Une petite prière la  
Avec mon cœur pour la faire et mes dix doigts

Une petite prière mais sans un signe de croix  
 Quelle offense Dieu le père il me le pardonnera  
 Si mi la ré si mi la ré si sol do fa

Si mi la ré si mi la ré si sol do fa  
 Les anges, avec leur trompette, la joueront, joueront pour toi  
 Cette petite cantate que nous jouions autrefois  
 Les anges avec leur trompette la joueront pour toi  
 Cette petite cantate qui monte vers toi  
 Cette petite cantate qui monte vers toi  
 Si mi la ré si mi la ré si sol do fa

 **Cora Vaucaire, *Trois petites notes de musique*, 1961**

<https://youtu.be/Tl4eqO5TT58>

Trois petites notes de musique est une chanson française écrite par Henri Colpi sur une musique de Georges Delerue pour le film *Une aussi longue absence* d'Henri Colpi, où elle est interprétée par Cora Vaucaire (1961).

Trois petites notes de musique  
 Ont plié boutique  
 Au creux du souv'nir  
 C'en est fini d'leur tapage  
 Ell's tournent la page  
 Et s'en vont dormir  
 Mais un jour sans crier gare  
 Ell's vous revien'n't en mémoire  
 Toi, tu voulais oublier  
 Un p'tit air galvaudé  
 Dans les rues de l'été  
 La Toi  
 Tu n'oublieras jamais  
 Une rue un été  
 Une fill' qui fredonait  
 La je vous aime  
 Chantait la rengaine  
 La la mon amour,  
 Des parol's sans rien d'sublime  
 Pourvu que la rime  
 Amène toujours.  
 Une romanc' de vacances  
 Qui lancinant' vous relance.  
 Vrai, elle était si jolie  
 Si fraîch' épanouie  
 Et tu n'l'as pas cueillie,  
 Vrai, pour son premier frisson  
 Elle t'offrait un' chanson  
 A prendre à l'unisson.  
 La la tout rêve  
 Rim' avec s'achève  
 Le tien n'rime à rien,  
 Fini avant qu'il commence  
 Le temps d'une danse  
 L'espac' d'un refrain.  
 Musique  
 Trois petit's notes de musique  
 Qui vous font la nique  
 Du fond des souv'nirs,

Lèv'nt un cruel rideau d'scène  
 Sur mill' et un' peines  
 Qui n'veulent pas mourir.

♪♪ **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson, 1996***

Ce pouvoir -d'évocation nostalgique, au caractère soudain et immédiat, est un privilège qui appartient à la chanson. Une station de radio qui se spécialise dans les chansons d'hier a d'ailleurs pris le nom de « Radio Nostalgie ». Ce privilège, la chanson n'est cependant pas la seule à le détenir, elle le partage avec deux autres grands générateurs d'émotions soudaines : le parfum et la photographie. Faire surgir en nous la nostalgie des moments perdus, la littérature, la musique classique, le théâtre ou le cinéma s'y entendent également, mais sur un mode radicalement différent : ces arts s'appuient sur la durée, sur le temps linéaire de déroulement d'un discours, qu'il soit celui du récit, de la phrase mélodique ou du développement de l'intrigue. Ils font appel à l'intellect de l'auditeur ou du spectateur, à sa capacité d'intégrer leur message, d'en saisir le sens dans la continuité et d'y trouver des correspondances avec sa propre histoire.

Le parfum, chacun le sait pour en avoir fait l'expérience, nous bouleverse lorsqu'il nous rend visite, à l'improviste : une élégante, croisée sur notre chemin, laisse derrière elle un sillage fleuri, et nous nous surprenons à le reconnaître. Nous avons approché ce parfum autrefois, nous pouvons même le nommer : c'était celui d'une personne aimée. Sans délai nous reviennent, comme par bouffées, les souvenirs heureux ou douloureux qui lui restent attachés. Encore présente, dans ce mode de reconnaissance d'avant les mots, la dimension de l'archaïque est ce qui donne à ces sensations, lorsque nous les retrouvons, leur aspect sidérant. Une fleur qui exhale sa senteur, les fumets d'une cuisine, les odeurs mélangées que la campagne livre à nos sens un soir d'été, peuvent avoir sur nous ces mêmes effets : soudain, sans prévenir et sans que la mémoire ait encore pu faire son office, la nostalgie s'empare de nous, d'une manière quasi physique, et ne nous lâche plus.

De ce point de vue la chanson et la photographie présentent plus d'un point commun : elles ont toutes deux vocation à faire éclore cette nostalgie que le parfum, d'une manière plus primitive, provoque, dirons-nous, « par essence ». Freud avait fort bien décrit cette particularité de la chanson quand il évoquait le pouvoir que détenait Yvette Guilbert : lui faire retrouver sa jeunesse l'espace d'un instant. Souvenirs, souvenirs, chantait Johnny Hallyday aux débuts de l'ère yé-yé : bien que destinée aux jeunes et lancée sur un rythme trépidant, la chanson, dans sa nouvelle vocation, nous laissait entendre qu'elle ne faillirait pas à sa mission de rappel du passé.

Quant à Charles Trenet, le maître incontesté, il n'hésitait pas à associer la nostalgie née de la chanson avec celle que provoque la photographie quand il chantait :

*Et je repense aux jours lointains...*

*Que reste-t-il de nos amours,*

*Que reste-t-il de ces beaux jours ?*

*Une photo, vieille photo, De ma jeunesse...*

Installons-nous, comme nous le faisons parfois, devant l'album de photos, ou, mieux encore, choisissons-en une au hasard dans le carton à chaussures qui contient toutes celles que nous n'avons pas encore triées. Dès que notre œil se pose sur un de ces clichés un peu jaunis, le passé fait retour avec une extraordinaire consistance, la maison, le paysage, la personne représentée nous sautent aux yeux avec, leur faisant immédiatement cortège, tous les souvenirs qui y sont attachés. Il n'est pas rare qu'ainsi bousculés par la brutalité de cette perception les larmes nous montent aux yeux : c'est le phénomène qui se produit lorsque, sans prévenir, une chanson du passé nous revient aux oreilles. Il est évident qu'elle peut faire l'économie de dérouler sa mélodie dans son entier — cela elle le réservera au plaisir de l'écoute —, les trois notes et les trois mots essentiels qui la composent suffisent amplement à nous bouleverser, et l'effet sur nous en est aussi soudain que celui du cliché tiré de son sommeil par une main innocente. La chanson, comme la photographie, se met aussitôt en perspective sur un axe temporel : celui de nos souvenirs.

♪♪ **Laurent Voulzy, *Rockcollection, 1977***

<https://www.youtube.com/watch?v=n9cOf8Qv8ts>

On a tous dans le cœur une petite fille oubliée  
 Une jupe plissée, queue de cheval, à la sortie du lycée  
 On a tous dans le cœur un morceau de ferraille usé  
 Un vieux scooter de rêve pour faire le cirque dans le quartier  
 Et la petite fille chantait (et la petite fille chantait)

Et la petite fille chantait (et la petite fille chantait)  
 Un truc qui me colle encore au cœur et au corps  
 Everybody's doing a brand-new dance now  
 Come on babe do the locomotion  
 I know you gonna like it if you give it a chance now  
 Come on babe do the locomotion  
 On a tous dans le cœur le ticket pour Liverpool  
 Sortie de scène hélicoptère pour échapper à la foule  
 Excuse-me Sir mais j'entends plus Big Ben qui sonne  
 Les scarabées bourdonnent, c'est la folie à London  
 Et les Beatles chantaient (et les Beatles chantaient)  
 Et les Beatles chantaient (et les Beatles chantaient)  
 Un truc qui me colle encore au cœur et au corps  
 It's been a hard day's night  
 And I've been working like a dog  
 It's been a hard day's night, yeah, yeah, yeah, yeah  
 À quoi ça va me servir d'aller couper les tiffs?  
 Est-ce que ma vie sera mieux une fois que j'aurais mon certif?  
 Betty a rigolé devant ma boule à zéro  
 J'lui ai dit si ça te plaît pas t'as qu'à te plaindre au dirlot  
 Et je me suis fait virer (et je me suis fait virer)  
 Et les Beach Boys chantaient (et les Beach Boys chantaient)  
 Un truc qui me colle encore au cœur et au corps, ça faisait  
 Round get round, I get around  
 Get round round round, I get around  
 Get a round, get a round, get a round  
 On a tous dans le cœur des vacances à Saint-Malo  
 Et des parents en maillot qui dansent chez Luis Mariano  
 Au camping des Flots bleus je me traîne des tonnes de cafards  
 Si j'avais bossé un peu je me serai payé une guitare  
 Et Saint-Malo dormait (et Saint-Malo dormait)  
 Et les radios chantaient (et les radios chantaient)  
 Un truc qui me colle encore au cœur et au corps  
 Gloria, Gloria, Gloria, Gloria  
 Au café de ma banlieue t'as vu la bande à Jimmy  
 Ça frime pas mal, ça roule autour du baby  
 Le pauvre Jimmy s'est fait piqué chez le disquaire, c'est dingue  
 Avec un single des Stones caché sous ses fringues  
 Et les loulous roulaient (et les loulous roulaient)  
 Et les cailloux chantaient (et les cailloux chantaient)  
 Un truc qui me colle encore au cœur et au corps  
 I can't get no  
 I can't get no satisfaction  
 Yeah, yeah, yeah

## II - 2 – d - Les vertus thérapeutiques de la musique

 « **Musicothérapie** », *Rédaction : Medoucine.com, passeportsante.net, Janvier 2018*  
[https://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=musicotherapie\\_th](https://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=musicotherapie_th)

Qu'est-ce que la musicothérapie ?

Très en vogue depuis quelques années, la musicothérapie a la particularité d'utiliser la musique comme moyen thérapeutique. Dans cette fiche, vous découvrirez ce qu'est la musicothérapie en détail, ses principes, son histoire, ses bienfaits, comment se déroule une séance, et comment se former en musicothérapie.

La musicothérapie est une forme de thérapie qui utilise la musique comme un moyen de soigner ou de répondre à une problématique donnée. Parce qu'elle atteint les individus « au cœur d'eux-mêmes », la musique constitue

un moyen d'expression privilégié, qui permet à l'individu de « faire sortir » ses souffrances et ses émotions. Ainsi, en musicothérapie, les sons et les rythmes deviennent des instruments pour augmenter sa créativité, reprendre contact avec soi et traiter divers problèmes de santé. En tant qu'outil de croissance personnelle, la musique permet d'accroître son dynamisme ainsi que d'améliorer ses capacités cognitives (attention, mémoire), psychomotrices (agilité, coordination, mobilité) et socio-affectives. Bien que la musicothérapie ait été réservée, à ses débuts, à la psychothérapie, ses visées thérapeutiques se sont depuis beaucoup élargies. Qui plus est, aucune connaissance musicale n'est nécessaire pour tirer profit de la musicothérapie. [...]

Les bienfaits de la musicothérapie

Les applications thérapeutiques de la musicothérapie sont très nombreuses. . [...]

voici une liste non exhaustive des bienfaits de la musicothérapie :

Améliorer l'humeur

Plusieurs études indiquent que la musicothérapie peut contribuer à améliorer l'humeur, et ce, auprès de diverses populations. Elle aurait ainsi des effets positifs sur les patients hospitalisés en rendant le séjour à l'hôpital plus agréable pour eux comme pour les membres de leur famille. Elle limiterait les perturbations de l'humeur liées à l'autogreffe de cellules souches et contribuerait à améliorer l'humeur des travailleurs en soins de longue durée.

Réduire l'anxiété

En raison de son effet physiologique, une musique relaxante peut atténuer la douleur et l'anxiété en faisant baisser le taux de cortisol (une hormone associée au stress) et en libérant des endorphines qui ont des propriétés à la fois calmantes, analgésiques et euphorisantes. La musicothérapie est recommandée comme adjuvant aux soins médicaux auprès des individus hospitalisés. En outre, des essais cliniques ont montré l'efficacité de la musicothérapie pour réduire l'anxiété en soins palliatifs, au cours de procédures médicales diverses (en phases pré et postopératoires), dans la prise en charge de la lombalgie chronique et auprès de patients souffrant de troubles respiratoires ou de problèmes cardiaques. Cependant, la plupart des études n'ont pas relevé d'effet à long terme.

Contribuer au soulagement de la douleur

De même que pour l'anxiété, de nombreux articles ont été publiés au sujet du soulagement de la douleur à l'aide de la musicothérapie. Elle contribuerait à diminuer l'utilisation de la morphine et d'autres sédatifs, anxiolytiques et analgésiques. De plus, elle permettrait une diminution de la perception de la douleur et une plus grande tolérance à celle-ci. Entre autres, des recherches ont rapporté une réduction des symptômes douloureux associés à l'arthrite rhumatoïde, aux troubles musculosquelettiques et à l'arthrose. La musicothérapie s'est également révélée efficace contre la douleur chronique, les maux de dos et les maux de tête, ainsi que lors de soins palliatifs, post-anesthésiques, intensifs et néonataux. Elle a aussi été utile lors de chirurgie ou de procédures médicales diverses.

Améliorer la qualité de vie des personnes souffrant de schizophrénie

Des résultats d'essais cliniques publiés en 2005 indiquent que la musicothérapie peut contribuer à améliorer l'état global, la santé mentale et le fonctionnement social des personnes atteintes de schizophrénie. Par exemple, les résultats d'un essai clinique ont révélé une diminution de l'isolement social ainsi qu'une augmentation de l'intérêt pour les événements externes et de l'habileté à dialoguer avec les autres. Pour le moment, la plupart des études ont constaté ces résultats à court et à moyen termes.

Contribuer au soulagement de certains symptômes de l'autisme

Des études ont fait état des effets positifs de la musicothérapie auprès des enfants et des adolescents dans le traitement de l'autisme. Les avantages rapportés sont notamment une augmentation des vocalisations, des verbalisations, des gestes, de la compréhension de vocabulaire, de l'attention liée à la tâche, des actes de communication, du jeu symbolique et des habiletés aux soins personnels, ainsi qu'une diminution de l'écholalie (répétition automatique des phrases au fur et à mesure qu'on les entend). Les chercheurs ont aussi observé une amélioration de la conscience du corps et de la coordination, et une diminution de l'anxiété.

Améliorer le sommeil

Les effets apaisants d'une musique douce – instrumentale ou chantée, enregistrée ou en direct – ont été observés à tous les âges de la vie. Selon les résultats d'études cliniques effectuées auprès de personnes âgées, la musicothérapie pourrait faciliter l'endormissement, diminuer le nombre de réveils, améliorer la qualité du sommeil et en augmenter la durée ainsi que l'efficacité.

Contribuer au développement de l'enfant et à l'amélioration des soins néonataux

Les résultats d'une méta-analyse auprès des enfants prématurés soulignent que cette approche peut contribuer à calmer le nourrisson, stimuler le développement du langage, augmenter la prise de poids et la tolérance à la stimulation, réduire le stress et la durée de l'hospitalisation.

Contribuer au soulagement de symptômes liés à la démence

La plupart des essais cliniques réalisés sur l'effet de la musique sur des individus souffrant de démence rapportent des effets positifs de celle-ci comme une amélioration des habiletés sociales et de l'état émotionnel, ainsi qu'une diminution des troubles du comportement (agitation, agressivité, errance, etc.). Il semble aussi que ce type d'approche diminuerait le recours à des interventions physiques et pharmacologiques.

Améliorer la coordination des personnes atteintes de la maladie de Parkinson

La musicothérapie, utilisée seule ou avec la physiothérapie, peut contribuer à augmenter la coordination motrice chez les personnes atteintes de la maladie de Parkinson. Des améliorations ont été observées relativement à la vitesse de marche, à la distance et à la cadence du pas, à la lenteur généralisée et à la précision des mouvements. De plus, certains avantages ayant trait aux fonctions émotionnelles, au langage et à la qualité de vie ont aussi été documentés.

En outre, d'autres études ont montré que la musicothérapie permet d'améliorer l'activité physique et cognitive, soulager certains symptômes de la dépression, faire face à un deuil, ou encore à faciliter l'accouchement de femmes à haut risque...

La musicothérapie en pratique

Le spécialiste

En plus d'être des musiciens capables d'improviser, les musicothérapeutes doivent connaître le développement psychosocial et neurobiologique, ainsi que les caractéristiques et les besoins liés à divers maux. A noter que les musicothérapeutes accrédités possèdent une formation universitaire. Les musicothérapeutes exercent notamment dans les écoles, les hôpitaux (psychiatrie, psychothérapie, pédiatrie, soins néonataux, etc.), les établissements de soins de longue durée, les résidences pour personnes âgées, les centres de rééducation fonctionnelle, les centres communautaires, les centres de réadaptation pour les personnes alcooliques et toxicomanes, les milieux correctionnels et en cabinet privé.

Déroulé d'une séance

Une démarche en musicothérapie commence par une première évaluation. On détermine alors si l'approche répond aux besoins de l'individu et si ce dernier est réceptif à la musique. Le thérapeute invite le participant à choisir un instrument, à improviser avec lui, à chanter, à taper du pied et des mains ou à émettre des sons insolites. Il ne s'agit pas d'accomplir des prouesses musicales, mais plutôt d'exprimer librement ce que l'on ressent. Par la suite, le thérapeute fixe des objectifs à court terme, à partir d'une approche globale de traitement, et planifie des activités musicales, actives ou réceptives, adaptées à l'individu. Ainsi, le thérapeute pourrait proposer à un participant qui ne pianote que sur quelques touches d'un clavier d'écouter une pièce musicale particulière, puis d'explorer diverses sonorités de l'instrument. La musique est constamment adaptée à l'état de santé, aux réactions et aux objectifs à atteindre.

La formation en musicothérapie

Comme le nom n'est pas protégé, n'importe qui peut s'afficher comme musicothérapeute. Pour assurer l'intégrité de la profession et protéger le public, des associations ont établi des normes de pratique et de formation. Au Canada, il existe plusieurs associations provinciales, dont l'Association québécoise de musicothérapie qui fait partie de l'Association de musicothérapie du Canada. Seule cette dernière peut accorder le titre de « musicothérapeute accrédité » (MTA). Les MTA doivent avoir suivi des études universitaires et satisfaire aux exigences de l'association (voir Sites d'intérêt). Il existe 5 centres qui délivrent le diplôme de musicothérapeute en France, mais celui-ci n'est pas reconnu par l'Etat.

Contre-indications de la musicothérapie

Les risques associés à la musicothérapie sont quasiment inexistantes et relèvent du bon sens. Cela dit, il est possible que certains patients, dans des conditions particulières, soient influencés négativement par certains types de musique – comme le heavy metal ou le hard rock – et se retrouvent, par exemple, dans un état d'excitation non désiré. Évidemment, le volume sonore doit être approprié et adapté aux circonstances et aux participants à la thérapie. Enfin, les services d'un professionnel reconnu sont fortement conseillés afin que la musique devienne véritablement thérapeutique.

Petite histoire de la musicothérapie

De tout temps, on a reconnu un effet thérapeutique à la musique. Les Anciens et les cultures traditionnelles la considéraient comme étant une science sacrée. On croit même que la musique a déjà servi à réduire les tensions sexuelles au sein des sociétés primitives. En Amérique, la musicothérapie a officiellement fait son entrée au début du 20e siècle, durant la Première Guerre mondiale, pour soulager les soldats blessés. Au Québec, c'est grâce à Thérèse Pageau, une des pionnières canadiennes, que les vétérans et les patients souffrant de troubles psychiatriques ont pu être traités par la musicothérapie.

Pensant que la musique permet d'harmoniser le corps et l'esprit, Jacques Jost mets en place en 1954 des séances de musicothérapie. Durant cette même période, la première association de musicothérapie naît en Amérique. En

France, depuis 1970, les recherches et les expérimentations réalisées en milieu hospitalier ont permis d'intégrer la musicothérapie dans plus de 400 centres de soins.

🎵 **Alain Ducardonnet, (Votre santé m'intéresse, 2017) reçoit Hervé Platel, neuropsychologue à l'Inserm de Caen, pour explorer les possibilités de guérison grâce à la musique.**

<https://youtu.be/bL0nUHqyTIE>

🎵 **La musique pour lutter contre la maladie d'Alzheimer**

<https://youtu.be/00iZ6XQgzDU>

🎵 **La Grande table (France Culture, 2018), reçoit Isabelle Peretz, chercheuse québécoise spécialisée dans l'étude du "cerveau musical"**

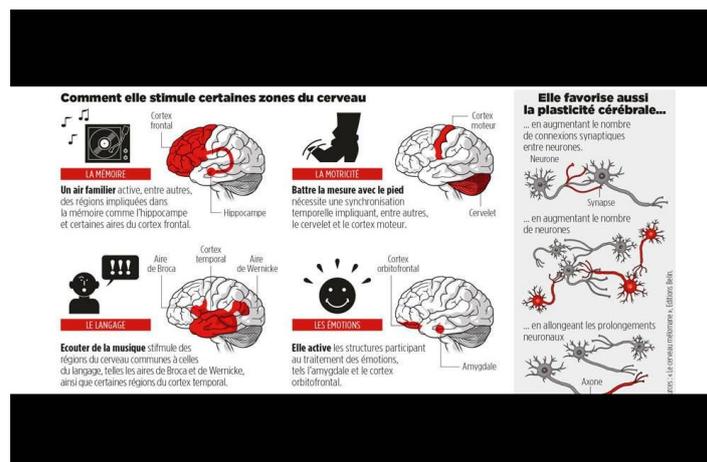
<https://youtu.be/ijT7nsA290I>

🎵 **« Pourquoi se faire opérer en musique pourrait être une bonne idée », Sciences et avenir, 2015**

[https://www.sciencesetavenir.fr/sante/pourquoi-se-faire-operer-en-musique-pourrait-etre-une-bonne-idee\\_29403](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/pourquoi-se-faire-operer-en-musique-pourrait-etre-une-bonne-idee_29403)

Réduction des douleurs, de l'anxiété, accélération du rétablissement... Une vaste étude publiée dans The Lancet, met en avant les nombreux bénéfices qu'il y aurait à se faire opérer en musique.

🎵 **« Pourquoi la musique est bonne pour le cerveau », Le Point, 2015**



## II - 3 –La musique : miroir de la société

*La musique constitue un miroir de la société, elle a le pouvoir de symboliser une époque et elle semble souvent emblématique d'une génération. Elle est aussi perçue comme le reflet d'un pays, d'une culture, d'une région.. Elle a le pouvoir de rassembler des individus qui partagent les mêmes idéaux et les mêmes valeurs. Elle est un élément moteur des mouvements sociaux. Elle peut incarner un combat. Signe de reconnaissance, symbole d'une forme de solidarité, elle donne du courage à ceux qui luttent, elle entraîne motive et galvanise les troupes.*

🎵 **Philippe Grimberty, Psychanalyse de la chanson, 1996**

L'histoire que nous venons de survoler pourrait être contée d'une autre façon, en remontant par exemple les années dans l'arbre généalogique d'une profession ou d'une corporation : nous cheminerions alors dans 1 l'histoire de la chanson de marins, de la chanson d'étudiants, des hymnes militaires, nationaux ou religieux, de la chanson grivoise, sociale, enfantine, des comptines et berceuses, de la chanson à boire... On s'apercevrait rapidement que l'énumération risquerait d'être sans fin, car il n'est pas un domaine de l'activité humaine qui ait échappé à la mise en refrains de ses soucis et de ses joies propres. Chaque corps de métier, chaque institution, chaque trait même qui nous caractérise comme être social et voué à la parole ont donné matière à chanson.

## II - 3 - a - La musique : reflet d'une génération

*Une musique, un refrain devient quelquefois le symbole d'une génération toute entière. Les styles musicaux évoluent au fil du temps et reflètent parfois la gravité ou la joie d'une époque dans l'imaginaire collectif. Les parents, les grands parents ont leur musique et chaque génération a tendance à écouter non sans une certaine nostalgie la musique qui correspond à sa jeunesse au point parfois de ne plus s'intéresser aux musiques du moment. Cette nostalgie explique peut-être le succès des tournées d'anciennes célébrités (Stars 80, Age tendre et tête de bois...). Pourtant, il arrive bien souvent que des adolescents ou de jeunes adultes prennent plaisir à écouter les chansons de leurs aînés, inversement, certains individus plus âgés ne cachent pas leur agacement face à une nostalgie musicale qui leur semble ringarde. On assiste ainsi à une forme de dépassement des générations dans les goûts musicaux.*

### La musique est le reflet d'une époque, d'une génération

🎵 Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996

Le jeune garçon n'aurait jamais imaginé, en quittant l'univers du poste de T.S.F. et de son œil vert, laissant à ses aînés leurs vedettes, Line Renaud, Dario Moreno et André Claveau, qu'une musique s'adresserait un jour à lui, qu'un style de chansons serait particulièrement destiné à ceux de sa génération. Il pensait, tout naturellement, que le répertoire qui enchantait les adultes, et dans lequel il avait trouvé ses repères, serait un jour le sien, un peu suranné, certes, mais riche de promesses. Il aurait revêtu le costume chic orné d'une pochette blanche, ou même le frac, et, planté devant le micro, il aurait interprété d'une voix sensuelle des chansons de charme pour un public de jeunes femmes en robes de satin.

Mais voilà qu'une vague inattendue et formidable, venue des États-Unis, lui apportait, sur un rythme endiablé, des chansons qui faisaient frémir d'horreur ses parents, des chansons qui n'existaient pas avant que des gaillards en blue-jeans et chemises à carreaux et des jolies filles promues au rang de vedettes les offrent, toutes chaudes, à ceux de leur âge, des chansons sur lesquelles, entre jeunes, on se déhanchait : des chansons jeunes, chantées par des jeunes, pour des jeunes !

S.L.C. *Salut les copains* ! La petite rengaine donne maintenant rendez-vous au jeune garçon tous les après-midis, et des chanteurs qui ont l'âge d'un grand frère ou d'une grande sœur délogent dans son cœur les vedettes d'autrefois. Il les sent si proches de lui, ces nouveaux venus, leurs voix et leurs silhouettes lui sont si familières qu'il lui semble pouvoir les rencontrer dans la cour du lycée. Ses premiers émois face à l'autre sexe prennent le visage des trois plus connues d'entre les jeunes chanteuses : s'il peut en pensée partager les jeux et les éclats de rire de la récréation avec celle qui porte la jupe à carreaux et les couettes, il se voit bien confier ses soucis et ses peines à la plus romantique qui promène sur les ondes sa longue silhouette et sa nostalgie, mais surtout il imagine la tête des copains si la jolie blonde, celle dont le sourire dévoile les dents du bonheur, venait le chercher à la sortie du lycée !

La célèbre émission de radio donne naissance à un magazine sur lequel se précipitent chaque mois le jeune garçon et tous ceux de son âge : les murs des chambres de lycéens se tapissent de photos, les filles s'endorment en murmurant des mots d'amour à Johnny, les garçons rejoignent en rêve Sylvie ou courent rassurer Françoise : avec eux elle n'ira plus jamais « seule dans les rues, l'âme en peine » ... Et chaque jour de nouveaux noms, de nouveaux visages qui interprètent des chansons nouvelles : le jeune garçon connaît l'excitation de ses premières surprises-parties, apprend le rock sur Sixteen tons, s'enivre du Canoë qui parfume les cheveux de sa cavalière pendant ses premiers slows sur Georgia on my mind et découvre l'instant propice au baiser dans Zag warum.

Dans la rue, au lycée, dans les soirées, on ne vit que pour la jeune chanson, elle sort du transistor ou du Teppaz comme une source pétillante, toujours renouvelée, elle remplit les magazines, elle fait chanter sur ses couplets, danser jusqu'à l'épuisement, aimer aussi : grâce à elle on peut avouer à l'autre ce qu'il eût été bien difficile de lui dire de vive voix !

La jeune chanson envahit les scènes, en particulier la plus prestigieuse, l'Olympia, dont les néons de façade affichent les noms des nouvelles vedettes, après y avoir fait briller ceux de leurs inaccessibles aînés. La première fois que le jeune garçon y pénètre et découvre la pénombre rouge du temple de la chanson, c'est pour y écouter Françoise Hardy et Richard Anthony, réunis sur la même affiche. Pour compléter son costume gris et sa cravate il inaugure ce jour-là une chemise rose : cette audace le remplit de fierté, mais il sera, hélas, placé un peu loin pour que Françoise puisse le remarquer !

Il retournera plus tard dans cet endroit magique, pour une soirée mémorable qui associera Trini Lopez, Sylvie Vartan et les Beatles... Après que la salle eut repris en chœur *If I had a hammer*, Sylvie apparaissait et se faisait

alors gentiment chahuter par un public surchauffé qui attendait les quatre garçons dans le vent ; elle était pourtant bien jolie, « la plus belle pour aller danser », dans sa robe de mousseline et sa chanson taillée sur mesure par Charles Aznavour ! Mais que pouvait-elle faire face à la « beatlemania », la tornade que déclenchaient les « fab-four », ces quatre chanteurs chevelus qui étaient sur le point de révolutionner le monde de la musique comme seul peut-être avant eux Charles Trenet l'avait fait ?

C'est dans ce tourbillon que le jeune garçon passera ses années d'adolescence, dans la fébrilité d'une découverte incessante. Il gardera toujours dans sa mémoire Maillot 38-37, J'entends siffler le train, Daniela, et bien sûr Souvenirs, souvenirs, mais lorsque déferlera sur la France la vogue de la chanson anglo-saxonne, ce seront de nouveaux rythmes qui donneront forme à ses souvenirs, et des noms aujourd'hui mythiques résonneront pour la première fois à ses oreilles : Bob Dylan, les Rolling Stones, les Who, The Animals et bien d'autres...

Chaque semaine un ami arrive en trombe, un 45 tours sous le bras, lui disant : « Écoute ça ! » La petite galette noire est installée en vitesse sur le tourne-disque et c'est à chaque fois une découverte, une nouvelle voix d'outre-Manche ou d'outre-Atlantique, une intro de guitare, un gimmick, s'imprimant à jamais dans leur mémoire. Ainsi le grand garçon maladroit qu'il est devenu, gentiment moqué pour sa maigreur, vit de grands moments : la première fois où, sur une plage normande il entend *I can't get no satisfaction* balayant dans l'instant parasols et cabines de bain sous la poussée irrésistible de son rythme ; l'émotion qui le prend à la gorge quand Paul Mac Cartney lui adresse personnellement *Yesterday* au lendemain d'un premier chagrin d'amour ; l'étrange sentiment de sauvagerie, inconnu de lui, qu'il ressent à l'écoute de la voix furieuse et blessée hurlant House of the *rising sun*. Comme il est loin déjà le temps du Bal chez Temporel ! L'irrésistible pulsation des batteurs du « *swinging London* » a pris dans son rythme le petit garçon amateur de chansons, devenu un adolescent « yé-yé » qui copie la mode de la « bande du Drugstore ». Elle a rejeté dans les malles du passé les bluettes d'autrefois, et la lueur bleutée de l'étrange lucarne a fermé pour toujours la paupière de l'œil vert.

#### 🎵 Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996

Jusqu'au milieu de ce siècle, le chant collectif a accompagné les grands moments de l'histoire, les rites religieux et toutes les occasions que les hommes ont trouvées de se réunir pour s'instruire, se réjouir, conjurer le sort ou commémorer ensemble de grands événements : rondes et comptines pour commencer, puis chansons d'étudiants, refrains de noces et banquets, chansons à danser, sans compter les chansons à boire, souvent gaillardes, les chansons de métiers ou de marins...

Mais un événement sans précédent a permis, par son développement rapide, que des foules immenses se rassemblent pour communier dans l'amour partagé de la chanson : l'apparition, au début des années soixante, d'une musique spécifiquement jeune, destinée aux teen-agers et chantée par des interprètes issus de la même génération que leur public. Ce phénomène, qui n'a cessé de se développer depuis, au point de donner lieu à des concerts se livrant à une surenchère de records d'affluence, a fait son entrée dans l'histoire de la seconde moitié du siècle et comme tel y a inscrit ses périodes clefs et ses dates anniversaires, parmi lesquelles, de 1960 à 1965, l'ère « yé-yé » et son émission phare « S.L.C. », la « Beatlemania » dès 1963, l'avènement de la « pop-music » à partir de 1966, le mémorable rassemblement de Woodstock en 1969, le triomphe du « disco » en 1975...

Les premiers concerts de Johnny Hallyday, mais surtout ceux des Beatles, déclenchèrent un phénomène qui ne manqua pas de scandaliser la génération précédente. De véritables scènes d'émeute qualifiées par la presse d'« hystérie collective » se produisirent ; elles prirent une ampleur que l'on n'avait pas connue depuis les funérailles de Rudolf Valentino en 1926 ! La télévision se chargea de retransmettre ce spectacle jusqu'alors inconnu (le public pondéré qui tapait des mains en cadence en écoutant ses chanteurs favoris n'avait pas habitué les médias à de tels débordements) : des jeunes filles hurlant de manière suraiguë, secouant la tête en tous sens et sanglotant pendant que sur scène leurs idoles » interprétaient des chansons rendues d'ailleurs parfaitement inaudibles par les cris du public

#### 🎵 Éric Nahon, « France Gall: la mort des artistes baby boomers est aussi un peu la mort de mon enfance », *slate.fr*, 9 janvier 2018.

<http://www.slate.fr/story/156107/france-gall-nostalgie>

Je ne pensais pas que la mort de France Gall m'atteindrait à ce point... À chaque mort de « personnalité », la machine médiatique s'emballe et j'aimerais bien chanter « Débranche ! » à la machine à nostalgie.

Ça devient une routine. Un check sur le téléphone. Trois notifications en même temps. Bzz, bzz, bzz. Une seule info : « France Gall est morte à l'âge de 70 ans ». « Ho mince, je ne savais pas qu'elle/il était malade ». Et un petit

pincement au cœur, un voile qui passe sur mon visage. Cela n'a rien à voir avec la perte d'un «vrai» proche mais la mort de ces artistes me laisse avec un truc poisseux, un sentiment lancinant... Jean Rochefort, Jean-Claude Bouillon, Mireille Darc, Jean d'Ormesson, Jean-Marc Thibaut, Jeanne Moreau, Victor Lanoux. 2017 n'a pas été «sympa» de ce point de vue-là... Et les médias sont bien rôdés sur ces infos.

Une tristesse et une routine. Éviter vite les réseaux sociaux et limiter le temps passé sur les chaînes d'info en continu dont l'emballlement semble croissant à chaque décès. Un petit tour quand même sur France Info pour écouter une histoire que l'on connaît déjà et des extraits de «Résiste», «Babacar» ou «Évidemment». Comme souvent, je me rends compte que ces titres, je les connais par cœur. À mon corps défendant. Je n'ai jamais été fan, jamais acheté un disque ou une place de concert pour France Gall mais ses chansons ont tellement été ressassées sur les radios ou à la télé pendant mon enfance qu'elles sont gravées en moi. Que je les aime ou non n'a finalement pas d'importance. La nostalgie fait son travail.

Je repense à cette époque où les artistes passaient au 13h ou au 20h pour délivrer un message sans forcément qu'on leur passe la brosse à reluire... Et puis, déjà, tout petit, les chansons de France Gall me foutaient les boules. Comme celles de son mari. Ces accords mineurs me donnaient irrésistiblement envie de pleurer. Alors vous pouvez être sûr que me coller «Évidemment» en boucle un dimanche blafard de janvier, veille de rentrée des classes, ça ne va pas arranger mes affaires.

Dans les années 1980, voire 1990, la musique dominante –à savoir la musique populaire– était la même pour tout le monde. Mon grand-père, mes parents, mes copains d'école... tout le monde connaissait «Babacar» et autres «We are the world». Impossible d'échapper à France Gall, Daniel Balavoine, Eddy Mitchell ni à tous les Michel (Sardou, Fugain, Delpech, Jonasz...). Ensuite, on se positionnait, pour ou contre (mais c'est une autre histoire).

France Gall était une baby boomeuse. Une enfant star des Trente Glorieuses, insouciant dans les sixties, euphorique dans les seventies et politique dans les années 1980, où elle remplissait les Zénith. Une femme forte dont l'image de la jeunesse, puis de la maturité était placardée dans tous les journaux (à l'époque où on les lisait) et sur toutes les radios (à l'époque où l'on ne choisissait pas ses canaux sur YouTube ou Deezer).

L'image de cette génération s'est figée en VHS dans nos mémoires. Cette génération d'artistes qui a eu la chance de naître et de vivre dans un âge d'or du divertissement de masse... Tout le monde connaît aujourd'hui les chansons de France Gall ou de Johnny Hallyday. Qu'en sera-t-il de Booba, Benjamin Biolay ou Dominique A? Aujourd'hui, je suis en mesure de ne pas écouter Beyoncé si je n'en ai pas envie. En septembre, je suis même allé écouter ce «Despacito» dont tout le monde parlait parce que je n'avais pas eu l'occasion de l'écouter dans les endroits où j'avais passé mon été (ne me jugez pas).

En 1997, tout le monde connaissait «My Heart Will Go On» de Céline Dion. Aujourd'hui, on peut ne pas savoir quel est son dernier single...

Tout ça pour dire que, même si je n'aime pas précisément telle ou telle personnalité qui vient de mourir, j'y laisse toujours un peu de moi.

Et si les gros médias pouvaient éviter de nous coller un «breaking news» à chaque fois qu'une pop star meurt, j'en serais super heureux. Parce que là, je commence à flipper sur l'état de santé de tous les chanteurs qui s'appellent Michel...

🎵 **Hervé Glevarec, « La fabrique des goûts musicaux », *alternatives-economiques.fr*, 1 février 2016**

<https://www.alternatives-economiques.fr/fabrique-gouts-musicaux/00007385>

La constitution des goûts en matière de musique se fait aujourd'hui davantage au travers de caractéristiques générationnelles que sociales.

Les goûts musicaux contemporains sont à la fois le produit de l'histoire des genres et celui de l'histoire des générations. En conséquence, ils portent de façon massive sur des genres issus de l'après-guerre. Dans l'Hexagone, la chanson française est le genre le plus partagé par toutes les générations, même si chacune d'elles écoute des titres différents : Stromae plutôt que Louane, Vanessa Paradis, Etienne Daho, Gainsbourg ou Brel.

Les plus jeunes déclarent écouter aussi de la chanson internationale, du rap, du RnB et de la musique électronique. Le goût des "vingtenaires" s'est quant à lui déplacé vers le RnB et le groove, la musique techno et électronique et le rap, que l'on associait jusqu'alors plus spécifiquement à l'adolescence. Ces genres musicaux ont en effet été conservés par leurs publics devenus adultes. Le rock trouve de son côté ses auditeurs privilégiés chez les 25-54 ans. Quand les plus âgés déclarent des écoutes fréquentes du jazz et de la musique classique. À noter que les 45-54 ans écoutent des musiques très diverses, qui vont du rock et de la chanson française ou étrangère à la musique classique, au jazz et aux musiques du monde. Pour résumer, les genres que l'on aime sont d'abord ceux qui ont été contemporains de notre jeunesse, auxquels s'ajoutent des œuvres récentes polarisées par ces noyaux durs.

La formation des goûts musicaux est en effet largement influencée par la fréquentation quotidienne - et essentiellement domestique - de la musique depuis l'enfance. L'école joue dans ce domaine un rôle faible par rapport à l'ensemble des médiations de la musique, depuis la radio jusqu'aux sites de streaming, en passant par les supports physiques ou numériques.

#### Le classique en déclin

L'évolution la plus notable est celle qui voit la part des auditeurs de musique classique et d'opéra diminuer au fil des enquêtes, dans toutes les classes d'âge à l'exception des 60 ans et plus. Cette tendance, qui se manifeste par une véritable marginalisation du genre chez les 15-24 ans et par un reflux majeur chez les 25-39 ans, est également importante pour les 40-59 ans, même si c'est moins marqué. Il n'y a guère que chez les 60 ans et plus que ces genres continuent d'apparaître de manière un tant soit peu significative<sup>1</sup>. Cette apparente stabilité doit cependant être immédiatement tempérée par le constat d'une perte de position dominante : c'est désormais la chanson qui apparaît comme la pratique d'écoute majeure dans cette classe d'âge.

Le jazz montre une évolution assez différente : s'il reste, sans changements radicaux, une musique peu ou moyennement fréquentée par les tranches d'âge jeunes ou moyennes, il apparaît comme un genre que pratiquent désormais significativement les catégories plus âgées.

#### De la distinction à la différenciation

Le rock subit un sort inverse de celui du classique. Genre quasi marginal chez les plus de 24 ans en 1973, date de la première enquête du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles, il devient majeur chez des catégories de plus en plus âgées (il tient plus de place chez les 40-59 ans en 2003 que chez les 20-24 ans en 1973). Et exception faite des plus âgés, il occupe désormais une position toujours supérieure à celle du classique. Chez les très jeunes, il est toutefois significativement dépassé par le rap, le RnB et la musique électronique. Le rock n'est pas l'objet d'un abandon progressif avec l'âge, puisqu'il occupe au contraire toujours plus de place au fil des enquêtes, pour toutes les classes d'âge, et participe, en complément de la chanson, à la marginalisation progressive des musiques classiques. Et si le rap, le RnB et les musiques électroniques dominent parmi les plus jeunes, ils se maintiennent aussi auprès des générations plus anciennes.

En 1979, le sociologue Pierre Bourdieu mettait en lumière la façon dont les goûts culturels des classes supérieures, notamment pour la musique classique, leur permettaient de se distinguer socialement des catégories populaires. Cette grille de lecture apparaît moins opérante aujourd'hui. La catégorie socioprofessionnelle n'est en effet plus la variable la plus déterminante pour expliquer les goûts musicaux : l'effet de génération l'emporte sur toutes les autres variables sociodémographiques. D'où le fait que les catégories supérieures déclarent aujourd'hui écouter le plus souvent de la chanson et du rock, et non de la musique classique, comme on pourrait s'y attendre. La bascule historique vers ces genres s'est produite au cours des années 1980. Un quart des cadres et professions libérales déclaraient en 2013 écouter le plus souvent de la musique classique, contre la moitié d'entre eux quarante ans plus tôt, alors que dans le même temps, le niveau de scolarisation de cette catégorie sociale s'est élevé. Les catégories supérieures sont donc affectées d'un double mouvement, à la fois d'éloignement historique de la musique classique et de rapprochement avec les genres nés ultérieurement que sont le jazz, le rock, la pop et la chanson. Mais une partie des catégories de cadres et professions intellectuelles demeure encore éloignée des genres contemporains.

Ce n'est plus la distinction qui caractérise le champ des pratiques musicales, mais la différenciation. Ce qui ressort désormais du rapport d'une partie des individus à la musique, c'est qu'ils savent qu'il existe différents genres musicaux et que tous produisent des œuvres de qualité (comme de piètres) en leur sein. S'il y a hiérarchie, elle se fait dorénavant au sein des genres. Ainsi, Daniel, 55 ans, cadre informatique, nous déclarait en 2014 : "J'aime assez le jazz, le rock, mais le rock des années 1970, ce qu'on appelle le vrai rock, les groupes historiques, et puis après, les musiques à partir du moment où elles sont bien construites, c'est-à-dire de la musique anglo-saxonne souvent. Les groupes anglo-saxons où il y a une recherche musicale. Pas de distorsion, pas de voix qui chantent faux"<sup>3</sup>. Cadre supérieur, il défendait un goût spécifique pour le rock et hiérarchisait au sein de ce genre entre pionniers et contemporains.

#### Une culture musicale remarquable

Dans le cadre de l'enquête Elipss menée en 2013, 30 artistes musicaux ont été proposés à l'appréciation des Français adultes. Les résultats laissent paraître une culture musicale en soi remarquable, puisque l'essentiel de ces artistes s'avèrent suffisamment connus pour faire l'objet d'une déclaration de goût ou d'inappétence de la part d'au moins la moitié des enquêtés.

De ces 30 artistes, Abba, Ray Charles, Bob Marley, Patrick Bruel, David Guetta et The Doors sont les six premiers à recevoir le plus d'appréciations positives. Choix qui tout à la fois distinguent des artistes anciens et reflètent une diversité musicale significative dans les goûts. Les appréciations positives des cadres et professions intellectuelles se portent plutôt sur les artistes consacrés : Ray Charles, Barbara, Bob Marley, Duke Ellington, Verdi ou Bach.

Tandis que les ouvriers vont privilégier des figures plus populaires, comme Céline Dion, Patrick Bruel, Abba, Johnny Hallyday, David Guetta ou James Brown. Des choix qui témoignent par conséquent de la persistance de déterminismes sociaux.

#### Zoom Un mélange des genres... relatif

Les six artistes qui obtiennent le plus d'appréciations négatives sont, par ordre décroissant, Diams (30 % déclarent ne "pas du tout" l'apprécier), Metallica, Booba, Offenbach, Bach et, enfin, Verdi. Il faut cependant noter que plus les artistes sont faiblement appréciés, plus le jugement d'ignorance et l'absence de jugement à leur endroit sont eux-mêmes importants. Ces artistes sont à la fois objets d'inappétence et de suspension du jugement.

#### Un partage familial inédit

Les goûts musicaux des Français ont aussi cette particularité de s'inscrire dans un partage familial culturel inédit. Contrairement à ce qui s'observait autrefois, les jeunes générations actuelles partagent avec leurs parents le même goût pour un ensemble de genres et de titres, qu'ils peuvent se faire mutuellement écouter. Il est en effet courant que des parents transmettent à leurs enfants un patrimoine de musiques issues de leur propre enfance. La mère d'Alexis, 14 ans, déclare ainsi : "Moi, je leur ai mis Nostalgie quand ils étaient jeunes pour qu'ils aient une culture musicale, qu'ils connaissent les chansons." Alexis acquiesce : "C'est comme ça que j'ai découvert les Beatles." Sa mère reprend : "C'est comme ça parce que je voulais absolument qu'ils connaissent les classiques : Joe Dassin, Michel Sardou, Claude François, les Beatles". Cet échange autour des genres contemporains de musique constitue un espace culturel commun, volontaire ou contraint. Ou comme le dit Brigitte, proche de la cinquantaine : "Quand mes filles adolescentes rentrent dans la voiture, souvent elles changent la radio que je suis en train d'écouter. Alors, quand je suis en train d'écouter quelque chose, je râle, sinon je me laisse faire. Et donc j'ai droit à NRJ, Skyrock, Fun Radio."

#### Des genres et des goûts

La situation contemporaine des goûts musicaux se décrit comme une diversification des univers de goûts sur plusieurs genres. À l'image d'une tablature pour guitare avec ses frettes\* horizontales, les goûts sont structurés par les genres auxquels ils se rattachent. En effet, c'est à partir du genre que le goût se dit : "Aimer, c'est aimer un genre", disait ainsi le théoricien de la littérature Gérard Genette. Un amateur dit ses préférences ("Je suis plutôt rock") en s'appuyant sur sa connaissance plus ou moins extensive d'un genre.

De même, les individus n'ont jamais été aussi prompts à hiérarchiser les œuvres, mais ils le font à l'intérieur des genres musicaux et non entre les genres. Ils savent très bien, à la mesure de leurs connaissances, qu'il y a de grandes œuvres de musique classique et de moins bonnes, comme ils savent qu'il y en a de grandes en jazz, en chansons, en rock. Ils ne trouvent aucune pertinence à hiérarchiser entre les genres musicaux, comme il n'y en a guère à hiérarchiser entre le cinéma, le roman, le théâtre, la danse et l'opéra. Ceci dit, il existe toujours des personnes qui pensent que la littérature est supérieure à tous les autres arts et d'autres que c'est le théâtre. Ajoutons que ceux qui considèrent certains genres musicaux comme supérieurs à d'autres n'ont la plupart du temps pas une pratique à la hauteur de leur idéal. Ou alors, ils écoutent ce qu'ils disent ne pas valoriser : ils mettent Bach plus haut que tous les autres, mais l'écoutent bien moins souvent que les Doors.

#### Le plaisir avant tout

Il apparaît enfin nettement que l'usage attaché à la musique est celui du plaisir. La détente, l'évasion, la distraction et l'émotion l'emportent dans les attentes à l'endroit de la musique sur toute autre considération, comme le fait qu'un morceau puisse faire réfléchir ou déranger. De même, la mélodie et le rythme l'emportent sur les questions de forme ou de contenu dans les critères de sensibilité à la musique. On est bien loin ici d'un rapport ascétique à cette pratique culturelle.

Plus les musiques écoutées font partie du patrimoine des œuvres reconnues, plus l'écart entre le goût et la pratique d'écoute concrète est fort. Les membres des catégories supérieures peuvent être nombreux à déclarer une forte appétence à l'écoute d'un extrait de la Suite anglaise n° 2 en la mineur de Bach (voir graphique page 27), mais nettement moins à reconnaître écouter en pratique ce genre de musique. À l'inverse, les ouvriers déclarent pour l'extrait d'Eminem *Sorry mama* une appétence plus faible que le niveau de leurs pratiques de ce genre de musique. Entre les hiérarchies culturelles et la réalité des pratiques, c'est donc souvent désormais le grand écart

🎵 **Octave Odola, « « Clandestino » de Manu Chao aurait-il encore tant de succès s'il sortait aujourd'hui ? », *slate.fr*, 11 octobre 2019**

<http://www.slate.fr/story/182664/manu-chao-clandestino-album-succes-reedition>

Deux décennies après le succès mondial, le musicien de 58 ans a sorti fin août une réédition de cet album qui a marqué toute une génération.

Et l'insaisissable Manu Chao apparut là où on ne l'attendait pas. Un soir de fin d'été, au beau milieu d'une guinguette catalane. La clientèle de la plage de Rubina dégustait leurs plats tandis que le soleil se couchait sur la commune de Castello d'Empuries, située à une trentaine de kilomètres de la frontière française. Elle est repartie avec des souvenirs plein les oreilles après la prestation surprise du musicien, comme le rapporte le quotidien régional L'Indépendant.

Quelques jours après ce concert improvisé, l'artiste de 58 ans a refait parler de lui, à l'échelle internationale cette fois. Son label, *Because*, a annoncé le 30 août dernier une réédition de son plus grand succès commercial, vendu à plusieurs millions d'exemplaires à travers le monde : *Clandestino*, son premier album solo, sorti en 1998. Trois titres inédits y figurent : « Bloody Border », interprété en anglais, qui dépeint les conditions de vie des migrants en Arizona ; « Roadies Rules », issu des séances de travail à l'époque de la première sortie du disque ; et enfin « Clandestino », premier morceau de l'album éponyme, accompagné par Calypso Rose, qui a mis à jour le morceau en rendant hommage aux migrant-es d'aujourd'hui. La suite d'une collaboration fructueuse entre le voyageur et la septuagénaire trinitadienne, puisque Manu Chao avait produit l'album *Far from Home* (2016) de la diva.

« Tout le monde peut encore se retrouver dans les textes de Manu Chao »

Vingt-et-un ans après, *Clandestino*, ce disque, mythique pour toute une génération, refait surface. Osons un peu de fiction : le chanteur, casquette toujours vissée sur la tête, aurait-il réussi à toucher le public actuel si son album était sorti aujourd'hui ? « Clandestino, c'était l'hymne de ma promotion d'enseignants. On adorait les thèmes de l'album. » La jeunesse, Paul Vilar Sancho, 45 ans, la connaît bien. Depuis plus de vingt ans, ce professeur enseigne l'espagnol dans un collège de région parisienne. Pour faciliter l'apprentissage des ados, l'enseignant n'a pas hésité à piocher dans les chansons entonnées en espagnol par Manu Chao, pour la « richesse des textes ». « J'ai été titularisé en 1999, un an après la sortie de *Clandestino*. Pendant plus de dix ans, j'ai appris aux élèves des chansons de Manu Chao et ils adoraient ça, commente l'enseignant, aujourd'hui en poste au collège Mozart de Bois d'Arcy, dans les Yvelines. Ce n'était pas juste pour pousser la chansonnette. On pouvait étudier le vocabulaire, la géographie, et aborder un peu le thème de l'immigration. Bon nombre de mes collègues l'enseignaient aussi. »

Après plus de dix ans de bons et loyaux services, *Clandestino* a laissé place à des chansons plus actuelles dans le programme de Paul Vilar Sancho. Il n'apprend plus Manu Chao aux jeunes, pour essayer de coller à l'air du temps et aussi « par lassitude personnelle ». Mais ce fan de la *Mano Negra*, la première formation du chanteur, en est persuadé : s'il ressortait le vieux disque, les adolescent(e)s pourraient aimer. « À sa façon, tout le monde peut encore se retrouver dans les textes de Manu Chao. »

L'artiste, capable de parler d'une vie fête débridée à coups de « Tequila, sexo, marijuana » dans « Welcome to Tijuana », aborde frontalement le désespoir amoureux (« La vie à 2 », « Je ne t'aime plus ») mais aussi les migrations de populations – un propos malheureusement encore bien d'actualité une vingtaine d'années plus tard.

Le reflet d'une époque

« Il ne faut pas croire qu'il n'est écouté que par des vieux « baba cool », prévient Véronique Mortaigne, autrice du livre *Manu Chao, un nomade contemporain* (2012). *Clandestino*, c'est presque lui. » Auréolé par le succès populaire de la *Mano Negra*, sa formation de rock alternatif active de 1987 à 1994, le musicien ne capitalise pas immédiatement. Après un voyage en Colombie avec le groupe, le leader quitte sa formation avant même la sortie du dernier album, *Casa Babylon* (1994). [...] Déboussolé par cette rupture (musicale) avec ses amis d'enfance, l'artiste prend la route sans prendre la peine de définir un réel point de chute. [...]. Il ne le sait pas encore, mais cette errance constituera le terreau de son plus gros succès. « Manu Chao a passé plusieurs années à voyager, explique Peter Culshaw, auteur du livre *Clandestino. À la recherche de Manu Chao* (2016). Pendant ce temps, il cherchait l'inspiration, il écrivait des textes et continuait à enregistrer des morceaux dans un studio mobile. Après la sortie de *Clandestino*, il avait d'ailleurs déclaré que ce disque était le reflet de cette époque. »

« Comme tous les succès qui durent, il y a un côté prémonitoire dans le propos » Véronique Mortaigne, journaliste et critique musicale

Ce qu'il décrira dans les paroles de *Clandestino*, Manu Chao l'a vu ou vécu. « Lorsque tu voyages beaucoup, les problèmes de frontières et de visas apparaissent de façon très tangible. Moi, si on m'enlevait le droit de circuler, ce serait dramatique. Pendant ces quatre ans, ma situation s'est un peu rapprochée de celle des clandestins,

même si je suis bien sûr un clandestin de luxe, parce que je peux choisir de partir ou de rester, et parce que je n'ai pas de soucis matériels », détaille-t-il aux Inrockuptibles, toujours en 1998.

« Cet album, c'est une observation de terrain liée à l'actualité. Il évoque la drogue, les mouvements migratoires en mer Méditerranée. On n'en parlait pas beaucoup à l'époque. Comme tous les succès qui durent, il y a un côté prémonitoire dans le propos », note Véronique Mortaigne, journaliste et critique musicale. Cuba, Colombie, Mexique, Brésil... Les pérégrinations de Manu Chao l'aident aussi à se diversifier musicalement : après le rock de la Mano Negra, place à des sonorités plus éclectiques. « Au départ, il y avait beaucoup de pistes électroniques dans la présélection de l'album. Mais l'ordinateur de Renaud Létang, le producteur de Manu Chao, est tombé en rade, ce qui les a contraints à repenser le mixage », confie Peter Culshaw. « Il était très attiré par les sons électros, confirme Véronique Mortaigne. Contrairement à ce que l'on pourrait penser en l'écoutant, Clandestino regorge aussi de samples. Tout a été remonté en boucle pour confectionner les mélodies de l'album. »

Fantôme médiatique

Lors de la sortie de l'album, Manu Chao est signé chez Virgin, une maison de disques puissante, mais il décide de ne pas en adopter les codes. Il se fait rare, choisit ses médias et adopte une stratégie marketing discrète. Une option payante, puisque le disque, numéro 1 pendant plus de 180 semaines, réussit à s'installer durablement parmi les meilleures ventes françaises des années durant. Mais la musique de l'artiste ne s'arrête pas aux frontières françaises : la plupart de ses morceaux étant interprétés en espagnol, bon nombre de communautés de fans de l'artiste se créent dans les pays hispanophones, mais pas que. « L'une des qualités de sa musique, c'est que les chansons sont faciles à chanter. Au Brésil, Manu Chao a beaucoup de fans, malgré la barrière de la langue », explique Véronique Mortaigne.

Vingt-et-un ans plus tard, Clandestino vit toujours sur scène, au gré des apparitions surprises de son auteur. Alors qu'il déserte les studios depuis la sortie de *La Radiolina* (2007), son dernier album en date, le chanteur rejoue avec plaisir son répertoire. Capable de remplir des stades et les scènes des plus grands festivals, «*El Desaparecido*» sait toujours surprendre. Fantôme médiatique, il ne se fait pas prier pour répondre aux invitations, mêmes les plus confidentielles

🎵 **Manu Chao, *Clandestino*, 1998**

<https://www.youtube.com/watch?v=TyA-oz7ISrc>

🎵 **Michael Atlan, « Le rap doit-il rester un truc de jeunes ? », *slate.fr*, 21 janvier 2018**

<http://www.slate.fr/story/156347/musique-hip-hop-rap-jeunes-vieux>

Les rappeurs stars sont nombreux à professer que leur musique est faite pour les moins de 35 ans. Moi-même, avec la quarantaine approchant, les sentiments pour ce vieil amour se sont étiolés. Les retrouvailles avec un ami de vingt ans m'ont pourtant fait changer d'avis.

J'ai rencontré Landry à la rentrée de première. Lui comme moi ne connaissions personne, moi pour avoir redoublé ma seconde, lui pour arriver d'un autre lycée. J'avais passé l'été précédent à Los Angeles et, ce jour-là, je portais une casquette «Long Beach». Alors, de loin, il a crié «Long Beach» comme un signe de ralliement.

Cette casquette, qui aurait pu n'être que le simple vestige malavisé de vacances californiennes, signifiait pour lui que j'écoutais du rap. Il aurait pu se tromper. En 1995, dans un lycée de province, écouter du rap n'était pas quelque chose d'ordinaire.

Le rap, ma vie, ma drogue

Il ne s'était pas trompé. Dans son esprit comme dans le mien, le sigle sur ma tête marquait notre identification commune à Snoop Dogg, Warren G ou au Dogg Pound, tous originaires de la ville portuaire du sud de Los Angeles. Ce sigle, il était répété à foison dans *The Chronic*, *Doggystyle* ou *Regulate...* *G Funk Era*, des albums que j'écoutais alors en boucle.

Grâce à lui, nous nous étions trouvés. Les discussions infinies sur ces albums –et bien d'autres– scelleront notre amitié. Elle rentrera dans la légende le jour où nous déciderons de créer un groupe de rap pour, à notre tour, adolescents rebelles de classe moyenne, devenir les nouveaux Dr Dre et Snoop Doggy Dogg.

À cette époque, le rap, c'est ma vie, ma drogue. J'en avais dans les oreilles en permanence. Dans mon walkman entre chaque cours au lycée ou dans ma stéréo pendant les devoirs. Nous sommes au milieu des années 1990, le genre vit son âge d'or. Les classiques s'enchaînaient dans les bacs et tout mon argent de poche y passait. J'étais jeune, naïf et passais des heures dans ma chambre à écrire des textes et d'autres à m'entraîner à les rapper sur des instrus de Mobb Deep, Raekwon ou Royal Flush.

Pourtant, vingt ans plus tard, alors que je viens de fêter mes 39 ans, le rap est très loin d'avoir l'importance qu'il avait autrefois dans ma vie. . [...]

« Mieux avant »

Depuis que j'ai passé la trentaine, je suis rentré dans cette catégorie de gens avec un loyer et des impôts à payer qui, dans un moment de faiblesse, peuvent dire des choses comme «le rap c'était mieux avant» et «tous ces petits jeunes n'ont aucune culture et auraient dû rester un peu plus longtemps à l'école» quand ils tombent, au détour d'une playlist Spotify, sur des punchlines comme «T'as beau faire du MMA / Nous, c'est zéro blabla / Zéro tracas comme MMA» ou «Déterminé j'tire pas sur les pigeons / J'te monte au nez #moutarde de Dijon».

Quand j'entends ces phrases peu inspirées, les sons trap de Kaaris et Gradur ou les flows chantés et auto-tunés de PNL et Niska, je ne suis pas loin, finalement, d'être devenu mon père qui me disait, il y a vingt ans –en ouvrant la porte de ma chambre avec les enceintes crachant «Shook Ones Pt.II» ou «Bring The Pain»–, ne rien comprendre au «boum» de cette musique «répétitive» «où tout se ressemble».

J'étais atteint du syndrome décrit par Chris Rock dans son mythique sketch sur le rap :

«Vous savez, j'ai 39 ans maintenant. Et j'adore toujours autant le rap. J'adore le rap. Mais je suis fatigué de le défendre. Parce que vous devez le défendre. Les gens disent toujours : "ce n'est pas de la musique, ce n'est pas de l'art, c'est de la merde! Comment tu peux écouter cette merde?" [...]

Retraite à 35 ans

Je devais peut-être me faire une raison : le rap était une musique de jeunes pour les jeunes. Et je ne l'étais plus. [...]

### **Quand on ne parvient plus à s'intéresser aux nouveautés...**

🎵 Guillaume Fraissard, « A partir de 27 ans, un mal sournois vous guette : la paralysie musicale », *lemonde.fr*, 06 juillet 2018.

[https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/07/06/a-partir-de-27-ans-un-mal-sournois-vous-guette-la-paralysie-musicale\\_5326720\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/07/06/a-partir-de-27-ans-un-mal-sournois-vous-guette-la-paralysie-musicale_5326720_3232.html)

Dans sa chronique, Guillaume Fraissard, chef du service Culture du « Monde », estime que le manque de diversité des playlists des plateformes de streaming pourrait entraîner un gel des goûts musicaux.

Chronique. Lecteurs qui venez de franchir le cap des 27 ans, gare à vous ! Un mal sournois vous guette, tapis dans l'ombre de votre discothèque ou dans le fil de vos oreillettes... Son nom : la « paralysie musicale ». Une atteinte qui, si vous n'y faites pas attention, laissera vos goûts en matière de musique figés pour les décennies suivantes au risque de ne pas apprécier à leur juste valeur les Drake, Beyoncé et autres U2 du futur.

En France, cette « paralysie » serait particulièrement opérante dans les trois mois passés le vingt-septième anniversaire. Elle est plus tardive en Allemagne (31 ans) et au Royaume-Uni (30 ans et six mois) mais plus précoce au Brésil (23 ans et deux mois).

Nulle revue de médecine à l'origine de ces données mais une étude commandée par la plate-forme d'écoute de musique en ligne Deezer et dévoilée le 26 juin. D'où il ressort que parmi les 5 000 personnes interrogées, 65 % se sentent « figés dans une ornière musicale, écoutant seulement des morceaux qu'ils connaissent déjà ». Bref, les clients parfaits pour alimenter les tournées nostalgiques de leurs idoles de jeunesse et assurer le train de vie des vieilles gloires en mal de nouveautés mais jamais avares de rééditions.

En février, le New York Times s'était également penché sur le sujet et en était arrivé à la conclusion que les hits sortis entre nos 13 ans et nos 14 ans, dans cette période où les émotions devant un morceau ou un groupe peuvent être si puissantes, avaient une influence majeure sur nos préférences musicales une fois devenus adultes.

Le travail, les enfants et « l'hyperchoix »

Toujours selon Deezer, l'Allemagne et la France partagent des caractéristiques communes en matière de consommation de musique : l'âge du « pic musical », une période où l'envie de découverte atteint son climax, y est plus tardif (26 ans et 27 ans) que dans d'autres pays. Ce qui serait a contrario plutôt une bonne nouvelle pour l'éclectisme de nos goûts. Autre motif d'espoir sur le chemin de la guérison, 60 % des sondés espèrent « élargir leur répertoire musical ».

### **Mais on « dépasse le concept de musique d'une génération »**

🎵 **Brice Miclet, « Comment le rap a réussi sa transition démographique », *slate.fr*, janvier 2020**  
<http://www.slate.fr/story/185987/rap-audience-intergenerationnel-transition-demographique>

La décennie qui s'achève a vu le rap renouveler avec succès son public et devenir la musique la plus lucrative du marché français, et de loin. Une réussite qui ne s'est pas faite sans heurts.

Les chiffres ne mentent pas : en 2019, les 16-24 ans passent en moyenne 5h26 par semaine à écouter de la musique sur les plateformes de streaming, qui ont fait caracoler en tête les musiques dites « urbaines » via des artistes comme Ninho, Aya Nakamura, PNL, Nekfeu ou encore Heuss l'Enfoiré. Cette tendance en augmentation trouve sa genèse au début de la décennie qui s'achève. En dix ans, le rap, notamment, est parvenu à renouveler son public de manière sidérante, lui qui aurait pu comme d'autres musiques voir son audience vieillir en même temps que lui, n'être le son que d'une génération ou deux. Mais non.

1995, Sexion d'Assaut et consorts

Force est de constater que la puissance de frappe du genre musical le plus populaire de France, et de loin, se fonde grandement sur une jeune fanbase, consommatrice exacerbée, alerte et grandissante. Il y a l'effet de mode qui est difficile à théoriser, certes, mais aussi bien d'autres facteurs plus spécifiques à son histoire.

« On a dépassé le concept de musique d'une génération pour toucher celui de musique d'une époque, explique Martin Vachier, fondateur du média belge Check. Dans une époque, différentes générations se confrontent et vont toutes se sentir représentées par un courant musical qui va, ici, être urbain et diversifié. Tout le monde va écouter du rap, mais du rap de toutes les sortes. Rien n'est cloisonné parce que l'offre est suffisamment grande pour satisfaire tout le monde. »

[...]

« *Sexion d'Assaut et le collectif 1995 ont installé le rap dans des familles où il n'existait pas avant.* »

Napoléon LaFossette, journaliste

Les « putains de puristes »

Tout ne s'est pas fait sans heurts. Le rap fut une musique longtemps taclée et snobée par d'innombrables médias et d'opportunistes politicien-nes. La conséquence est que les personnes qui se revendiquaient de cette culture, que l'on baptisait encore « culture hip-hop », ont vu naître en elles un sentiment d'appartenance doublé d'un affect très fort avec leur bande-son. Alors quand des petits jeunes viennent chambouler le tout, changent la musique, la manière de la produire en bousculant les traditions confortablement établies, ça tique fort. Au début des années 2010, au fur et à mesure que les influences trap et drill pointent le bout de leur nez, le conflit de génération explose, opposant des gens écoutant le même genre musical, mais ne se parlant absolument pas. Avec le recul, on constate qu'il fallait certainement crever l'abcès pour avancer.

[...]

Diversification d'un genre

Mais peut-être que la capacité du rap à renouveler constamment son public se trouve dans son ADN même. Il y a toujours eu, dans cette musique, un souci d'avancer, de changer, de se nourrir des crossovers. Ce fut le cas dès sa naissance dans le Bronx avec la culture des DJs, puis dans les années 1980 avec l'explosion du sampling, enfin avec sa division en de multiples branches et scènes dans la décennie suivante.

Le hip-hop n'a jamais semblé appartenir à une technologie ni à un type d'instrument. Il est une musique électronique, certes, mais comme les musiques jamaïcaines ou la house, il évolue parallèlement au fil des innovations, pas toujours en harmonie avec, mais souvent doté de la volonté de mettre des coups de pieds dans les fourmilières.

« *Quand on est jeune, on veut toujours de la nouveauté, et le rap parvient à l'apporter en continu.* »

Napoléon LaFossette, journaliste.

« Si on schématise, le rock, c'est guitare, basse, batterie et parfois clavier, continue Antoine Laurent. Tout ce qui sort de ce cadre devient un sous-genre, on met des noms dessus. Certes, dans le rap, il y a aussi la drill, la trap etc. Mais ça reste affilié au rap de manière générale et assumée. Comme s'il s'agissait de différents plats, mais qui restaient tous rangés dans la catégorie "gastronomie française". La filiation est claire. Le fait que l'on n'ait jamais mis de réelle frontière entre ce qui était du rap et ce qui n'en était pas a amené une plus grande diversité du genre. » Et à une plus large variété de public, c'est presque mathématique.

La question du langage et des paroles, domaines dans lesquels le rap cultive la singularité depuis ses débuts, semble avoir une importance capitale : « Beaucoup d'auditeurs de rap adorent découvrir un nouveau langage via les rappers, explique Napoléon LaFossette. "Gros", "bail", "en mode"... Toutes ces expressions proviennent de différentes époques du rap. D'ailleurs, comme la présence sur les réseaux sociaux, cela montre le dynamisme de la scène, ce côté averti et actuel. Quand on est jeune, on veut toujours de la nouveauté, et le rap parvient à l'apporter en continu, notamment grâce à l'offre démesurée d'albums. »

### Rajeunissement du public

Revenons à la question initiale : qu'est-ce qui a fait de la décennie 2010 celle de l'explosion des publics rap et de son adoption par les plus jeunes ? Avec le développement de la musique assistée par ordinateur (MAO), les musiques électroniques, dont le rap fait donc partie, ont vu leurs modes de production en partie démocratisés, taillés pour des écoutes spécifiques, et en phase avec les évolutions de l'industrie musicale misant tout sur la dématérialisation (après des années passées à lutter contre elle, en vain).

Les coûts de production sont plus faibles, l'argent nécessaire à la confection d'un album de rock est bien souvent sans comparaison avec celui déboursé pour les albums de rap, plutôt bon marché. Alors les maisons de disques, sentant le vent tourner, ont suivi le mouvement, l'ont grandement encouragé. Forcément, le rajeunissement du public est une priorité, puisqu'il signifie fidélisation, long terme et pérennité.

« *Plaire aux ados de province pour décrocher le rap a permis à tout le monde de s'ouvrir à ce genre musical.* »  
Martin Vachieri, fondateur du média belge Check

Résultat : « Dans des festivals ou des concerts, il y a des gens de 15 ans qui écoutent du rap comme ils écouteraient un autre style, raconte Martin Vachieri. Ils le font parce que les autres le font, ça n'est pas segmenté. Une gamine de 16 ans habitant à Dijon va aller s'ambiancer dans un concert de Koba LaD alors qu'il y a quinze ans, elle aurait sûrement dansé sur du BB Brunes. »

Mais il faut bien un revers à la médaille : « À côté de ça, il y a le phénomène de gentrification, de hype, de mode dominante des grandes places françaises qui vont récupérer cette culture à des fins commerciales, comme certains titres de presse spécialisée qui ne parlaient pas de rap et qui mettent désormais des artistes urbains en avant. Dans cette phase de transition, il y a eu des prises de position discutables de programmeurs de festivals, par exemple. Beaucoup d'artistes "blancs", et les guillemets sont importants, contentant un public qui leur ressemble, étaient privilégiés. C'est moins le cas aujourd'hui, surtout depuis deux ans. Même s'il a fallu plaire aux ados et aux gamines de province pour décrocher le rap, ça a permis à tout le monde de s'ouvrir à ce genre musical. » On ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs, on ne change pas son public sans heurter l'essence même de la culture.

### Le rap des parents

Une fois la transition démographique réussie, une question subsiste : le rap, par sa nature, par sa capacité à incarner la modernité via son langage et via ses modes de production, est-il voué à demeurer un genre destiné aux moins de 30 ans ? Verra-t-on, durant la nouvelle décennie qui débute, un autre genre musical être l'incarnation d'une jeunesse ? Personne ne peut le savoir avec certitude.

Cependant, des hypothèses peuvent être émises, ainsi que des paris pris. « Aux États-Unis, des artistes rap parlent à des publics plus vieux, les gens ont juste accepté qu'il y a avait des âges pour tout, observe Antoine Laurent. Rick Ross parle de "big boys rap" en expliquant que c'est le genre de musique qu'il souhaite faire. Elle est peut-être là, la clé. Qui représente le big boys rap aujourd'hui en France ? Certains rappeurs vont peut-être pouvoir continuer à produire de la musique sans forcément avoir besoin de conquérir un nouveau public en permanence, on verra. Prenons l'exemple de Disiz : son problème, c'est qu'il a toujours rappé pour un public qui avait vingt ans de moins que lui. Il a eu du mal à trouver sa place. Oxmo Puccino était très lettré, et a pu parfois manquer d'essence rap. Il faut certainement trouver un juste milieu, comme les États-Unis ont su le faire, avec une musique peut-être plus écrite, moins futile, mais actuelle dans le son, dans l'instru. Je suis persuadé qu'on y arrivera, qu'on trouvera notre big boys rap. »

Napoléon LaFossette conclut : « La nouveauté, le fait d'être toujours jeune, c'est dans l'essence du rap. Si un jour il devient une musique dont le cœur de cible dépasse les 40, voire les 30 ans, ce sera autre chose, un autre état d'esprit. Mais la cible devrait rester jeune, toutes les composantes principales de cette musique sont tournées vers la jeunesse. » Bien des générations ont rejeté la musique de leurs parents pour se tourner vers d'autres genres. Mais la différence aujourd'hui, c'est que la jeunesse semble rejeter le rap des parents pour se tourner vers d'autres rap. Mais cela reste du rap, probablement pour longtemps encore.

🎵 **Arnaud Lefebvre, « Pourquoi les jeunes aiment aussi la musique de leurs parents », , *businessam.be*, 2014**  
<https://fr.businessam.be/pourquoi-les-jeunes-aiment-aussi-la-musique-de-leurs-parents-exp-201899//>

De jeunes adultes montrent un intérêt surprenant pour la musique de leurs parents. C'est la conclusion d'une étude de scientifiques de l'Université Cornell auprès d'une soixantaine d'étudiants américains à qui on a demandé d'écouter une sélection de hits datant d'entre les années 50 et la fin du siècle dernier. Les enquêteurs américains sont arrivés à la conclusion qu'un profond lien émotionnel peut se dessiner avec la musique qu'on a écoutée à 20 ans, mais que des souvenirs bien vivants de la musique populaire à l'époque où nos parents étaient jeunes semblent persister.

Les résultats de l'étude montrent que non seulement la musique écoutée pendant l'adolescence, mais aussi celle entendue pendant l'enfance laissent une empreinte persistante sur la personne. « La musique qui se transmet de génération en génération peut être mise en relation avec des souvenirs autobiographiques, des préférences et des réactions émotionnelles associées », souligne Carole Lynn Krumhansl, responsable de l'étude et psychologue à l'université Cornell. « Les résultats montrent que la musique de l'enfance a un impact important sur la personne et donnent une indication de l'ambiance musicale du cadre familial ».

Les chercheurs ont constaté que les souvenirs musicaux sont plus forts selon que la naissance de l'individu est relativement proche de l'époque présente. « Ce n'est pas étonnant car les chansons récentes restent plus en mémoire et les émotions qui s'y rattachent sont mieux définies », dit Krumhansl. « En ce qui concerne les chansons récentes, on peut parler d'un lien émotionnel plus fort. On a pu constater un pic surprenant dans la reconnaissance, l'appréciation et le lien émotionnel à propos de la musique qui était populaire au début des années 80, lorsque les parents des étudiants interrogés avaient entre 20 et 25 ans. On perçoit là une affinité particulière pour la musique écoutée par les parents quand ces derniers étaient de jeunes adultes ».

Une étude antérieure avait déjà montré que la musique écoutée à la fin de l'adolescence et au début de l'âge adulte a une plus grande influence sur l'individu. « Cette nouvelle étude montre qu'on peut percevoir un impact constant de la musique entendue pendant l'enfance », affirme Krumhansl. « En même temps, on a vu se dessiner un intérêt très fort pour la musique des années 60, datant donc de plus de 2 décennies avant la naissance des jeunes interrogés. Ce phénomène est peut-être en relation avec l'influence des grands-parents qui à l'époque avaient 20 ou 30 ans. On ne peut pas exclure non plus que la musique des années 60 était vraiment d'une qualité supérieure persistante dans le temps ».

### **Le phénomène : stars 80 :**

*Un succès Trans générationnel : le public est composé de quinquagénaires nostalgiques mais aussi de jeunes. Donc si la musique reflète une génération elle peut aussi traverser les âges et être écoutée par les générations suivantes*

*De même et paradoxalement il existe certains quinquagénaires qui sont agacés par cette nostalgie jugée ringarde...*

🎵 « Pourquoi le succès des années 80 perdure ? », *ouest-france.fr, novembre 2014*

<https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/pourquoi-le-succes-des-annees-80-perdure-3001503>

La tournée Stars 80 a encore rempli Antarès, vendredi, avec 4 500 entrées. Un phénomène qui dépasse le cadre musical.

Le succès de la tournée Stars 80, à Antarès, ne se dément pas. Ils étaient encore 4 500 fans, vendredi soir. Pourtant, c'est son troisième passage en peu de temps (la première date de l'hiver 2013). Qu'est-ce qui explique un tel engouement ?

Musicalement, la collection de tubes est imparable. « On les entendait à la radio, tout le temps, tout le temps, insiste Monique, la petite quarantaine. À la télé aussi ! » D'ici à parler de matraquage... « Oui, mais on les écoute toujours avec plaisir, » rétorque-t-elle, avec l'assentiment de ses copines.

D'ailleurs, ce genre de spectacle, on y va rarement seul. On y va pour la fête !

Océane, 19 ans, étudiante : « J'ai rien connu des années 80, mais j'ai trouvé qu'ils faisaient le show. Quoique, des fois, on aurait dit du play-back. » Un peu vache ? Un peu... Certaines « stars » chantaient suffisamment faux, ou sans souffle, pour se convaincre du côté live véritable... Mais elle ajoute : « C'était intéressant, les petits films, pour découvrir cette période. Et la musique est indémodable, tout le monde la connaît. On s'amuse dessus. J'ai été étonnée par la modernité des chorégraphies, adaptées à chaque chanson. » Pile poil !

À chaque tournée une nouvelle scénographie, des surprises, des nouveaux, comme Pauline Esther. Pour le reste, ce sont les fondamentaux : Émile et Image, locomotives du show, le regard envoûtant de Rose Laurens, Lio, Patrick Coutin... Eye of the tiger par Phil Barney, ou les reprises d'AC/DC et Trust, par toute la troupe.

Jean-Luc Lahaye (le top à l'applaudimètre) ou Jean-Pierre Mader (Makoumba) jouent toujours sur la séduction. Certaines demoiselles en sourient... Un autre Jean-Luc, jeune quinquagénaire, à la pause dans le hall, souffle : « J'étais venu pour accompagner, mais là, avec les grosses guitares, c'est super. Ils auraient dû virer les chaises. » Car ces tubes sont avant tout des carburants pour la danse. « Tous les étés, dans mon patelin, il y avait le méchoui du club et après on dansait avec tout ça, renchérit Jean-Louis. C'est pas de la nostalgie. Il n'y a pas un mariage sans écouter cette musique. »

🎵 **Rose Azaidj Bonafin, « FEUILLETON. Le phénomène Stars 80 en tournée », *francetvinfo.fr*, janvier 2017**  
[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/feuilleton-le-phenomene-stars-80-en-tournee\\_3376077.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/feuilleton-le-phenomene-stars-80-en-tournee_3376077.html)

La tournée Stars 80 est sur la route depuis 10 ans. Une décennie de succès, de salles remplies par Lio, Jean-Pierre Mader, Cookie Dingler ou Patrick Hernandez. Ces artistes nous ont fait danser dans ces années 80 et continuent de "mettre le feu" aux soirées près de 30 ans plus tard. Comment expliquer cet engouement ? Le feuilleton du 13 heures de France2 apporte cette semaine des réponses.

Cela fait maintenant 10 ans que la tournée Stars 80 sillonne la France entière. Affichant complet tous les soirs, ce sont plus de 5 000 personnes et de tous les âges qui dansent au rythme de ces chansons mythiques que nous connaissons tous par cœur. Lio, Début de soirée, Julie Piétri et bien d'autres encore revêtent leur plus bel habit et nous font revivre nos fièvres du samedi soir. L'équipe de France2 nous dévoile les coulisses de ce show électrique.  
 Épisode 1 : La tournée Stars 80 nous "entraîne au bout de la nuit"

Depuis 10 ans, c'est le même marathon pour ces quelques 40 artistes de la tournée Stars 80 : trois heures de concerts à enchaîner les tubes qui ont fait leur carrière et bouger la France entière. Les incontournables figures de cette époque musicale comme Lio, Laroche Valmont, Patrick Hernandez ou encore Cookie Dingler retrouvent le temps d'une soirée le public qui leur est toujours resté fidèle.

Jean-Pierre Mader nous raconte cette aventure et nous parle du titre qui a changé sa vie, "Macumba", sur lequel il n'aurait pourtant pas parié...

Avec plus de 90 concerts dans une quarantaine de villes chaque année, c'est donc une grande fête à laquelle les spectateurs sont conviés. Mais si la fête est sur scène et dans les salles entièrement combles, elle est aussi en coulisses. Christelle Brème, la régisseuse et confidente des artistes, nous explique toute cette frénésie et nous emmène avec elle jusqu'à l'insomnie...

Episode 2 : Le phénomène Stars 80 séduit un public de plus en plus diversifié

Nous retrouvons les chanteurs de la tournée Stars 80 pour leur concert au Zénith de Toulon, l'une des plus grandes scènes de France. Stars 80 affiche encore une fois complet. Les chanteurs de Début de Soirée se détendent dans leur loge, prêts à vivre une "Nuit de folie" tandis qu'Emile Wandelmer, le leader du groupe Gold, se chamaille au réfectoire avec Cookie Dingler.

Plus sérieux, Patrick Hernandez, connu dans le monde entier pour son tube "Born to be alive" nous parle du public de la tournée qui s'est, dit-il, beaucoup diversifié...

Un public loin d'être seulement nostalgique comme en témoigne Emilie Lefoll, une jeune mère de famille qui nous parle de son récent coup de cœur pour Julie Piétri. Fan des années 80, elle assistera cette année à 16 concerts de la tournée Stars 80 !

Épisode 3 : Récupérer la voix des années 80

Avec plus d'une centaine de concerts par an, les chanteurs de la tournée Stars 80 font paradoxalement plus de représentations que lorsqu'ils étaient à leur apogée. Instrument de leur vie, les artistes ne reculent devant rien pour retrouver et même améliorer la voix qui a fait leur succès. Jean-Pierre Mader nous reçoit chez lui à Toulouse en compagnie de son orthophoniste et nous fait part de son entraînement quotidien.

Un entraînement auquel se sont confrontés les artistes depuis la première tournée en mars 2007. Désormais comme une véritable famille, quelques-uns d'entre eux nous parlent du lien qu'ils ont construit au travers de cette belle aventure.

Épisode 4 : les années 80, cette période riche en souvenirs

La tournée Stars 80 est un retour dans le passé. Une époque dansante qui suscite chez de nombreuses personnes une quantité de souvenirs. Pour les fans, bien sûr, mais aussi pour les artistes qui ont retrouvé une nouvelle forme de notoriété. Dans le train qui l'emmène à Lille pour un nouveau concert, Jean-Pierre Mader explique cette nouvelle relation qui existe entre lui et son public.

Partageant toute une passion pour les années 80 mais ayant chacune un chanteur favoris, quatre copines évoquent ce que représente pour elles cette époque mythique...

Épisode 5 : les fans en redemandent

Le phénomène Stars 80 en est à sa 10ème édition mais est loin de s'arrêter. Chaque soir, c'est une ambiance de folie. Trois heures de chansons mémorables comme "Ça plane pour moi", "Banana Split", "Femme libérée" ou encore "Joue pas" rendent les fans plus heureux que jamais.

Une euphorie qui ne quitte pas Emilie à la fin du spectacle lorsqu'elle pénètre dans la loge de son idole, Julie Piétri...

Mais qu'on soit un fan privilégié ou non, toute personne sort du concert de la tournée le sourire aux lèvres et attend déjà celle de l'année prochaine !

🎵 **Le phénomène tournée 80**

<https://www.youtube.com/watch?v=UjXUgRyjD-Q>

🎵 **Éric Nahon, « Est-ce que l'on pourrait un peu arrêter avec les Insus, s'il vous plaît ? », *slate.fr*, 15 septembre 2017.**

<http://www.slate.fr/story/151262/on-pourrait-arreter-insus-80s>

Si l'on pouvait arrêter de nous matraquer avec toujours les mêmes chanteurs des années 1980, le monde serait un meilleur endroit. Enfin, je crois.

J'ai 42 ans : j'en avais 5 en 1980, 15 en 1990. Et sincèrement, je n'ai jamais compris ce revival des années 1980 en musique. Enfin, ce qui me gêne, c'est que l'on ressasse toujours les mêmes bouses. C'étaient déjà des bouses à l'époque.

«Et tu chantes, chantes chantes ce refrain qui te plaît». Une scie musicale (assez génialement) programmée pour rester plantée dans la tête. Mais pas dans le temps. Si Marty McFly avait dit aux auteurs que leur musique se jouerait encore quarante ans plus tard, ils l'auraient sans doute interné. Le son a autant vieilli que les solos de Phil Collins sur «In the Air Tonight» ou les synthés du générique de Miami Vice.

Ils sont partout

Pourquoi cette rage aussi soudaine qu'incontrôlable ? Après tout, les années 1980 sont le produit de la génération des «Enfants de la télé», qui regrettent la musique de leur jeunesse.

Sauf qu'encore une fois, c'est devenu massif. Pas une fête sans que l'on nous ressorte ces «tubes intemporels». L'instant rock est trusté par Téléphone (et pas par Trust). Tout c'est aussi établi que les tournées RFM Party avec Axel Bauer, Jean Schultheis et Julie Pietri. Alors pourquoi est-ce que je m'énerve maintenant, hein ?

Parce que les Insus.

Parce que les Insus jouent au Stade de France ce vendredi 15 septembre ET ce samedi 16 septembre.

Parce que les Insus jouent au Stade de France vendredi et samedi à guichet quasiment fermé.

Parce que les Insus jouent au Stade de France vendredi et samedi à guichet fermé et qu'ils sont PARTOUT dans les médias mainstream.

Comme avant.

Je suis limite en PLS.

Comme disait Souchon (dans les années 1990), «faut voir comme on nous parle». On nous Insus à toute les sauces. C'est comme si tous les présentateurs de TV et de radio disaient à leurs services cultures respectifs : «Allez-vous faire voir avec votre Radiohead ou vos Camille de mes deux. Moi j'assume, j'invite Aubert et Bertignac». Ces papys rockers qui sont nos Rolling Stones à nous et dont on fait la story chez Delahousse ou Trapenard m'ont rendu fou.

Le degré zéro de la culture française

Bien sûr, j'ai guinché sur «New York avec toi» ou «Cendrillon». Je sais ce qu'est un hygiaphone et j'ai connu les téléphones à cadran... Mais les Insus, sa version Ephad et sonotone, incarnent aujourd'hui le degré zéro de la culture française. Ou l'acmé de la patrimonialisation du tout et n'importe quoi. Je n'ai même pas envie de juger artistiquement le groupe (on aime ou on n'aime pas, ce n'est pas le propos), mais l'immobilisme qu'il représente continue de me rendre cinglé. Est-ce que l'on ne pourrait pas simplement passer à autre chose ?

Un estimé confrère me confiait, l'air sarcastique, que pour apprécier vraiment les années 1980, il fallait ne pas les avoir vécues. Sans doute. Mais comment expliquer tous ces quinquas qui continuent de se dandiner sur Rose Laurens, en snobant des gens aussi géniaux que Jacno et Gotainer, pourtant produits à la même époque? Comment expliquer aux vingtenaires qu'ils n'ont pas eu d'autre choix que d'aimer ça, puisque l'on n'a pas été capable d'exhumer d'autres musiques populaires de la période ?

Où sont les Gotainer dans les fêtes de mariage ? Pourquoi Jacno (qui a quand même sorti « Rectangle », que connaissent tous les amateurs de Nesquick), Goût de Luxe ou Marquis de Sade ne sont jamais évoqués dans les rétrospectives ? Parce qu'ils sont balayés dans l'imaginaire populaire par Jeanne Mas et Buzy.

L'impression d'avoir 7 ans à nouveau

Quand on parle de Lio, égérie des popeux, c'est toujours pour chanter «Banana Split», mais rarement le sublime «Amoureux Solitaires». Mais ce qui me gêne le plus avec cet éternel retour, c'est que ces insupportables sont exactement les mêmes qu'il y a plus de trente ans. On peut dire ce que l'on veut mais Indochine (sur qui on n'aura pas parié un cachou Lajaunie à la chute du Mur de Berlin) a su se réinventer évoluer, faire des nouveaux trucs qui marchent et qui ont été des succès DE LEUR ÉPOQUE. On est tous capable de fredonner (souvent à notre corps défendant) «J'ai demandé à la Lune», écrit au XXI<sup>e</sup> siècle.

Quand on me ressert les Insus, j'ai l'impression d'avoir 7 ans à nouveau et de ne pas avoir le droit de changer de chaîne.

Alors ce week-end quand les Insus joueront leurs tubes, je serai certainement en train de mater mes DVD de Goldorak en écoutant une compil des meilleurs détournements eighties des Charlots. C'est ma madeleine à moi.

## II - 3 - b - La musique : symbole d'un événement historique

*Une musique, une chanson peuvent être le symbole d'un événement historique. Elles restent ainsi gravées dans les mémoires et traversent le temps. Elles ont le pouvoir de garder la trace presque intacte d'un moment de l'histoire. Elles prennent alors parfois la valeur de témoignages aux yeux des historiens.*

🎵 Bernard Dicale, *L'histoire en chansons* : "Le temps des cerises", *Maison histoire*.

<https://www.youtube.com/watch?v=GAuBMoTiFTk>

🎵 Corinne Scemama, « On aimera toujours "Le Temps des cerises" », *lexpress.fr*, 28 décembre 2015

[https://www.lexpress.fr/actualite/societe/1871-on-aimera-toujours-le-temps-des-cerises\\_1748336.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/1871-on-aimera-toujours-le-temps-des-cerises_1748336.html)

La chanson de Jean-Baptiste Clément est devenue le symbole de la Commune. Avant d'accompagner les combats du peuple français durant cent cinquante ans.

Comment une chanson d'amour, évoquant le "gai rossignol" et "le merle moqueur", est-elle devenue un chant révolutionnaire, emblème de la Commune, puis symbole de la résistance du peuple français? A première vue, Le Temps des cerises et ses paroles délicieusement surannées n'auraient jamais dû connaître un destin aussi exceptionnel. En réalité, ce n'est pas un hasard si cette romance a cristallisé tous les espoirs d'une nation.

La personnalité de son auteur, Jean-Baptiste Clément, a manifestement forgé la légende. Certes, il a composé sa ritournelle en 1866, cinq ans avant le soulèvement parisien, sans en soupçonner le moindre potentiel politique.

Mais ce militant socialiste, né en 1836, fut un communard acharné: condamné à l'âge de 30 ans pour avoir offensé l'Empereur, il s'exile en Belgique, revient, passe par la prison de Sainte-Pélagie, pour être libéré peu après la déchéance de Napoléon III. Installé sur la butte Montmartre, il est au premier rang de l'insurrection le 18 mars 1871 et le dernier à quitter les barricades le 28 mai. Moment d'exaltation où le poète proluxe - il a créé la comptine Dansons la capucine - écrit La Semaine sanglante et harangue les foules.

Et si *Le Temps des cerises* n'a jamais été chanté durant les deux mois de la Commune, le peuple se l'approprie au début des années 1880, peu après le retour de Clément de Londres (condamné à mort par contumace en 1874, il bénéficie de l'amnistie générale de 1880), et l'associe définitivement à cet événement crucial de l'histoire nationale.

Des cerises rouges comme le drapeau des insurgés

L'occasion était trop belle. Si la chanson court autant les rues, enflammant l'âme des Français, c'est parce qu'elle parle du printemps, de sa magie et de ses désillusions. Et que ses rimes gorgées de sentiments exacerbés se prêtent à la métaphore : les cerises, rouges comme le drapeau des insurgés et le carnage final, "tombent sous la feuille en gouttes de sang". Le vers sur l'amour perdu - "C'est de ce temps-là que je garde au cœur une plaie ouverte !" - a lui aussi nourri l'imaginaire collectif.

Surtout, moins guerrière que La Marseillaise, moins engagée que L'Internationale, la ritournelle incarne à merveille l'esprit français, ce mélange de gaieté, de légèreté et de romantisme, mâtiné d'une indicible nostalgie. Chant de ralliement - parmi d'autres - durant la Seconde Guerre mondiale, elle fut reprise par Charles Trenet en 1942 (version swing) pour narguer les nazis, puis par Yves Montand, Juliette Gréco, Léo Ferré... Michel Fugain, lui aussi, célébra le poète montmartrois en chantant Les Cerises de Monsieur Clément...

Le 10 janvier 1996, la soprano Barbara Hendricks l'interprète à la Bastille lors de la cérémonie d'hommage à François Mitterrand. La romance poursuit encore aujourd'hui son étonnante carrière, notamment avec la version rock de Noir Désir.

Heureux et surpris de son succès, Jean-Baptiste Clément décide, en 1885, de dédicacer sa chanson "à la vaillante citoyenne Louise, l'ambulancière de la rue de la Fontaine-au-Roi", dont, dit-on, il se serait épris durant la Commune. Une façon d'associer chanson d'amour et hymne révolutionnaire.

🎵 Jean-Baptiste Clément, *Le Temps des cerises*, 1866

<https://youtu.be/edXFWik4ODA>

Quand nous en serons au temps des cerises

Et gai rossignol et merle moqueur  
 Seront tous en fête  
 Les belles auront la folie en tête  
 Et les amoureux du soleil au cœur  
 Quand nous chanterons le temps des cerises  
 Sifflera bien mieux le merle moqueur

Mais il est bien court le temps des cerises  
 Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant  
 Des pendants d'oreilles  
 Cerises d'amour aux robes pareilles  
 Tombant sous la feuille en gouttes de sang  
 Mais il est bien court le temps des cerises  
 Pendants de corail qu'on cueille en rêvant

Quand vous en serez au temps des cerises  
 Si vous avez peur des chagrins d'amour  
 Évitez les belles  
 Moi qui ne crains pas les peines cruelles  
 Je ne vivrai pas sans souffrir un jour  
 Quand vous en serez au temps des cerises  
 Vous aurez aussi des chagrins d'amour

J'aimerai toujours le temps des cerises  
 C'est de ce temps-là que je garde au cœur  
 Une plaie ouverte  
 Et Dame Fortune, en m'étant offerte  
 Ne saura jamais calmer ma douleur  
 J'aimerai toujours le temps des cerises.

🎵 **Clément Rochefort, « 14-18 : Petites musiques d'une grande guerre », *francemusique.fr*, août 2014**  
<https://www.francemusique.fr/emissions/14-18-petites-musiques-d-une-grande-guerre/la-guerre-de-14-18-en-chansons-20945>

La guerre de 14-18 en chansons

La chanson française est sans doute le miroir le plus fidèle de la réalité de la Guerre de 14-18, à condition de savoir déjouer la censure... Arme de propagande, comique-troupier, chansons de poilus... toutes les chansons sont bonnes pour évoquer les tranchées, la révolte, l'absence des femmes, dénigrer les allemands et les « mauvais français », les trouillards, ou pour chanter la France et la victoire. Tour de chant avec La Madelon, Cocorico, La Valse bleue, horizon, La chanson de Craonne, Le Cri du poilu... en compagnie de Lucien Boyer, Théodore Botrel ou encore Nine Pinson.

🎵 **« Les chansons de 14-18 », Antoine Flandrin, *lemonde.fr*, septembre 2014.**  
[https://www.lemonde.fr/centenaire-en-france/article/2014/09/17/les-chansons-de-14-18\\_5994687\\_4366887.html](https://www.lemonde.fr/centenaire-en-france/article/2014/09/17/les-chansons-de-14-18_5994687_4366887.html)

Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine, Le Cri du poilu, La Chanson de Craonne, Vive l'oncle Sam... Les titres de ces chansons populaires, traits d'union entre le front et l'arrière pendant la Grande Guerre, révèlent l'évolution des mentalités à l'époque. Le documentaire 14-18 : la guerre en chansons, diffusé lundi 22 septembre à 23 heures, sur France 3, raconte la première guerre mondiale au son des mélodies d'antan.

L'entrée en guerre est ainsi rythmée par les chants revanchards tels que Le Fils de l'Allemand, dans laquelle la Lorraine s'écrie : "Va, passe ton chemin, ma mamelle est française". La chanson devient une arme de la propagande. Le parolier Théodore Botrel chante Ma p'tite mimi, ma mitrailleuse, sur l'air du tube colonial Ma Tonkinoise. L'année 1915 est marquée par la popularisation de chants patriotiques jouant sur la fibre de la

gauloiserie : Quand Madelon devient l'hymne des poilus. "Moitié maman, moitié putain, la Madelon dispense un peu d'amour aux soldats", rappelle très justement l'auteur de ce documentaire, Thierry Kübler.

À partir de la bataille de Verdun, il devient impossible d'ignorer la souffrance des combattants. Les chansons Verdun, on ne passe pas, ou Hardi les gars qui ont pour but de remonter le moral de l'arrière vantent l'héroïsme des soldats. Face au bourrage de crâne, des voix s'élèvent pour décrire une réalité moins mythifiée. Ce beau documentaire, animé par un souci de contextualisation constant des paroles et des images d'archives, rappelle que l'auteur de La Chanson de Craonne n'a jamais été découvert et que sa tête fut mise à prix. Seul petit regret, l'histoire de ce chant de désespoir et de révolte n'est pas expliquée : avant d'être popularisé après les mutineries d'avril 1917, il apparaît en 1915 sous le nom de Chanson de Lorette, avant de devenir La Chanson de Verdun en 1916. Le documentaire nous fait au moins la grâce de diffuser dans son intégralité la chanson, magnifiquement interprétée par Marc Ogeret. Il est également éclairé par deux très belles chansons de Léo Ferré, composées à partir de poèmes d'Aragon écrits après la guerre : Tu n'en reviendras pas et Est-ce ainsi que les hommes vivent ?

Pour aller plus loin

🎵 **Bertrand Dicale, 14-18 Exposition : la Grande guerre en chansons, musée sacem**

<https://musee.sacem.fr/index.php/ExhibitionCMS/ExhibitionCMS/ComplexExhibitions?id=461>

🎵 **Jean-Marie Rouvier, Les Chansons des Poilus durant la guerre de 14-18, 2017.**

[https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie\\_edition/fichiers\\_conf/Rouvier-2017-Audio.pdf](https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Rouvier-2017-Audio.pdf)

🎵 **Fabien Lecoivre, « Fabien Lecoivre nous conte "L'Histoire de la France en 100 chansons" », francetvinfo.fr, 8 novembre 2011**

[https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/fabien-lecoivre-nous-conte-l-histoire-de-la-france-en-100-chansons\\_3366477.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/fabien-lecoivre-nous-conte-l-histoire-de-la-france-en-100-chansons_3366477.html)

Animateur de télévision et spécialiste de la chanson française, Fabien Lecoivre publie chez Hugo Image "L'histoire de la France en 100 chansons". Il commence en 1760 avec "Le bon roi Dagobert" et termine en 2015 avec "Un dimanche de Janvier". Il évoque la France dans toutes ses dimensions, historique et géographique, humaine et artistique.

Il y a des évidences et il y a des découvertes, des manques et des surprises. Des 100 chansons choisies par Fabien Lecoivre quelques-unes prêtent à discussion, tout comme l'absence de certaines autres. Pourtant le voyage à la fois dans le temps et l'espace qu'il nous propose couvre bien l'idée que l'on peut se faire de notre pays et de sa traversée du temps. L'ouvrage débute avec "Le bon Roi Dagobert" et se referme sur "Un dimanche de janvier" chantée par Johnny Hallyday après les attentats de janvier 2015. ([https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/attaque-au-siege-de-charlie-hebdo/video-johnny-hallyday-chante-un-dimanche-de-janvier-place-de-la-republique\\_1261889.html](https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/attaque-au-siege-de-charlie-hebdo/video-johnny-hallyday-chante-un-dimanche-de-janvier-place-de-la-republique_1261889.html))

Entre les deux, c'est un rappel de ces airs qui ont accompagné notre vie, celle de nos parents et de nos grands-parents. Des chansons légères rappellent un air du temps, c'est "La bicyclette" d'Yves Montand, d'autres évoquent des périodes sombres, ce sera "Lily Marlène" par Suzy Solidor ou "L'Algérie" de Serge Lama.

« *Ce n'est pas un hasard si on dit que la chanson est l'âme d'un peuple* », Fabien Lecoivre  
[...]

Des chansons "historiques"

Certaines de ces chansons font partie intégrante de l'Histoire. C'est le cas de la ritournelle révolutionnaire "Le temps des cerises", de l'hymne ouvrier "L'Internationale", de "La Marseillaise" ou du "Chant des Partisans". Celles-ci sont marquées dans le temps et rappellent des épisodes précis, plus ou moins lointains de l'épopée française.

« Il est cinq heures ». <https://youtu.be/3WcCg6rm3uM>

La plupart des chansons choisies par Fabien Lecoivre pour illustrer sa traversée de l'Histoire de France replongent le lecteur dans l'ambiance d'une époque. Comment par exemple mieux évoquer la France de 1968 qu'avec la magnifique "Il est cinq heures Paris s'éveille" sur des paroles de Jacques Lanzmann et Anne Segalen? On y apprend que l'inspiration vient d'une chanson populaire de 1802 intitulée "Tableau de Paris à cinq heures du matin". Seule la chute originale subsiste dans la chanson de Dutronc : le Paris de 1968 et celui de 1802 n'ayant pas grand-chose à voir. L'invitation faite à un flûtiste qui enregistrerait dans le studio voisin est bien connue. C'est lui, Roger Bourdin, qui improvise cet accompagnement donnant toute sa magie à la chanson. Il lui a suffi de deux prises.

Anecdotes

La richesse de ce livre réside dans les multiples anecdotes qu'en fin connaisseur, Lecoœuvre nous offre comme autant de petites douceurs à déguster. Et on peut le croire quand il les raconte, il tient la plupart d'entre elles de la bouche même des artistes. Des exemples ? Saviez-vous ainsi que "La bicyclette", l'un des plus grands succès d'Yves Montand signé Pierre Barouh, était à l'origine un morceau composé pour accompagner un spot publicitaire pour... un marchand de vélos ?

Et devinez quelle chanson Brassens fredonnait toujours sans même s'en rendre compte. ... [L'Amérique de Joe Dassin] aussi surprenant que cela paraisse.

On s'étonne d'apprendre qu'André Dassary, l'interprète de "Maréchal nous voilà", ([https://youtu.be/Y\\_y\\_ciBkZ8k](https://youtu.be/Y_y_ciBkZ8k)) l'hymne collaborationniste imposé pendant l'occupation à tous les petits Français dans les écoles, n'a pas plus été inquiété que cela après-guerre. Il a même continué sa carrière dans un registre plus léger avec des œuvres telles que "Ramuntcho".

Lorsque Charles Aznavour interprète pour la première fois "Comme ils disent", (<https://youtu.be/yILg7NTUfCQ>) une chanson engagée qui défend le droit à vivre son homosexualité, il voit, à la fin du récital, arriver un Charles Trenet bouleversé qui lui déclare être jaloux car il aurait aimé écrire cette chanson.

Incontournables ou non

La réconciliation franco-allemande avec l'émouvante "Göttingen" de Barbara, la contestation de la guerre d'Indochine avec "Le déserteur" de Boris Vian, chantée par Mouloudji, l'arrivée des rapatriés d'Algérie avec "Paris, tu m'as pris dans tes bras" d'Enrico Macias, le déclin de l'influence de la France dans le monde avec Michel Sardou et "Le France", ou encore la colère face à la pauvreté avec "La chanson des restos" de Coluche, Jean Jacques Goldman et leurs amis, Fabien Lecoœuvre a choisi des incontournables. En regardant le choix avec un œil un peu critique et malgré le plaisir de se promener dans cet hitparade historique, on s'interroge sur certaines chansons.

[...]

On y découvrira des artistes oubliés qui ont fait les beaux jours de nos parents et grands-parents, comme André Claveau avec "Domino" ou le comique troupier Ouvrard et son hilarant "Je ne suis pas bien portant". Et puis il y a toutes les chansons qu'on regrette de ne pas trouver là, comme "Que Marianne était jolie", dans laquelle Michel Delpech évoque si bien la République. Mais, là aussi, cette compilation imprimée est l'occasion pour le lecteur de se demander comment il pourrait lui-même compléter le choix à partir de ses propres préférences.

Polnareff

Fabien Lecoœuvre est l'agent de Polnareff. Il raconte qu'il a écrit ce livre dans ses moments de liberté lors de la tournée de l'artiste. Le créateur de "L'amour avec toi" est présent dans le livre avec cette chanson qui illustre l'évolution des mœurs et des relations entre les garçons et les filles, il l'est aussi avec "On ira tous au paradis" qui, sur des paroles de Jean-Loup Dabadie, tentait en 1972 de réconcilier les Français après la grande rupture de mai 68.

Il faudrait presque citer toutes les chansons, le rôle du chroniqueur est parfois difficile.

## II - 3 - c- La musique : reflet de la culture d'un pays, d'une région

*Une musique peut être l'emblème d'un pays : c'est le cas des hymnes nationaux. Toute une nation se reconnaît dans un chant. De manière moins explicite et plus générale, la musique participe d'une culture nationale commune, les pratiques et les goûts musicaux diffèrent d'un peuple à l'autre.*

*La chanson est aussi l'incarnation d'une identité régionale, elle est parfois ancrée dans un lieu géographique précis. Certains airs vont être volontairement être associés à un lieu et vont permettre de souder les individus autour d'une appartenance régionale. Mais il existe aussi des particularismes musicaux géographiques, autrement dit des façons de chanter, des rythmes, des instruments, propres à telle ou telle région. Il est parfois difficile de faire subsister dans un monde uniformisé ces musiques atypiques.*

🎵 Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996

Le sentiment unique de partager un moment d'exception, d'appartenir à la même communauté, la sensation d'être, l'espace d'un instant, en communion avec l'autre, nous ne les ressentons jamais aussi intimement que

lorsque nous chantons avec lui, en chœur. Ainsi toutes les entreprises humaines qui rassemblent des foules autour d'un même centre d'intérêt, d'une même croyance ou d'une même passion ont leurs chants propres. Si de grandes institutions comme l'armée ou l'Église possèdent leurs hymnes ou leurs cantiques, ce n'est pas uniquement afin de rendre plus harmonieux leur credo : bien davantage, ces chants sont des formes musicales dont l'effet est de renforcer les membres du groupe dans le sentiment exaltant d'appartenir au même « corps ». Hymnes patriotiques ou guerriers qui soudent entre eux leurs interprètes dans un amour sans faille pour la mère patrie, puis les lancent à l'assaut de l'ennemi en faisant fi de leurs pulsions d'autoconservation, hymnes religieuses qui, dans une communion idéale, unissent les fidèles dans l'adoration d'un dieu paternel, tous ces chants ont pour fonction d'abolir les frontières du Moi. Cette abolition se fait au profit d'un sentiment «océanique» d'appartenance à une communauté, une illusion de «non-séparation» qui tire sa cohésion de l'amour que voue chacun de ses membres à un Créateur tout-puissant

## Musique : reflet d'un pays

🎵 *La Marseillaise : Histoire De L'hymne National Français, 2007*

<https://www.gralon.net/articles/economie-et-finance/politique/article-la-marseillaise---histoire-de-l-hymne-national-francais-890.htm>

### « La création de l'hymne

La Marseillaise a été écrite par Rouget de Lisle à Strasbourg dans la nuit du 25 au 26 avril 1792, à la suite de la déclaration de guerre du roi à l'empereur d'Autriche. Elle était à l'origine baptisée "Chant de guerre pour l'armée du Rhin". C'est le Baron de Dietrich alors maire de Strasbourg qui a demandé à Rouget de Lisle, officier français en poste dans la ville, d'écrire un chant de guerre. Le célèbre chant aurait été écrit chez Rouget de Lisle, rue de la Mésange.

Le futur hymne français a été chanté publiquement pour la Première fois sur la Place Broglie, devant l'Hôtel de ville de Strasbourg.

D'abord connu sous l'appellation de *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*, le chant composé par Rouget de Lisle à Strasbourg en 1792 est rebaptisé *Chant de guerre aux armées aux frontières* par les fédérés de Marseille qui s'engagent sur la route de la capitale pour envahir les Tuileries. Durant les longues journées de marche, c'est ce chant qui accompagne leur voyage, jusqu'à leur arrivée à Paris le 30 juillet 1792. Leur entrée triomphale vaudra à ce chant son surnom de « Marseillaise ».

Du champ de bataille à la scène, il n'y aura qu'un pas, franchi à la fin de 1792 par le compositeur François-Joseph Gossec qui l'harmonisera et l'orchestrera pour la première fois dans une œuvre intitulée *L'Offrande à la liberté* (créée le 2 octobre 1792). Voisinant avec d'autres airs patriotiques, *La Marseillaise* acquiert alors ses lettres de noblesse artistiques, dans un cadre déjà officiel où la Révolution se donnait en spectacle. Cette œuvre a été donnée 143 fois à l'Opéra jusqu'en 1797. Elle est un exemple particulièrement éloquent de dramatisation des combats entre les révolutionnaires français et les ennemis où culmine l'intervention de *La Marseillaise*. Le succès populaire ne s'est jamais démenti depuis. Pourvue de strophes supplémentaires, abondamment parodiée (c'est-à-dire avec des paroles nouvelles), *La Marseillaise* connaîtra en tout plus de 200 adaptations durant toute la période révolutionnaire. Le décret de la Convention achève de lui donner un statut officiel - né en fait de son succès populaire - le 26 messidor an III (14 juillet 1795) en déclarant cet hymne « chant national ».

Interdite sous l'Empire et la Restauration, la Marseillaise a été remise à l'honneur lors de la Révolution de 1830.

Elle redevient l'hymne national français sous la III<sup>ème</sup> République, en 1879 et une Première "version officielle" est adoptée par le ministère de la guerre en 1887.

Son statut d'hymne national a été confirmé dans les constitutions de 1946 et de 1958 (article 2). Un temps délaissé, ce chant revient actuellement en force en tant que symbole républicain, au même titre que le drapeau national.

Depuis la loi du 23 avril 2005, l'apprentissage de la Marseillaise est obligatoire à l'école primaire.

### Les différentes versions

Dès l'origine, la Marseillaise a été mise en musique sous diverses formes, avec ou sans chant.

La version jouée aujourd'hui lors des cérémonies officielles est une adaptation de la version de 1887. Cet arrangement officiel de l'hymne national a été réalisé par Pierre Dupont, chef de la musique de la garde républicaine, à la demande du Président Valéry Giscard d'Estaing.

Par ailleurs, le célèbre chant a été adapté par des musiciens de variété ou de jazz et a eu de nombreux interprètes. Elle a même été reprise par les Beatles dans l'introduction de leur titre *All You Need Is Love*.

 **Claude Joseph Rouget de Lisle, *La Marseillaise*, 1792**

<https://www.youtube.com/watch?v=BiBmzvot7Do>

1. Allons enfants de la Patrie,  
Le jour de gloire est arrivé !  
Contre nous de la tyrannie,  
L'étendard sanglant est levé (bis)  
Entendez-vous dans les campagnes  
Mugir ces féroces soldats ?  
Ils viennent jusque dans vos bras,  
Égorger vos fils et vos compagnes !

Aux armes, citoyens,  
Formez vos bataillons,  
Marchons, marchons !  
Qu'un sang impur  
Abreuve nos sillons !

2. Que veut cette horde d'esclaves,  
De traîtres, de rois conjurés ?  
Pour qui ces ignobles entraves,  
Ces fers dès longtemps préparés ? (bis)  
Français, pour nous, ah ! quel outrage  
Quels transports il doit exciter !  
C'est nous qu'on ose méditer  
De rendre à l'antique esclavage !

3. Quoi ! ces cohortes étrangères  
Feraient la loi dans nos foyers !  
Quoi ! ces phalanges mercenaires  
Terrasseraient nos fiers guerriers ! (bis)  
Grand Dieu ! par des mains enchaînées  
Nos fronts sous le joug se ploieraient  
De vils despotes deviendraient  
Les maîtres des destinées

4. Tremblez, tyrans et vous perfides  
L'opprobre de tous les partis,  
Tremblez ! vos projets parricides  
Vont enfin recevoir leur prix ! (bis)  
Tout est soldat pour vous combattre,  
S'ils tombent nos jeunes héros,  
La France en produit de nouveaux,  
Contre vous tout prêts à se battre !

5. Français, en guerriers magnanimes,  
Portez ou retenez vos coups !  
Épargnez ces tristes victimes,  
À regret s'armant contre nous. (bis)  
Mais ces despotes sanguinaires,  
Mais ces complices de Bouillé (1),  
Tous ces tigres qui, sans pitié,  
Déchirent le sein de leur mère !

6. Amour sacré de la Patrie,  
Conduis, soutiens nos bras vengeurs  
Liberté, Liberté chérie,

Combats avec tes défenseurs ! (bis)  
 Sous nos drapeaux, que la victoire  
 Accoure à tes mâles accents,  
 Que tes ennemis expirants  
 Voient ton triomphe et notre gloire !

7. Nous entrerons dans la carrière,  
 Quand nos aînés n'y seront plus,  
 Nous y trouverons leur poussière  
 Et les traces de leurs vertus (bis)  
 Bien moins jaloux de leur survivre  
 Que de partager leur cercueil,  
 Nous aurons le sublime orgueil  
 De les venger ou de les suivre(2) !

8. Amour sacré de la Patrie  
 Conduis, soutiens nos bras vengeurs  
 Liberté, Liberté chérie  
 Combats avec tes défenseurs !  
 Sous nos drapeaux, que la victoire  
 Accoure à tes mâles accents  
 Que tes ennemis expirants  
 Voient ton triomphe et notre gloire !

🎵 « **Nos goûts musicaux ont peut-être une origine culturelle** », *Repéré par Jasmine Parvine, slate.fr, février 2019.*

<http://www.slate.fr/story/173442/gouts-musicaux-origine-culturelle>

La musique serait appréciée différemment selon les pays.

Les scientifiques pensaient que notre affection pour certaines musiques était enracinée dans notre cerveau. Mais une nouvelle étude suggère que nos goûts musicaux seraient plutôt liés à nos origines culturelles. La préférence pour les consonances (unions de notes harmoniques, contraire à la dissonance) varierait suivant les pays; les cultures occidentales, notamment, en seraient fans.

Pour son travail de recherche, Josh McDermott, professeur adjoint des sciences cognitives au Massachusetts Institute of Technology et auteur principal de l'étude, s'est rendu au fin fond de l'Amazonie, avec ses collègues – précisément à Tsimane, dans le nord-ouest de la Bolivie. Cent participantes et participants ont évalué l'agrément de genres musicaux : premièrement des consonances, puis des dissonances. Le même test a ensuite été effectué auprès de personnes occidentales.

Résultat : à Tsimane, on a apprécié les deux types de musique au même niveau. Le public occidental, lui, n'a pas aimé les sonorités dissonantes : ces dernières leur procureraient une sensation de tension, alors que les consonances sont perçues comme harmonieuses et plus optimistes.

Manières d'entendre le monde

Sandra Trehub, professeure en psychologie à l'Université de Toronto à Mississauga (qui n'a pas participé à l'étude), explique que ces découvertes nous offrent une meilleure compréhension de nos choix musicaux. Elle précise à CNN que « si nous avons une préférence innée pour la consonance, les gens de nombreuses cultures – par exemple, les musiciens balinaï qui accordent des paires d'instruments pour générer une dissonance et les chanteurs traditionnels de ganga croate qui chantent des mélodies séparées d'un demi-ton dans leurs duos – devraient surmonter un dédain inné pour la dissonance ».

Josh McDermott souligne au média américain l'importance des recherches sur le sujet : « Nous devons accepter et documenter les différentes manières dont les autres cultures entendent le monde, a-t-il déclaré. Les possibilités de le faire diminuent rapidement avec la diffusion de musique occidentale dans le monde entier. Je pense que nous devons saisir cette occasion pour faire tout ce qui est en notre pouvoir avant que la fenêtre ne se ferme. ».

Pour aller plus loin

🎵 Denis-Constant Martin, « **Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux** », *revue-projet.com, 1 novembre 2004.*

<https://www.revue-projet.com/articles/2004-11-les-musiques-en-afrique-revelateurs-sociaux/>

🎵 « **Spotify dévoile une cartographie des goûts musicaux** », *francetvinfo.fr*, 22 juillet 2015  
[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/spotify-devoile-une-cartographie-des-gouts-musicaux\\_3320877.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/spotify-devoile-une-cartographie-des-gouts-musicaux_3320877.html)

Londres se passionne pour le hip hop de Krept and Konan et le rock branché d'Everything. Sydney en pince pour le producteur électro Golden Features. Brasilia vibre au son du rap local. Le service de musique en ligne Spotify a établi une instructive "carte musicale" du monde à partir des goûts musicaux de ses utilisateurs.

La carte mise en ligne par le site musical suédois permet de cliquer sur "près d'un millier" de villes dans une soixantaine de pays : principalement en Europe, en Amérique du nord, centrale et du sud et en Océanie, l'Afrique étant absente et l'Asie assez peu représentée.

Pour chaque ville, une playlist reflète les goûts des utilisateurs de cette ville, indique la plateforme de streaming. Spotify explique avoir "établi sa carte en se basant sur les musiques et morceaux qui se distinguent dans chaque ville, autrement dit les titres qui sont très fréquemment écoutés dans une ville alors qu'ils le sont beaucoup moins dans le reste du monde".

Mise à jour régulière

Cette carte doit être "mise à jour automatiquement toutes les deux semaines". Parmi les tendances lourdes : le succès du hip hop, le "genre musical le plus présent dans chacune des playlists, peu importe la zone géographique ou la langue", et la prépondérance, quel que soit le type de musique, des artistes locaux.

Localement, Londres se passionne pour le duo hip hop de Krept and Konan et le rock branché d'Everything Everything. Plus au nord de l'Angleterre, à Liverpool, le DJ britannique David Zowie arrive en tête de liste.

A Paris, Jeanne Added se distingue

New York en pince pour le duo électro The Chainsmokers pendant que Los Angeles se laisse emporter par les festifs Grupo Maximo Grado ou Omar Ruiz. Dans l'hémisphère sud, les artistes australiens comme le producteur Golden Features ou le groupe Rūfūs ont évidemment la cote à Sydney alors que Brasilia célèbre la scène rap brésilienne, comme 3 um so ou Tribo da Pereferia.

En France, Paris ou Nantes se sont entichés de Jeanne Added, une chanteuse française passée au rock dur après avoir fait ses classes dans le jazz, dont le premier album est paru en juin. À Marseille, c'est la prime aux rappeurs locaux avec une liste faisant la part belle à Jul, Alonzo ou Soprano.

## Musique : reflet d'une région

🎵 *Chanson des supporters du Nîmes Olympique sortie dans les années 1996-1997.*  
<https://youtu.be/rUXrxuh2rOY>

🎵 Marie Zinck, « **La jeunesse alsacienne dépoussière le schlager, style de variété allemande** », *slate.fr*, février 2020

<http://www.slate.fr/story/186827/jeunesse-alsacienne-schlager-musique-variete-allemande-revival>

La jeunesse alsacienne dépoussière le schlager, style de variété allemande

Apparu au début du XXe siècle, le schlager est l'exemple type de ces genres musicaux qui reviennent à la mode des décennies plus tard et profitent d'un véritable revival.

Mai 2019. Anne-Laure, 30 ans, et Thomas, 27 ans, viennent de se dire « oui » au cœur d'un petit village bas-rhinois d'à peine 500 âmes. Comme pour la plupart des jeunes de leur âge, la cérémonie religieuse est rapidement balayée par l'effervescence d'une grosse fête à l'approche. Les sonorités pop, rock et RnB n'ont d'ailleurs pas tardé à faire lever quelques convives de leurs sièges. Mais c'est un genre musical en particulier qui a mis d'accord une bonne partie de l'assistance : le schlager.

Cette variété populaire allemande, avec ses paroles sentimentales et son air rythmé aujourd'hui bien identifié, a fait ses preuves dans les années 1960, avec l'émergence de chanteurs reconnus comme Roy Black ou Udo Jürgens. Passé de mode quelques années plus tard, le schlager est délaissé par les jeunes, notamment avec l'avènement du rock et la culture contestataire. « Ce qui caractérise le XXe siècle, c'est la modernité et l'enregistrement. Et avec l'enregistrement, on a le développement de plein de genres musicaux », note Gêrôme Guibert, docteur en sociologie à la Sorbonne Nouvelle et spécialiste des musiques populaires.

« Dans la sociabilité des jeunes, il y a toujours un peu l'idée de marquer une distance avec les parents. » Gêrôme Guibert, docteur en sociologie

Depuis une vingtaine d'années, le schlager semble pourtant renaître. Profitant d'une culture bilingue, les jeunes Alsaciens l'écoutent et surtout, le chantent. Des voix d'à peine 20 ans s'en sont emparées, dans le but de faire perdurer et de réinventer ce genre musical cher à leurs yeux. Pour G r me Guibert, ce regain d'intérêt s'expliquerait notamment par le retour cyclique des modes musicales.

« Le journaliste anglais Simon Reynolds explique dans son livre *R tromania* qu'au niveau des courants musicaux, dans les années 1970, il y avait un revival des années 1950, dans les années 1990, un revival des années 1970, dans les années 2000, un revival des années 1980... ». Il reprend : « Dans la sociabilité des jeunes, il y a toujours un peu l'idée de marquer une distance avec les parents. »

Exit le schlager ringard

  23 ans, Robin Leon s'impose comme la nouvelle voix du schlager en Alsace. Il y a quatre ans, le jeune homme a remporté un télécrochet, diffusé sur la première chaîne de télévision publique allemande, ARD, et regardé par plus de deux millions de personnes. Sur scène, avec sa veste cintrée bleu céleste, sa tignasse blonde et ses traits juvéniles, Robin Leon interprète son tube « Mein Sommertraum », soit « Mon rêve d'été » devant un public conquis.

Son rêve, c'était la victoire. Celle-ci lui a ouvert les portes des tournées, des studios d'enregistrement et des autographes, surtout en Allemagne, où le schlager est encore un véritable phénomène. Une fierté pour celui qui dit avoir baigné dans la variété allemande depuis l'enfance. « J'ai commencé la trompette à 7 ans et demi, puis j'ai écoute et joué de cette musique. Je faisais aussi des reprises et je jouais sur les CD de mes idoles », raconte-t-il.

Exit alors le schlager de l'ancienne génération, celui d'Heino ou de Peter Alexander. « C'est un rendu plus moderne », souligne Robin Leon. L'interprète le décrit aujourd'hui comme «de la pop allemande, une musique populaire germanis e, avec des sons rétro», qu'il compare notamment à «Patrick Bruel» et à «Patrick Sébastien» pour sa variante électro, le ballermann.

Représenté notamment par Peter Wackel ou Mickie Krause, le ballermann, aussi surnommé le «schlager des DJs», se consomme à outrance sur les plages et les boîtes de nuit de Majorque, d'où il tire son nom.

Thomas, le jeune marié, s'y est d'ailleurs déjà rendu à deux reprises. « J'ai découvert le ballermann à 16 ans, lors d'une soirée avec mon club de foot. J'ai adoré, c'est vraiment festif. Rien à voir avec les boîtes de nuit BCBG. C'est vraiment une ambiance campagne», rigole-t-il. Pour Robin Leon, le schlager ne risque d'ailleurs pas de s'éteindre de sitôt, notamment grâce au ballermann : « Il y a encore un grand public potentiel », précise-t-il.

Jeunes et dynamiques

Le schlager, qui a sa propre cérémonie de trophées, est aujourd'hui fièrement remix  en club et au centre d'un festival réunissant des milliers de fans à Hambourg. En Alsace comme en Allemagne, les jeunes apprennent à se le réapproprier.

Tom Mathis fait lui aussi partie de cette nouvelle génération qui offre aujourd'hui à ses fans un schlager dépoussiéré. En français d'abord, puis en allemand.   30 ans, ce jeune papa originaire du nord de l'Alsace a un véritable fan-club. Avec près de 15.000 abonné-es sur sa page Facebook, deux albums à son actif et plusieurs dizaines de concerts en France et en Allemagne, il a su conquérir un large public. Musicien depuis son plus jeune âge, Tom Mathis s'est mis à pousser la chansonnette grâce à une opportunité proposée par l'orchestre dont il fait partie. Il est alors repéré par un journaliste allemand. Tout s'enchaîne. Comme Robin Leon, il participe à l'émission « Immer Wieder Sonntags », en 2012. Il atteint la finale, avec son titre « Chanson d'Amour in Saint-Tropez », qu'il ne remporte pas. Peu importe, cette place lui suffit à être propulsé.

« Finalement, la variété française d'aujourd'hui ressemble beaucoup plus à la variété allemande actuelle », analyse Tom Mathis, qui indique tirer ses influences d'artistes francophones « comme Amir, Roch Voisine ou encore Claudio Cap o. Ce que j'aime le plus dans cette musique, c'est le rythme. C'est quelque chose d'entraînant et de festif.   l'époque, lorsqu'on parlait de schlager, c'était souvent ringard, une musique un peu "vieillotte". Aujourd'hui, on est beaucoup plus dynamique ».

Ouvrir certains codes

Robin Leon et Tom Mathis ne sont pas les seuls à avoir fait le pari du schlager en Alsace. Des artistes, parfois plus jeunes encore, ont choisi de faire (re)vivre ce genre musical oublié de la jeune génération alsacienne. C'est le cas notamment de Nico Names, 18 ans. Pour G r me Guibert, cela peut s'expliquer par la « situation de crise au niveau international » que nous traversons.

« Il y a un certain nombre de bouleversements, les gens n'ont plus trop de repères. Manuel Castells, sociologue espagnol, explique qu'une solidarité existe toujours entre les gens, mais qu'elle est redevenue locale. La manière de lutter contre cette hostilité de l'international, du point de vue culturel, c'est en red veloppant un certain nombre de traditions qui permettent notamment de créer des liens intergénérationnels. »

« C'est un long travail pour remettre cette musique au goût du jour en France. » Robin Leon, chanteur de schlager

Dans les pays germanophones, le schlager d'aujourd'hui est incarné par d'autres jeunes à la carrière prometteuse. C'est notamment le cas pour Anna-Carina Woitschack, 27 ans, ou Vincent Gross, 23 ans. En France, le schlager reste méconnu en dehors des frontières alsaciennes et lorraines. Tom Mathis et Robin Leon ne désespèrent pas de voir leur genre musical un jour s'exporter. « Le problème, c'est que ça ne va pas être très médiatisé en France, parce qu'on n'a plus forcément les émissions télé ou radio qui suivent, sauf les locales. Il y a énormément de personnes qui suivent ma carrière depuis la sortie de mon album et qui m'écrivent de Corse, de Bretagne... J'étais même en interview avec Liane Foly sur Sud Radio pour présenter l'album ! Finalement, il y a quand même un petit créneau », estime Tom Mathis.

Pour espérer conquérir d'autres régions françaises, les deux artistes ont respecté une condition sine qua non : chanter en français. « C'est un métier où il faut satisfaire le public à 99%. Il faut faire en sorte que chaque personne puisse s'identifier aux chansons », se justifie Robin Leon. Le jeune homme prévoit, au cours de l'année 2020, des apparitions sur des plateaux de télévision français. Et il se produira à plusieurs reprises dans l'Hexagone. « Vers Lille, la Savoie... Lyon et Paris, ce n'est pas pour tout de suite ! C'est un long travail pour remettre cette musique au goût du jour en France », regrette-t-il.

« Même s'ils ne touchent pas un public de grande ville, le fait de chanter en français peut permettre de toucher tous les Alsaciens qui ne parlent que le français, tempère Gêrôme Guibert. On peut développer une culture en la rendant plus accessible, en ouvrant certains codes. Mais jusqu'au moment où ça sera tellement dilué que ça ne ressemblera qu'à de la variété. » Il prévient : « Il faut que ça reste ancré dans le local. »

« C'est l'illustration de la puissance d'une tradition locale ancrée territorialement et en même temps l'expression d'une génération par rapport aux autres », ajoute le sociologue. Une génération qui n'a pas peur d'être dépareillée ou moquée pour ses choix. Robin Leon l'affirme : « Tant que ça marche et que les gens suivent, il n'y a pas vraiment de questions à se poser. »

## Difficulté à conserver les particularismes musicaux

🎵 **Éric Delhaye, « Musiques certifiées conformes », *Le Monde diplomatique, Manière de voir, Juin-Juillet 2020***

*Quand l'Unesco crée un label attestant que telle pratique relève du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, on applaudit : la sauvegarde de l'héritage est une noble initiative. Quand le « sentiment d'identité » conféré par cette pratique fait partie des critères de labellisation, on s'interroge. Quel est son sens, pour la musique ? Patrimoine momifié, symbole communautaire ou forme à réinventer ?*

[...]

### Le reggae avant la bauxite

Bob Marley semble avoir exprimé un avis similaire quand il chantait, dans *Revolution* (1974) « *Ne laissez jamais un politicien vous faire une faveur/ Ou il voudra vous contrôler pour toujours.* » Qu'aurait-il pensé de l'inscription au PCI du reggae, en novembre 2018 ? En Jamaïque, la musique contribue bien mieux à l'industrie touristique quand elle est institutionnalisée que lorsqu'elle est associée à des rastas fumeurs de joints. « *Le pouvoir jamaïcain a lutté contre le reggae pendant des années, avant de réaliser qu'il rapportait plus que l'industrie nationale de la bauxite, en difficulté* », raillait l'animateur de la British Broad-casting Corporation (BBC) Dotun Adebayo, dans *The Guardian* (1er décembre 2018). Le label devient un atout touristique et un facteur de folklorisation.

Cependant plus encore que la marchandisation - prévisible -, ce qui importe est sans doute la signification de la labellisation pour ces musiques et pour les groupes qui les revendiquent. La Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles (FAMDT), qui rassemble une centaine de structures, s'est rangée derrière les objectifs de l'Unesco. Mais la réaction des hérauts des trois seules musiques inscrites au PCI pour la France est éclairante. Ces musiques émanent toutes trois de communautés qui, dans des contextes différents et à des degrés divers, ont manifesté leur opposition au centralisme : maloya à la Réunion, cantu in paghjella en Corse (inscrits en 2009) et gwoka en Guadeloupe (en 2014).

### Jouer, chanter et lutter

Issu de l'esclavage et dénigré pour cette raison, le maloya a connu l'interdiction, puis a suscité la suspicion active des autorités, notamment de 1959 à 1981, quand il était appuyé par le Parti communiste réunionnais (PCR). Fondateur du PCR et président du conseil régional de 1998 à 2010, Paul Vergès soutint l'inscription au PCI, adossée à l'édification d'une Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise (MCUR). M. Carpanin Marimoutou, cheville ouvrière de ce projet, relate : « *Il a fallu l'intervention d'un tiers -l'Unesco — pour que les pratiquants se sentent fiers. Auparavant, ils étaient méprisés par l'école, l'institution, la bourgeoisie, et par leurs propres enfants, devenus des petits-bourgeois.* » L'initiative de la MCUR a tourné court quand la région est passée à droite, et les projecteurs allumés par l'inscription se sont détournés. Aucune étude n'établit que le dynamisme

actuel du maloya, largement pratiqué et objet de multiples fusions, résulte de la labellisation. Le plus célèbre ambassadeur de ce genre musical, Danyèl Waro, continue de dénoncer celle-ci comme paternaliste : « *Nous ne sommes pas contre un soutien, mais nous n'avons pas attendu le regard des touristes pour être fiers de notre culture. Elle est même fondamentalement rebelle parce que la République indivisible ne reconnaît pas nos différences. Inscription ou pas, nous devons continuer à jouer, chanter, transmettre et lutter.* »

En Guadeloupe, des objections se font également entendre. « *Le gwoka est une expression identitaire qui ne peut pas être en même temps celle de l'esclave et celle du maître* », déclare ainsi Jean-Claude Nelson, actuel conseiller régional de Guadeloupe (divers gauche) et chanteur depuis vingt-cinq ans du groupe Solèy Nwè. Pourfendeur de l'inscription au PCI, il ne lui reconnaît aucun effet bénéfique : « *En classant le gwoka alors qu'il n'était pas en péril, on a pris le risque de le vitrifier. Par chance, des jeunes s'y dédient et le renouvellent... mais l'inscription n'y est pour rien.* » En écho à ces propos, l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique soutient que les anthropologues sont « *unanimes pour dire que la patrimonialisation est extrêmement dangereuse* », parce qu'elle « *finit par créer un discours pernicieux sur l'authenticité* ». Chérie des traditionalistes, consignée à un territoire comme une « AOC [appellation d'origine contrôlée] culturelle », cette authenticité entraînerait selon lui « repli, peur et xénophobie », et serait donc contraire à la vitalité de musiques qui impliquent « échange, mouvement et interculturalité ». Il admet néanmoins que l'inscription puisse constituer un motif de fierté (3).

Instrumentalisation politique et commerciale, pétrification esthétique... L'Unesco est pourtant animée des meilleures intentions, et espère avant tout contribuer à la régénération de ces musiques par leurs communautés mêmes. Selon Mme Séverine Cachat, directrice du Centre français du patrimoine culturel immatériel (CFPCI), « *l'inscription n'est qu'un outil pour fédérer les pratiquants, mobiliser les politiques et renouveler les publics. Et ça ne peut fonctionner que si les processus sont bien menés* ». Autant dire que l'outil n'offre aucune garantie de résultats, notamment dans le domaine des aides publiques. Ainsi, lors de sa dernière édition, le Festival de gwoka de Sainte-Anne - dont l'initiateur, M. Félix Cotellon, a aussi fondé l'association Rèpriz, à l'origine de la demande de labellisation — a encore déploré une baisse de ses subventions. Et le conseil régional a lancé un appel d'offres pour les sociétés qui voudraient relancer le plan de sauvegarde...

En Corse, des difficultés se présentent aussi, mais pas uniquement au niveau des fonds. C'est plutôt le « renouvellement » qui pose problème. Le cantu in paghjella, un chant à trois ou quatre voix, a été inscrit sur la liste du PCI nécessitant une sauvegarde urgente ; une catégorie prisée, qui compte moins de soixante éléments dans le monde, dont un seul en France, et ouvre la possibilité d'expertises renouvelées, voire de soutiens financiers. Depuis 2015, le ministère de la culture a octroyé à l'association Cantu in paghjella une enveloppe annuelle de 45 000 euros, principalement destinée à rémunérer six « transmetteurs » qui interviennent en milieu scolaire. Selon l'estimation de Paru Guelfucci, investi dans le projet depuis sa genèse, et qui contribua au renouveau du chant en langue corse dans les années 1970 avec le groupe Canta U Populu Corsu, diverses initiatives auraient permis en dix ans de doubler le nombre de pratiquants aguerris, passé de trois cents à six cents – même si, depuis 2018, les transmetteurs travaillent bénévolement, la convention de financement n'ayant pas été renouvelée en raison de dissensions au sein de l'association.

### **S'opposer à la vie même d'une culture**

Pourtant, si, selon Guelfucci, la survie de la paghjella reste menacée ; ce n'est pas qu'une question d'argent : « *Dans mon village, Sermanu, près de Corte, on apprenait en écoutant les vieux dans les veillées. Aujourd'hui, la plupart sont morts, et les jeunes préfèrent des modes de vie urbains incompatibles avec le chant en collectivité.* » Faut-il voir là comme un rappel de ce que l'écrivain et ethnologue Michel Leiris soulignait déjà en 1950 ? « *Dès l'instant que toute culture apparaît en perpétuel devenir et faisant l'objet de dépassements constants à mesure que le groupe humain qui en est le support se renouvelle, la volonté de conserver les particularismes culturels d'une société (...) n'a plus aucune espèce de signification. Ou plutôt, une telle volonté signifie, pratiquement, que c'est à la vie même d'une culture que l'on cherche à s'opposer* (4). »

Après l'acceptation par l'Unesco de centaines d'inscriptions les premières années, les règles ont changé : chaque pays ne peut inscrire qu'une seule pratique tous les deux ans. Le rythme a donc beaucoup ralenti. Au ministère de la culture une dizaine de dossiers sont prêts dont aucun ne porte sur la musique. Les prochains éléments inscrits par la France sur la liste de l'Unesco pourraient être la yole ronde de Martinique (une embarcation de pêcheurs) et la baguette de pain.

(1) La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel a été adoptée en 2003. (2) Sauf mention contraire, les citations sont issues d'entretiens avec l'auteur. (3) Luc Charles-Dominique, « *La patrimonialisation des formes musicales et artistiques. Anthropologie d'une notion problématique* », *Ethnologues*, vol. 35, n° 1, Québec, 2013. (4) Michel Leiris, « *L'ethnographe devant le colonialisme* », *Les Temps modernes*, n°58, Paris, Août 1950

### Pour aller plus loin

♪♪ Giovanni Giuriati, « Les réfugiés khmers à Washington, D.C.1 », *La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle, 1996*

Music as necessity, music as cultural identity. The Khmer refugees in Washington, D.C.

<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1223>

## II - 3 - d - La musique : reflet d'un mouvement social, politique, révolutionnaire

*La musique et les chants sont emblématiques de certains mouvements politiques ou révolutionnaires. La musique est un vecteur efficace de la contestation politique ou sociale.*

*Ainsi, les chants révolutionnaires ou engagés sont nombreux. Ils sont parfois fredonnés comme signe de reconnaissance ou entonnés à tue-tête pour se donner du courage. Les reprises les réadaptations de certains chants donnent une forme de pérennité au message et au combat : la musique est alors un trait d'union entre les militants du passé et du présent.*

*La musique pousse à la lutte et au combat de manière efficace et c'est la raison pour laquelle elle est parfois censurée.*

♪♪ Eugène Pottier, *L'Internationale, 1871*

<https://youtu.be/wKDD1H-Hlpc>

♪♪ *L'Internationale* est un chant révolutionnaire dont les paroles furent écrites par Eugène Pottier en 1871 lors de la répression de la Commune de Paris, sous forme d'un poème à la gloire de l'Internationale ouvrière, et dont la musique fut composée par Pierre Degeyter en 1882.

Traduite dans de très nombreuses langues, *L'Internationale* est le chant symbole des luttes sociales à travers le monde. Elle est chantée par les socialistes (au sens premier du terme), les anarchistes, les communistes mais aussi certains membres des partis dits socialistes ou sociaux-démocrates et bien sûr par des syndicats de gauche, ainsi que dans des manifestations populaires.

La version russe d'Arkadi Iakovlevitch Kots a servi d'hymne national à la République socialiste fédérative soviétique de Russie, puis à l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) de sa création en 1922 jusqu'en 1944.

Debout ! les damnés de la terre  
 Debout ! les forçats de la faim  
 La raison tonne en son cratère :  
 C'est l'éruption de la fin  
 Du passé faisons table rase  
 Foule esclave, debout ! debout !  
 Le monde va changer de base :  
 Nous ne sommes rien, soyons tout !  
 Refrain  
 C'est la lutte finale  
 Groupons nous et demain  
 L'Internationale  
 Sera le genre humain.  
 C'est la lutte finale  
 Groupons nous et demain  
 L'Internationale  
 Sera le genre humain.

Il n'est pas de sauveurs suprêmes :  
 Ni dieu, ni César, ni tribun,  
 Producteurs, sauvons-nous nous-mêmes !  
 Décrétons le salut commun !  
 Pour que le voleur rende gorge,  
 Pour tirer l'esprit du cachot  
 Soufflons nous-mêmes notre forge,

Battons le fer quand il est chaud !

(Refrain)

L'État opprime et la loi triche ;  
 L'Impôt saigne le malheureux ;  
 Nul devoir ne s'impose au riche ;  
 Le droit du pauvre est un mot creux.  
 C'est assez languir en tutelle,  
 L'égalité veut d'autres lois ;  
 « Pas de droits sans devoirs, dit-elle,  
 « Égaux, pas de devoirs sans droits! »  
 (Refrain)

Hideux dans leur apothéose,  
 Les rois de la mine et du rail  
 Ont-ils jamais fait autre chose  
 Que dévaliser le travail ?  
 Dans les coffres-forts de la bande  
 Ce qu'il a créé s'est fondu.

En décrétant qu'on le lui rende  
 Le peuple ne veut que son dû.  
 (Refrain)

Les Rois nous saoulaient de fumées.  
 Paix entre nous, guerre aux tyrans !  
 Appliquons la grève aux armées,  
 Crosse en l'air et rompons les rangs !  
 S'ils s'obstinent, ces cannibales,  
 À faire de nous des héros,  
 Ils sauront bientôt que nos balles  
 Sont pour nos propres généraux.  
 (Refrain)

Ouvriers, Paysans, nous sommes  
 Le grand parti des travailleurs ;  
 La terre n'appartient qu'aux hommes,  
 Le riche ira loger ailleurs.  
 Combien de nos chairs se repaissent !  
 Mais si les corbeaux, les vautours,  
 Un de ces matins disparaissent,  
 Le soleil brillera toujours  
 (Refrain)

🎵 **Derwell Queffelec, «Aux origines du chant populaire "Bella Ciao"», *franceculture.fr*, 13 janvier 2020.**

<https://www.franceculture.fr/histoire/aux-origines-du-chant-populaire-bella-ciao>

Reprise dans des manifestations comme les "sardines" en Italie ou chez les "gilets jaunes" et leur "Macron ciao", ainsi que dans la série "Casa De Papel", la popularité de "Bella Ciao" n'est plus à prouver. Pourtant ses origines restent floues, mélangeant faits historiques et légendes urbaines.

C'est un rythme italien qui reste en tête dès qu'on l'entend. Repopularisé il y a quelques années par une célèbre série, vous croyez peut-être tout connaître de sa véritable origine. Pourtant ses origines restent floues, mélangeant faits historiques et légendes urbaines. Eh bien rien n'est moins sûr...

Chanson résistante ?

C'est l'explication la plus souvent donnée sur les origines de "Bella Ciao". Elle aurait été chantée pendant la Seconde Guerre mondiale par la résistance antifasciste. On l'aurait vu apparaître en 1943 pendant la guerre civile

italienne et la plupart des résistants l'auraient entonnée. En 1943 la guerre des "partigiani" fait rage en Italie. Le pays est coupé en deux avec le Nord dirigé par Mussolini et le Sud gouverné par la royauté.

En réalité la chanson a été très peu connue et chantée par les résistants. Ce serait surtout ceux présents dans les Abruzzes la "brigada Maiella" qui la fredonnait.

Elle aurait donc bien été écrite dans ces années-là mais elle n'aurait été que très peu connue. Les paroles reprennent un chant populaire "Fior Di Tomba" et racontent l'histoire d'un partisan qui va combattre l'invasisseur et demande à sa bienaimée de déposer une fleur sur sa tombe, avant de clamer qu'il est mort pour la liberté.

Musique italienne, una canzone per te (3) : La chanson politique, la chanson d'auteur

Ses premières apparitions

La chanson acquiert en réalité sa notoriété après 1945. La presse socialiste la reprend et une revue d'ethnographie la publie dans ses pages en 1953. La revue dirigée par l'anthropologue Alberto Mario Cirese avait pour objectif de redorer la culture populaire oubliée par le fascisme.

Elle aurait également été chantée par la jeunesse socialiste italienne à Prague en 1947, lors du Festival mondial de la jeunesse démocratique. Beaucoup de dirigeants communistes et socialistes italiens s'étant exilés pendant la guerre, ils auraient pu souffler l'idée de chanter cet hymne partisan aux paroles sages qui unifient la gauche.

Yves Montand, d'origine italienne, sort une version en France qui la popularise en 1963.

Un spectacle intitulé "Bella Ciao" est monté en 1964 autour des paroles de la chanson. Le grand public la découvre à ce moment-là.

Une chanson originaire des rizières ?

Une des légendes de "Bella Ciao" situe les origines au début du XIXe siècle dans le Nord de l'Italie. Là-bas des femmes, appelées les "Mondines" travaillent dans les rizières autour du fleuve Pô principalement. On raconte qu'elles auraient été les premières à chanter "Bella Ciao" mais avec des paroles différentes pour dénoncer leurs conditions de travail.

"Le matin, à peine levée / À la rizière je dois aller (...) Et entre les insectes et les moustiques / Un dur labeur je dois faire".

Pour des historiens ce pan de l'histoire est une invention. Le témoignage de Vasco Scansiani, désherbeur dans les rizières va dans cette direction. Il affirme avoir écrit les paroles de la chanson en 1951 après les premières apparitions du chant "partisan".

D'où vient la mélodie ?

Un des derniers mystères reste la mélodie de "Bella Ciao". Cesare Bermani, historien et Carlo Pestelli, musicologue, avancent l'idée d'une origine française. Un chant français qui daterait du XVIe siècle aurait circulé jusqu'au Piémont italien.

Autre origine possible, une partie de la mélodie pourrait aussi venir d'un chant yiddish de 1910. Les liens entre l'Italie et l'Autriche ayant été forts à cette période, des chansons ont pu circuler entre les deux pays.

"Bella Ciao" c'est à la fois un chant populaire, révolutionnaire, antifasciste, féministe et national. La popularité de cette chanson s'est construite au fil des ans. Les fables autour des origines de ce chant renforcent sa symbolique et aident le pays à se projeter dans l'histoire de "Bella Ciao", dont tous les Italiens se revendiquent, aujourd'hui encore.

una mattina mi sono alzato  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao  
una mattina mi sono alzato  
E ho trovato l'invasor

O partigiano portami via  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao  
O partigiano portami via  
Ché mi sento di morir

E se io muoio da partigiano  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao  
E se muoio da partigiano  
Tu mi devi seppellir

E seppellire lassù in montagna

O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao  
E seppellire lassù in montagna  
Sotto l'ombra di un bel fior

utte le genti che passeranno  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao  
E le genti che passeranno  
Mi diranno: che bel fior

E quest' è il fiore del partigiano  
O bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao  
Quest'è il fiore del partigiano  
Morto per la libertà.  
Un matin, je me suis réveillé  
Ô ma belle au revoir (x3). Au revoir, au revoir  
Un matin, je me suis réveillé  
Et j'ai trouvé l'envahisseur

Ô ! partisan emportes-moi  
Ô ma belle au revoir (x3). Au revoir, au revoir  
Ô ! Partisan emporte-moi  
Je me sens prêt à mourir.  
Et si je meurs en partisan  
Ô ma belle au revoir (x3). Au revoir, au revoir  
Et si je meurs en partisan  
Tu devras m'enterrer.

Tu devras m'enterrer là-haut sur la montagne  
Ô ma belle au revoir (x3). Au revoir, au revoir  
Tu devras m'enterrer la haut sur la montagne  
A l'ombre d'une belle fleur.

Tous les gens qui passeront  
Ô ma belle au revoir (x3). Au revoir, au revoir  
Et les gens qui passeront  
Me diront «quelle belle fleur»

Et c'est la fleur du partisan  
Ô ma belle au revoir (x3). Au revoir, au revoir  
C'est la fleur du partisan  
Mort pour la liberté.

### Réécritures et reprises à travers les siècles

♪♪ Yves Montand, *Bella ciao*, 1963

<https://youtu.be/mv3iY4v9EOc>

♪♪ Maître Gims, Slimane, Vitaa et Dadju, *Bella ciao*

<https://youtu.be/CAOFXTbECn0>

♪♪ «"Le déserteur" de Vian : le destin exceptionnel d'un hymne pacifiste », *France info Culture, francetvinfo.fr, février 2014.*

[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/chanson-francaise/le-deserteur-de-vian-le-destin-exceptionnel-d-un-hymne-pacifiste\\_3384993.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/chanson-francaise/le-deserteur-de-vian-le-destin-exceptionnel-d-un-hymne-pacifiste_3384993.html)

Le 15 février 1954, Boris Vian, génial touche-à-tout qui se perçoit alors comme un raté, griffonne sur une table de bar parisien une chanson qui va susciter une java d'enfer : "Le déserteur".

"Monsieur le Président/ Je vous fais une lettre/ Que vous lirez peut-être/ Si vous avez le temps/ Je viens de recevoir/ Mes papiers militaires/ Pour partir à la guerre/ Avant mercredi soir/ Monsieur le Président/ Je ne veux pas la faire/ Je ne suis pas sur terre/ Pour tuer des pauvres gens/ C'est pas pour vous fâcher/ Il faut que je vous dise/ Ma décision est prise/ Je m'en vais désertier...": ainsi commence ce chant de révoltes contre toutes les guerres, composé de 12 quatrains en hexasyllabe (six syllabes).

Vian était "gonflé"

"C'est un texte universaliste qui symbolisera le refus de la guerre", résume Philippe Boggio, biographe de Boris Vian. C'est aussi l'une de ses rares chansons à porter sa signature musicale, avec celle de Harold Berg. La mélodie est simple, lente, facile à retenir. L'écrire en ce début 54 est courageux. La guerre d'Indochine n'est pas finie. Et celle d'Algérie va très vite commencer. "Inaudible pour l'époque, Vian est incroyablement gonflé. C'est un anar total : il est contre la bombe, les généraux, les uniformes", rappelle M. Boggio, en ajoutant : "Le contingent, c'était sacré !" Vian propose sa chanson à plusieurs interprètes.

Seul, Mouloudji, compagnon de route du Parti communiste, accepte. Il note une contradiction entre son message pacifiste et la fin du texte : "Si vous me condamnez/ Prévenez vos gendarmes/ Que j'emporte des armes/ Et que je sais tirer". Mouloudji propose de remplacer les deux derniers vers par : "Que je n'aurai pas d'armes/ Et qu'ils pourront tirer". Il demande son avis à Vian qui répond : "Tu fais comme tu veux Mouloud, c'est toi qui chantes".

Scandale

Et "Mouloud" l'inscrit à son répertoire, retenant sa propre version. Or, il l'interprète pour la première fois au Théâtre de l'Œuvre, le 7 mai 1954, jour de la défaite française à Diên Biên Phu ! C'est le scandale. "Le déserteur" est interdit de diffusion radio et de vente. L'interdiction ne sera levée qu'en 1962. Après la guerre d'Algérie. Mais la censure n'empêche pas Mouloudji de continuer à la chanter. En 1955, Vian la reprend en personne, d'une voix mourante et blanche, à cause du trac, à Paris puis en province où l'indignation repart de plus belle. À Perros-Guirec, un commando d'anciens combattants veut l'empêcher de chanter. À Dinard, le maire prend la tête des protestations.

Souvent reprise

Depuis, la chanson a été très largement traduite, reprise par de nombreux interprètes (Richard Anthony, Marc Lavoine, Juliette Gréco, Serge Reggiani, Johnny Hallyday, Renaud - d'une façon très personnelle -, Maxime Le Forestier, Leny Escudero, Hugues Aufray mais aussi Joan Baez ou Peter, Paul and Mary). Jean Ferrat chantera en 1967 "Pauvre Boris", une critique de ceux qui ont pris en marche le train de la mode pacifiste...

Hymne pacifiste éternel

Pendant la guerre du Vietnam, lors de l'intervention occidentale dans la guerre du Golfe, contre la reprise des essais nucléaires par la France dans le Pacifique ou pour soutenir des manifs anti-mondialisation : "Le déserteur" a souvent été mis à contribution. En France, en 1999, une directrice d'école a été sanctionnée pour l'avoir fait chanter à deux élèves lors d'une commémoration de la capitulation allemande du 8 mai 1945.

Le texte a aussi été détourné : en 2012, en accord avec les héritiers de Boris Vian, des militants anti-nucléaires chantaient : "Monsieur le président/ Je ne peux plus me taire/ L'énergie nucléaire/ Peut tuer nos enfants".

"Boris Vian pensait que l'homme était suffisamment fou pour faire sauter la planète", avait dit une héritière, citant une autre chanson pacifiste de Vian : "La java des bombes atomiques". Dans une lettre posthume, le poète soulignait qu'il pouvait y avoir de "bonnes" guerres et que sa chanson ne pouvait choquer que "certains militaires de carrière pensant que la guerre n'avait d'autre but que de tuer les gens".

 **Boris Vian, *Le Déserteur*, 1954**

[https://www.youtube.com/watch?v=N5\\_vcVq\\_vSE](https://www.youtube.com/watch?v=N5_vcVq_vSE)

Monsieur le président  
Je vous fais une lettre  
Que vous lirez peut-être  
Si vous avez le temps.  
Je viens de recevoir  
Mes papiers militaires  
Pour partir à la guerre  
Avant mercredi soir.

Monsieur le président  
 Je ne veux pas la faire  
 Je ne suis pas sur terre  
 Pour tuer de pauvres gens.  
 C'est pas pour vous fâcher,  
 Il faut que je vous dise,  
 Ma décision est prise,  
 Je m'en vais désert.

Depuis que je suis né,  
 J'ai vu mourir mon père,  
 J'ai vu partir mes frères  
 Et pleurer mes enfants.  
 Ma mère a tant souffert  
 Qu'elle est dedans sa tombe  
 Et se moque des bombes  
 Et se moque des vers.

Quand j'étais prisonnier,  
 On m'a volé ma femme,  
 On m'a volé mon âme,  
 Et tout mon cher passé.  
 Demain de bon matin  
 Je fermerai ma porte  
 Au nez des années mortes,  
 J'irai sur les chemins.

Je mendierai ma vie  
 Sur les routes de France,  
 De Bretagne en Provence  
 Et je crierai aux gens :  
 «Refusez d'obéir,  
 Refusez de la faire,  
 N'allez pas à la guerre,  
 Refusez de partir.»  
 S'il faut donner son sang,  
 Allez donner le vôtre,  
 Vous êtes bon apôtre  
 Monsieur le président.  
 Si vous me poursuivez,  
 Prévenez vos gendarmes  
 Que je n'aurai pas d'armes  
 Et qu'ils pourront tirer. \*

🎵 **Renaud, *Le Déserteur*, 1983**

<https://www.youtube.com/watch?v=vvolGwaMOUs>

🎵 **Maurice Druon, Joseph Kessel, *Le Chant des partisans*, 1943**

<https://www.youtube.com/watch?v=EaXZStHXBbQ>

C'est en achevant en 1943 *L'Armée des ombres*, célèbre roman consacré à la Résistance, que Joseph Kessel (1898-1979) eut l'idée de ce chant patriotique et martial. Écrit avec son neveu Maurice Druon (1918-2009) sur une musique d'Anna Marly (1917-2006), «Le Chant des partisans» s'est imposé comme l'hymne de ralliement à la Résistance. Imprimé clandestinement en 1943, chanté sur Radio Londres et lu à l'antenne de la BBC<sup>1</sup> en février 1944, ce poème est une ode à la liberté et à l'insoumission qui renoue avec une vision épique de la guerre.

## Les Partisans<sup>2</sup>

« Le Chant des partisans »

Ami, entends-tu  
Le vol noir des corbeaux  
Sur nos plaines ?

Ami, entends-tu  
Les cris sourds du pays  
Qu'on enchaîne ?

Ohé, partisans,  
Ouvriers et paysans,  
C'est l'alarme.

Ce soir l'ennemi  
Connaîtra le prix du sang  
Et des larmes.

Montez de la mine,  
Descendez des collines,  
Camarades !

Sortez de la paille  
Les fusils, la mitraille,  
Les grenades.

Ohé, les tueurs  
À la balle ou au couteau,  
Tuez vite !

Ohé, saboteur,  
Attention à ton fardeau :  
Dynamite...

C'est nous qui brisons  
Les barreaux des prisons  
Pour nos frères.

La haine à nos trouses  
Et la faim qui nous pousse,  
La misère...

Il y a des pays  
Où les gens au creux des lits  
Font des rêves.

Ici, nous, vois-tu,  
Nous on marche et nous on tue,  
Nous on crève...

Ici chacun sait ce qu'il veut,  
Ce qu'il fait  
Quand il passe.

Ami, si tu tombes  
Un ami sort de l'ombre  
À ta place.

Demain du sang noir  
Sèchera au grand soleil  
Sur les routes.

Sifflez, compagnons,  
Dans la nuit la liberté  
Nous écoute...

1. BBC : British Broadcasting Corporation, société britannique de production et de diffusion de programmes radiophoniques et télévisuels. 2. Partisans : combattants n'appartenant pas à une armée régulière. Pendant la Seconde Guerre mondiale, de nombreux groupes de résistants ont pris le nom de partisans.

🎵 **Zebda, *Motivés*, 2003**

<https://www.youtube.com/watch?v=EqgE2SAIfbs>

**Pour aller plus loin**

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste\\_de\\_chansons\\_r%C3%A9volutionnaires\\_ou\\_de\\_r%C3%A9sistance](https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_chansons_r%C3%A9volutionnaires_ou_de_r%C3%A9sistance)

Cette page dresse une liste de chansons révolutionnaires ou de résistance, aussi appelées chants de lutte. Ces chansons sont marquées idéologiquement, que ce soit dans leur contenu dénoté (L'Internationale) ou dans leur contenu connoté (Le Temps des cerises). Ici ne sont considérés que les chants qui ont effectivement marqué un mouvement de lutte.

## Musiques et mouvements socioculturels

🎵 **Olivier Pironet « Vous avez dit skinhead », *Le monde diplomatique*, Manière de voir, Juin-Juillet 2020**

*Vieux de plus d'un demi-siècle, le mouvement skinhead souffre d'une mauvaise réputation. Ne l'assimile-t-on pas, spontanément, au racisme ou à l'ultraviolence ? Son vrai visage, inséparable de la musique jamaïcaine et du punk, est pourtant bien différent de l'image qui lui colle à la peau. Celle-ci s'explique à la fois par les récupérations de l'extrême droite et par les fantasmes des grands médias.*

L'été 1967 ne fut pas forcément pour tout le monde la saison de l'amour et de la communion collective (*Summer of love*) chère aux hippies. Cette année-là, en marge de la vague psychédélique qui secoue les États-Unis puis l'Europe, sous le signe du Flower Power, le phénomène skinhead fait son apparition au Royaume-Uni (1). Ce nouveau mouvement est le fruit de la rencontre entre deux communautés, celle des *hard mods* (« *mods* radicaux») et des *rude boys* (ou *rudies*, «mauvais garçons»). Les premiers, enfants d'ouvriers, représentent la frange prolétaire des modernistes (*mods*), un courant culturel né à la fin des années 1950 parmi la petite classe moyenne britannique férue de musiques afro-américaines ; le seconds, issus des ghettos, sont de jeunes immigrés jamaïcains habitués des *sound systems* à la sauce caribéenne, que fréquentent également les *hard mods*. Peu politisés les skinheads ont en commun la passion du ska, du rocksteady et du early reggae inventés à Kingston (2), l'attachement aux valeurs ouvrières, le goût des rixes et le rejet de contre-culture hippie, qu'ils jugent trop bourgeoise, loin de leur univers empreint de violence sociale.

### **Inquiétude croissante dans l'opinion**

À rebours du style «baba cool» en en vogue à l'époque, les skins se distinguent par leur cheveux très courts (selon la norme capillaire adoptée dans les bidonvilles de Jamaïque, mais aussi dans les usines britanniques pour des raisons de sécurité), des jeans raccourcis, tenus par des bretelles, des chaussures montantes, comme les fameuses Dr. Martens, et des blousons serrés (Bombers, Harrington...). Parmi leurs idoles originaires de l'île caribéenne, on trouve Laurel Aitken (le «parrain du ska»), qui consacra aux skinheads de nombreux titres, tels *Skinhead Train* (1969) et *Skinhead Invasion* (1970), Prince Buster, auteur du tube *Al Capone* (1967), Dandy Livingstone, dont le morceau *Rudy, A Message to You* (1967) maintes fois repris, est dédié aux *rude boys* Desmond Dekker (*Rude Boy Train*, 1967) Desmond Riley (*Skinheads, A Message to You* 1969), Symarip (*Skinhead Moonstom*, 1969) The Skatalites, etc.

En 1969, le mouvement skinhead est à son apogée. Il va, toutefois, rapidement se déliter. Entaché d'une réputation de violence, que les médias amplifient à travers le prisme du hooliganisme, il suscite une inquiétude

croissante dans l'opinion publique et subit la répression policière. Surtout, beaucoup de skins ne se reconnaissent pas dans le virage que prend le reggae — alors en plein essor —, auquel ils étaient pourtant étroitement liés. L'éclosion sur la scène musicale du roots reggae, après celle du early reggae (appelé aussi skinhead reggae), marque un point de rupture. Ce dernier se voulait multiracial, tourné vers les couches laborieuses et les déclassés; le roots reggae, à l'inverse, porté par le rastafarisme, revendique haut et fort l'identité afro-jamaïquaine, ce qui contribue à la marginalisation d'une grande partie des skinheads — *«La négritude toujours plus affirmée du reggae était forcément moins attirante pour les skinheads qui se sentaient de plus en plus étrangers à cette mouvance musicale, et ce au moment même où leur propre sous-culture montrait des signes d'essoufflement»*, explique ainsi le sociologue Dick Hebdige (3). Au début des années 1970, le courant skin s'estompe devant la déferlante rasta, qu'un bel avenir attend, comme en témoigne le succès planétaire de Bob Marley.

Une décennie plus tard, les skinheads refont surface au travers du street punk. Lancé en réaction à l'évolution du punk, passé de la rébellion à l'institutionnalisation, le «punk des rues» entend non seulement réinsuffler la rage originelle du mouvement apparu au milieu des années 1970, mais aussi remettre à l'honneur l'«esprit skinhead» des *sixties*. Sham 69, Angelic Upstarts, Cock Sparrer, Cockney Rejects, The 4-Skins, The Last Resort, etc., sont les chefs de file de cette scène musicale indocile. Elle se prolonge bientôt dans la oi !, (4), portée sur les fonts baptismaux par les Cockney Rejects (*Oi! Oi! Oi*, 1980), entre autres, et le critique rock Gary Bushell. Ce courant réunissant des skins et des punks au crâne rasé (*bald punks*) s'appuie sur un son brut, sans fioritures stylistiques, et des chœurs puissants, semblables à ceux des chants de supporters. Proche de la classe ouvrière, laminée par la crise économique dans une Angleterre conduite d'une main de fer par Margaret Thatcher (1979-1990), il se veut *« anticapitaliste, antiestablishement mais apolitique »*, selon la définition qu'en donne Bushell (alors d'obédience socialiste, comme de nombreux skins) (5).

### Contre la récupération du mouvement

Cependant, la oi ! va elle aussi pâtir d'une image sulfureuse auprès de l'opinion. Les tabloïds du pays montent régulièrement en épingle l'agitation régnant dans les rassemblements oi ! et décrivent les skinheads comme de jeunes soûlards bagarreurs. De surcroît, le mouvement fait l'objet de tentatives de récupération de la part de l'extrême droite — National Front (nationaliste) et British Movement (néonazi) en tête —, dont les militants, en quête de nouvelles recrues, infiltrent les concerts, multipliant les troubles. Si très peu de skinheads rejoignent les rangs de l'extrême droite, il n'en faut pas plus pour que la oi ! se voit réduite au fascisme et au *white power*. Le mouvement des origines est progressivement occulté par quelques formations ultranationalistes, suprémacistes ou néonazies dont les médias grossissent l'importance. Des groupes comme Skrewdriver, Skullhead ou Brutal Attack s'emparent ainsi de la oi ! pour promouvoir le courant Rock Against Communism (RAC); ou naziskin, et le réseau Blood & Honor, dont le nom reprend la devise hitlérienne « Blut und Ehre » (« sang et honneur »).

En face, la résistance s'organise. Dès 1983, le fanzine *Hard As Nails*, animé par deux jeunes skins membres du Parti travailliste britannique, lance la «campagne pour les vrais skinheads» afin de lutter contre la récupération du mouvement par l'extrême droite (6). De leur côté, The Oppressed, un groupe de oi ! né en 1981 ; dont le leader Roddy Moreno créera en 1988 la branche britannique de l'organisation américaine Skinheads Against Racial Prejudice (SHARP), enchaînent les tournées pour dénoncer le RAC et rappeler les fondamentaux de l'«esprit skin» — c'est la *«[culture jamaïquaine], mélangée avec la culture anglaise des milieux ouvriers, qui a fait des skinheads ce qu'ils sont»*, souligne Moreno (7).

D'autres groupes, comme The Redskins (1981-1986), une formation de soul-punk dont plusieurs membres sont affiliés au Socialist Workers Party (trotskiste), se rassemblent au sein de structures militantes, tel le collectif Red. Action Skinhead, pour unifier leur mouvement, se protéger des attaques néonazies lors des concerts ou se joindre aux luttes syndicales, comme le soutien qu'ils apportent aux mineurs lors des grandes grèves de 1984-1985 dans le pays (8). Pour autant, le combat de ces skinheads « rouges » reste largement ignoré par la presse.

Loin de se cantonner au Royaume-Uni, comme son aîné des années 1960, le second courant skinhead essaime en Europe et aux États-Unis au tournant de la décennie 1980. Il traverse notamment la Manche pour se développer en France, où il trouve un terrain d'expression privilégié. À l'instar de leurs homologues britanniques, les premiers skins de l'Hexagone se disent apolitiques. Ils se retrouvent autour de groupes-phares de street-punk et de oi ! tels La Souris Déglinguée (LSD), Nuclear Device, Camera Silens, OTH, etc. Mais ils sont peu à peu noyautés par l'extrême droite, qui a le vent en poupe à la faveur de la crise économique et de l'abandon de la classe ouvrière par la gauche. Des groupuscules de « skins fachos » (ou « fafs »), dont le Klan de Serge Ayoub (surnommé « Batskin »), proche du Parti nationaliste français et courtoisé par le Front national (aujourd'hui Rassemblement national), investissent les concerts et occupent la rue, en particulier plusieurs quartiers parisiens (Les Halles, Saint-Michel Convention, etc.), où ils agressent les punk et les « basanés ». La scène alternative française prend dès lors une coloration politique. Des formations classées à gauche deviennent les porte-étendards des « skins rouges » (redskins), qui entendent contrer l'influence des « fafs ». Les Garçon Bouchers (ex-Bolchoskins), dont le leader

François Hadji-Lazaro est encarté au parti communiste, les Bérurier Noir, d'inspiration anarcho-libertaire, Laid Thénardier Ludwig von 88 ou les Basque espagnols de Kortatu, etc., constituent les références musicales de ces jeunes skins antifascistes (« antifa »).

Au début des années 1990, sous les coups de boutoir — et les coups de poing — d'organisations comme celle des Red Warriors fondée par M. Julien Terzics, un ex-membre des Jeunesses du Parti communiste déterminé à « faire changer la peur de camp (9) ou celle des « chasseurs de skins », composée notamment d'enfants de l'immigration les « fafs » se retirent des rues. Ils ne disparaissent pas pour autant de l'espace musical. Le courant néonazi, réparti entre l'Europe et les États-Unis, en particulier a depuis jeté son dévolu sur d'autres genres comme le métal, le hardcore, la musique industrielle ou la dark folk. Sous la houlette du réseau international Red And Anarchi Skinheads (RASH), la scène « rouge », quant à elle, continue de défendre les valeurs ouvrières et la justice sociale. Son slogan : « Pas de guerre entre les nations, pas de paix entre les classes ».

(1) Lire Stuart Hall et Tony Jefferson (sous la dir de) *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures Post-War Britain*, Routledge, Londres - New York 2003 (1<sup>e</sup> éd. : 1976). (2) Apparue à la fin des années 1950, le ska se caractérise par un rythme saccadé, sur fond de cuivres. Le rocksteady mélange de ska et de soul américaine, met en avant et la voix sur un tempo ralenti. Il laissera place à l'early reggae, dont le rythme plus rapide fait la part belle au contretemps et à l'orgue. (3) Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style, la Découverte* Paris, 2008. Cité dans Gildas Lescop, « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volumel*, vol 9, n° Paris, 2012. (4) Le mot « oi! (« oi! », en français) est l'abréviation de l'interjection « O You! » (« Hé toi ! »), issue de l'argot cockney (5) Cf: Gildas Lescop, op. cit. (6) Cf: Garry Bushell, *Hoolies : True Stories of Britain's Biggest Street Baffles*, Kings Road Publishing, Londres.. MO\_ (7) Cité dans George Marshall, *Spirit of 69:A Skinhead/Mc* ST Publishing, Elkton (États-Unis), 1994. (8) Cf: « Struggling for soul-cialism », *Socialist Wide*; 27 mai 2010. (9) Cf le documentaire de Marc-Aurèle VecchiamAne *Chasseurs de skins*, Resistance Films, Paris, 2008

Pour aller plus loin

 **Mouvement punk**

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement\\_punk](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_punk)

## Musique et mouvements de contestation contemporains

 **El General, *Rayes le Bled*, 2010**

<https://youtu.be/Q3tesjVIQGW>

*El Général est devenu le chanteur rap par excellence et sa chanson Rais Lebled (Président du pays) a rapidement gagné l'appui des manifestants tunisiens. Elle est devenue « l'hymne de la révolution tunisienne » L'image derrière les paroles a rapidement touché les cœurs des concitoyens d'El Général en Tunisie. Dans un délai de 4 semaines, les paroles de la chanson ont été apprises par cœur par les révolutionnaires et ont joué un rôle dans le renversement de la gouvernance de Ben Ali.*

Images et voix du président Ben Ali dans une école :

Qu'est-ce qui t'embête ?

Vas-y raconte-moi.

Tu veux me dire quelque chose ?

(L'enfant recule dans sa chaise, il a manifestement envie de pleurer)

Président du pays

Aujourd'hui je m'adresse à toi

En mon nom et en celui du peuple entier

qui vit dans la souffrance

En 2011 il y a encore des gens qui meurent de faim

Le peuple veut travailler pour vivre

Mais sa voix n'est pas entendue

Descends dans la rue et regarde autour de toi

Les gens sont traités comme des bêtes

Regarde les flics

À la matraque, tacatac,

Impunément

Puisqu'il n'y a personne pour leur dire non

Même la loi et la constitution

ils n'en ont rien à foutre

Chaque jour j'entends parler d'une affaire

montée de toutes pièces

Pourtant le pouvoir sait  
 qu'il s'agit là d'un citoyen honnête  
 Regarde les flics  
 taper sur les femmes voilées  
 Est-ce que tu accepterais ça pour ta fille ?  
 Ce que je raconte est malheureux  
 Puisque tu es un père  
 et que tu ne voudrais aucun mal à tes enfants  
 Alors dis-toi que ce message  
 t'est adressé par un de tes enfants  
 Nous vivons dans la souffrance  
 comme des chiens  
 la moitié du peuple vit dans l'humiliation  
 et a goûté à la misère.

Président du pays  
 ton peuple est mort  
 les gens se nourrissent dans les poubelles  
 Regarde ce qui se passe dans le pays  
 les soucis sont partout  
 Les gens n'ont plus où dormir  
 Aujourd'hui je parle au nom du peuple  
 écrasé par le poids de l'injustice

Président du pays  
 ton peuple est mort  
 les gens se nourrissent dans les poubelles  
 Regarde ce qui se passe dans le pays  
 les soucis sont partout  
 Les gens n'ont plus où dormir  
 Aujourd'hui je parle au nom du peuple  
 écrasé par le poids de l'injustice  
 tu nous dit parle sans crainte  
 Voilà j'ai parlé  
 Mais je sais ce qui m'attend  
 Et ce n'est que des coups  
 Je vois beaucoup d'injustice  
 Voilà pourquoi j'ai choisi de parler  
 Pourtant beaucoup m'ont mis en garde  
 Jusqu'à quand le peuple tunisien  
 doit-il vivre dans les rêves?  
 Où est la liberté d'expression ?  
 Je n'en ai vu que le nom.  
 Tu appelles la Tunisie « la verte »  
 Mais président regarde  
 Elle est devenue un désert  
 coupée en deux blocs.  
 Président du pays  
 Il y a ceux qui volent aux yeux de tous  
 Pas besoin de les nommer  
 Tu sais très bien qui sont ces gens  
 Beaucoup d'argent devrait aller  
 aux projets, aux réalisations,  
 aux écoles, aux hôpitaux, aux logements  
 Mais les fils de chien  
 avec l'argent du peuple

ils se remplissent le ventre,  
ils volent, ils pillent, ils se servent,  
pas un siège ne leur échappe  
Le peuple a tant à dire  
mais sa voix ne porte pas.  
S'il n'y avait pas cette injustice,  
je n'aurais pas besoin de parler.

Président du pays,  
ton peuple est mort  
les gens se nourrissent dans les poubelles  
Regarde ce qui se passe dans le pays  
Les soucis sont partout  
Les gens n'ont plus où dormir  
Aujourd'hui je parle au nom du peuple  
écrasé par le poids de l'injustice

Président du pays,  
ton peuple est mort  
les gens se nourrissent dans les poubelles  
Regarde ce qui se passe dans le pays  
Les soucis sont partout  
Les gens n'ont plus où dormir  
Aujourd'hui je parle au nom du peuple  
écrasé par le poids de l'injustice  
Ok  
la voix du pays  
Général 2011  
toujours la même situation  
les mêmes problèmes les mêmes souffrances  
Rais le bled  
Rais le bled

Président du pays,  
ton peuple est mort  
les gens se nourrissent dans les poubelles  
Regarde ce qui se passe dans le pays  
Les soucis sont partout  
Les gens ne savent pas où dormir  
Aujourd'hui je parle au nom du peuple  
écrasé par le poids de l'injustice.

🎵 **Jean-Laurent Cassely et Jérôme Fourquet, « Les tubes et les sketches des «gilets jaunes»: l'univers culturel fragmenté de la France populaire », *slate.fr*, février 2019**  
<http://www.slate.fr/story/173868/gilets-jaunes-tubes-sketches-youtube-playlist-culture-populaire>

Ce que les tubes musicaux et les humoristes qui cartonnent chez les « gilets jaunes » peuvent nous apprendre sur ce mouvement.

Ce texte fait partie d'une série de notes publiées pour la Fondation Jean-Jaurès par Jérôme Fourquet et Jean-Laurent Cassely, destinée à appréhender le mouvement des « gilets jaunes » dans sa globalité.

Retrouvez ici le premier article : Génération cariste : les « gilets jaunes » ont révélé le nouveau visage des classes populaires

« Ça vient d'un délire dans mon camion. » C'est par ces mots simples que le rappeur amateur Kopp Johnson explique comment il a trouvé l'inspiration pour composer sa chanson « Gilet jaune », postée sur YouTube le 23 novembre. « Gilet jaune » est devenu le morceau le plus populaire du mouvement à en juger au nombre de pages vues et de partages sur les réseaux sociaux. Bloqué dans son camion par un groupe de « gilets jaunes » aux

abords de Castres, ce chauffeur-livreur de profession âgé de 25 ans a expliqué à la presse avoir écrit les paroles en une minute, alors qu'il écoutait des instrus entre deux livraisons et qu'un « gilet jaune » posté devant son véhicule entamait une sorte de pas latéral qui l'a amusé et interloqué.

Sans s'apparenter au registre politique de la chanson engagée, la chanson « Gilet jaune » évoque dans ses couplets les motifs de colère qui fédèrent le mouvement depuis ses origines : hausse des prix du carburant, impression générale de vie chère et de reste à vivre en baisse.

Extrait du couplet de Gilet jaune de Kopp Johnson : J'ai voulu mettre l'essence (c'est trop cher !) / J'ai payé les taxes (c'est trop cher !) / Faut cotiser par-ci (c'est trop cher !) / Faut cotiser par-là (c'est trop cher !)

Le clip mêle des séquences de Kopp Johnson en train de chanter et des scènes filmées sur des ronds-points auprès de « gilets jaunes ». Sur les séquences tournées dans le studio d'enregistrement, on aperçoit les amis de Kopp Johnson danser tout en fumant le narguilé. Sur une autre séquence, un « soldat en direct d'Irak » qui apparaît masqué en uniforme entame un pas de danse absurde tout en tenant son arme en main. On aperçoit ensuite des « gilets jaunes » qui dansent de la country sur l'anneau d'un rond-point, puis un homme âgé discuter avec le chanteur. Cette succession d'images prises sur le vif produit un effet de patchwork caractéristique du bricolage esthétique qui est une des marques de fabrique du mouvement depuis l'origine. « Le lendemain, je suis parti à Carcassonne dans un rond-point voir des "gilets jaunes", pour tourner un petit peu, et voilà, ça s'est fait », a expliqué le chanteur, confirmant le caractère spontané de la démarche artistique.

L'ancrage populaire du répertoire des « gilets jaunes »

Si Kopp Johnson se présente comme un rappeur, le registre afrobeat festif de la chanson « Gilet jaune » en fait un morceau entraînant et dansant très adapté à l'ambiance de bal populaire et de fête au village qui prévalait sur de nombreux ronds-points. Les pas de danse ont ponctué de nombreux barrages et occupations au point que les amateurs de chorégraphies populaires ont pu y recenser des farandoles, des chenilles, du Madison, un « tchic et tchac », de la danse hip-hop et des danses traditionnelles. Entre world music, tube de l'été produit par les industries culturelles et folklore régional réinventé, le répertoire musical et chorégraphique des « gilets jaunes » est éclectique et intergénérationnel tout en affirmant très clairement l'ancrage populaire du mouvement.

Dès le premier blocage du samedi 17 novembre, jour de week-end et donc de sortie, on a pu voir ici ou là des boîtes de nuit poster des flyers proposant l'entrée gratuite à celles et ceux de leurs clients qui porteraient un gilet jaune.

Plus récent que celui de Kopp Johnson, l'autre hymne aux « gilets jaunes » est également plus politisé. Il s'agit de la chanson « La rage du peuple, je la vois tous les samedis » du rappeur D1ST1. Pelliste de profession, ce rappeur toulousain appartient au monde social des « gilets jaunes », celui des ouvriers et de la précarité : « Je suis intérimaire. J'ai du mal à boucler mes fins de mois. Je suis touché que les gens ouvrent les yeux. Avec ce morceau, je parle de ce qui nous arrive tous les samedis », a-t-il expliqué dans la presse. Le rappeur âgé de 28 ans, Jimmy de son prénom, exprime notamment la quasi-impossibilité pour des manœuvres et des ouvriers de vivre dans le cœur des métropoles : « Un bar à Toulouse peut te servir du Oasis Tropical quasiment au prix d'une heure de boulot de chantier. » Son clip, qui a été visionné plus de trois millions de fois en une semaine, accorde la part belle aux scènes d'affrontements avec les forces de l'ordre. On y entend scandé à plusieurs reprises : « Ahou ! Ahou ! », cri de ralliement des « gilets jaunes ». Ce cri est également entendu dans les stades de football mais provient originellement du film 300, où il est entonné par les guerriers spartiates. On mesure ici l'éclectisme des références culturelles des milieux populaires dans lequel le mouvement des « gilets jaunes » a puisé.

Bien qu'ils n'aient composé aucune chanson consacrée au mouvement des « gilets jaunes », d'autres artistes sont devenus en quelque sorte des « gilets jaunes » par association. C'est le cas du trio Trois cafés gourmands, un groupe dont les membres originaires du village d'Arnac-Pompadour en Corrèze ont connu un grand succès viral à l'été 2018 avec leur chanson « À nos souvenirs ». Si elles n'ont strictement rien à voir avec les fins de mois difficiles, les ronds-points et la France périphérique, les paroles de cette chanson, une ode à la vie paisible dans la France rurale dans laquelle ont grandi les membres du groupe, évoque certains thèmes fédérateurs qui semblent faire écho à la France des « gilets jaunes ». C'est en tout cas l'analyse du journal Le Monde, qui verra dans ce tube « un signe avant-coureur [qui] aurait dû alerter les experts politiques l'été dernier avant la révolte des "gilets jaunes" ». Il s'agirait d'« un hymne à la France des campagnes, celle de Jean-Pierre Pernaut et des espaces culturels Leclerc, des oubliés de la croissance, des kilomètres à parcourir pour rallier son lieu de travail, et des "marchés paysans" où ces trois trentenaires corréziens ont fait leurs premières armes les week-ends, encore adolescents ».

Festive et dansante, la chanson est devenue « une chanson de troisième mi-temps ». Elle a suivi le destin de nombreux tubes composés à l'ère numérique, c'est-à-dire qu'elle a fait l'objet d'innombrables reprises, dont certaines avaient trait au mouvement des « gilets jaunes ». Que cette association avec la France de « gilets jaunes » soit ou non pertinente —et elle ne l'est pas nécessairement selon les membres du groupe interviewés—, le trio

partageait néanmoins jusqu'à peu une étonnante caractéristique avec la mobilisation: celle de «remplir les salles et les bacs à disques localement sans qu'on en entende parler à Paris».

Le caractère massif de la mobilisation autour des «gilets jaunes» et de sa médiatisation a par ailleurs engendré un grand nombre de reprises parodiques de chansons populaires, phénomène désormais incontournable lors de tout événement bénéficiant d'une importante exposition dans les médias. Comme pour les hymnes et les danses des «gilets jaunes», une brève énumération de ces choix de reprises reflète deux caractéristiques propres au mouvement: son caractère populaire et l'éparpillement des sous-genres au sein d'une culture d'en bas de moins en moins monolithique. De la France des Enfoirés, avec les nombreuses reprises parodiques de tubes de variété française par le Youtubeur Anthony Joubert (Patrick Bruel, Francis Cabrel), à une ambiance plus urbaine avec la parodie d'Aya Nakamura, Djadja, très gros succès de l'année 2018, c'est un inventaire des styles musicaux populaires français en 2019 qui s'affiche à mesure des recommandations de l'algorithme de YouTube. Un peu comme sur un bouquet de chaînes câblées, il existe forcément un hymne ou une parodie pour chaque public de supporters des «gilets jaunes». À l'instar des milieux populaires dans leur ensemble, les «gilets jaunes» sont culturellement assez divers et naviguer dans leur playlist permet d'observer ce fort degré de segmentation en fonction des générations, des références culturelles mais aussi des orientations idéologiques même si, sur ce dernier point, une matrice commune semble exister.

🎵 **Kopp Johnson, *Gilet jaune (clip officiel) - YouTube***  
<https://youtu.be/9i3alzuVFXo>

Macron démission (3 fois)  
 Macron démi-, j'ai dit Macron démission (allez démission!)  
 Macron démission (3 fois)  
 Gilet jaune eh (hein, hein)  
 Ouais gilet jaune eh (hein, hein)  
 Téma les gilets jaunes eh (hein, hein)  
 Faut danser petit (hein, hein)  
 Gilet jaune eh (hein, hein)  
 Ouais gilet jaune eh (hein, hein)  
 Téma les gilets jaunes eh (hein, hein)  
 Faut danser petit (hein, hein)  
 J'ai voulu mettre l'essence (c'est trop cher!)  
 J'ai payé les taxes (c'est trop cher!) (2 fois)  
 Faut cotiser par-ci (c'est trop cher!)  
 Faut cotiser par-là (c'est trop cher!)  
 Faut cotiser par-ci (c'est trop cher!)  
 Faut cotiser par-là  
 Y en a marre!  
 Y en a marre! (Ras le bol!)  
 J'vais manifester donc j'mets mon  
 Gilet jaune eh (hein hein)  
 Ouais gilet jaune eh (hein hein)  
 Téma les gilets jaunes eh (hein hein)  
 Faut danser petit (hein hein)  
 Gilet jaune eh (hein hein)  
 Ouais gilet jaune eh (hein hein)  
 Téma les gilets jaunes eh (hein hein)  
 Faut danser petit  
 Les français en colère (c'est pas bon!)  
 Ils bloquent les périph (c'est pas bon!)  
 Les français en colère (c'est pas bon!)  
 Ils bloquent les périph (c'est pas bon!)  
 À cause de la manif (c'est pas bon!)  
 C'est plus Emmanuel Macron  
 C'est Emmanuel t'es con (con, con!)  
 C'est Emmanuel t'es con!

Toi tu manifestes pour 10 centimes de gazoil en plus (eeeeh) (4 fois)  
 Y en a marre (3 fois)  
 J'vais manifester donc j'mets mon  
 Gilet jaune eh (hein, hein)  
 Ouais gilet jaune eh (hein, hein)  
 Téma les gilets jaunes eh (hein, hein)  
 Faut danser petit (hein, hein)  
 Gilet jaune eh (hein, hein)  
 Ouais gilet jaune eh (hein, hein)  
 Téma les gilets jaunes eh (hein, hein)  
 Faut danser petit

🎵 **D1ST1., Gilets jaunes**

<https://youtu.be/ix0p5Q1937o>

## Pourquoi la musique est-elle associée à la contestation ?

🎵 **Renaud Lambert et Evelyne Piellier, « Garder le banjo », *Le Monde diplomatique, Manière de voir, Juin-Juillet 2020***

« Une mélodie n'a jamais suffi à transformer le monde mais on l'a rarement bousculé sans chanter, taper sur un tambour ou emboucher un cuivre... »

Manchester, 1966. Le chanteur américain Bob Dylan vient de terminer la première partie de son concert, où, seul, il a repris ses grands succès à la guitare acoustique. Il en attrape alors une autre, électrique celle-là. « Judas ! », hurle un spectateur, pour qui l'éthique folk exclut tout ce qui se rapproche d'un rock'n'roll jugé impur et vendu au veau d'or. « Je ne te crois pas. menteur ! », réplique le chanteur. Il se retourne vers les musiciens qui vont l'accompagner pour la deuxième partie, et leur lance : « Mettez la gomme ! » Un tonnerre électrique emporte alors l'auditoire.

S'emparer d'un instrument n'est jamais un geste anodin... Reste à savoir ce qu'on en fait. Quelques années plus tard, on interroge un autre chanteur folk américain, Phil Ochs, sur l'avenir politique de son pays : « Se montrer optimiste concernant les États-Unis, c'est penser qu'une révolution peut y advenir. Et pour qu'une révolution éclate dans ce pays, il faudrait qu'Elvis Presley devienne Che Guevara. » Le « King » tentera bien de s'engager en politique, mais pas à la façon qu'espérait Ochs. En décembre 1970, le chanteur adresse une lettre au président Richard Nixon pour demander à être recruté comme agent fédéral : « J'ai étudié en profondeur les ravages de la toxicomanie et les techniques de lavage de cerveau utilisées par les communistes, et, de par la position privilégiée que j'occupe, je pourrai être particulièrement efficace (1). » Presley, tout compte fait, ne sera pas recruté.

Quand elle est culturellement respectable, la musique passe pour un art éthéré, hors de l'histoire, propre à offrir des œuvres éternelles. Moins « convenable », moins reconnue comme savante et élégamment élitaire, elle devient vite soupçonnée de se réduire à un produit jetable, en quête de succès commercial. Pourtant, la musique s'inscrit toujours dans une époque, dans des conditions de production et de diffusion précises : le genre choisi n'a rien d'innocent. Préférer écrire un opéra-bouffe plutôt qu'une symphonie, chanter le blues plutôt qu'un slow, enfiler une guitare électrique plutôt qu'une autre, acoustique, c'est prendre parti.

Les notes n'ont pas de famille idéologique, à la différence des paroles et des interprètes. Mais le style qu'on leur donne, leur traitement, pris dans son contexte historique et concret transpire la politique. La musique peut, sans l'interroger, épouser le cadre de pensée ; il lui arrive également de l'ébrécher. Avec Ochs, elle appelle à la fin de la guerre du Vietnam ; entonnée par un groupuscule d'extrême droite, elle excite la haine raciale ; diffusée par les enceintes d'un ascenseur, elle anesthésie les cellules grises. Inventive ou fabriquée, langage qui se joue des frontières et parfois des générations, elle jouit d'un pouvoir singulier sur les émotions qu'elle stimule, et les corps, qu'elle tortille.

Autant dire qu'il n'est pas ici question de divertissement. Certains misent sur le pouvoir de séduction de la musique afin de rendre leur système désirable : muzak, pop inoffensive shows glamour etc... Les autres trouvent chez elle un étendard, un signal, un moment de fusion. Une foule qui chante n'est pas une addition d'individus, mais une masse, une force, un collectif

Une mélodie n'a jamais suffi à transformer le monde mais on l'a rarement bousculé sans chanter, taper sur un tambour ou emboucher un cuivre. Pour le meilleur et pour le pire ; dans les guerres et dans les manifestations, dans les usines occupées et dans les rassemblements des sectes. Troublant pouvoir d'un art qui — jeu de notes, élaboration de rythmes, architecture de sons, enchevêtrement de tensions et de libérations — semble pourtant dépourvu de liens avec des objectifs concrets. Mais la musique incarne peut-être l'une des dimensions les plus précieuses de l'humanité : la capacité de faire résonner les rêves et les silences... pour rien. Pour ce luxe propre à tous les humains qu'est la mise en forme de ses émotions. Pour le plaisir et le partage.

En 1914, sir Ernest Shackleton conduit une expédition transantarctique à bord de la goélette Endurance. Pris dans les glaces de longs mois, le navire sombre. Se réfugiant sur de petites barques, l'équipage doit sélectionner précieusement ce qu'il emporte : chaque gramme compte. Des fusils, pour chasser et se nourrir ; de l'huile, pour s'éclairer ; des couvertures, pour résister au froid polaire. Tout ce qui n'est pas indispensable doit être abandonné, mais ils gardent un banjo. L'instrument leur permettra de continuer à chanter ensemble, fraternité du chant commun contre la solitude et le désespoir, et à conserver l'envie de vivre (2).

(1) Lettre d'Elvis Presley à Richard Nixon (extraits), Washington, 21 décembre 1970, cité dans l'exposition «When Nixon met Elvis. » archives nationales des États-Unis. (2) Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'«Endurance»*, Phébus, Paris, 2000

 **Jean Ferrat, *Je Ne Chante Pas Pour Passer Le Temps*, 1965**

<https://www.youtube.com/watch?v=vHJ39ZQtIRU>

Il se peut que je vous déplaise  
En peignant la réalité  
Mais si j'en prends trop à mon aise  
Je n'ai pas à m'en excuser  
Le monde ouvert à ma fenêtre  
Que je referme ou non l'auvent  
S'il continue de m'apparaître  
Comment puis-je faire autrement ?

Je ne chante pas pour passer le temps

Le monde ouvert à ma fenêtre  
Comme à l'eau claire le torrent  
Comme au ventre l'enfant à naître  
Et neige la fleur au printemps  
Le monde ouvert à ma fenêtre  
Avec sa dulie ses horreurs  
Avec ses armes et ses reîtres  
Avec son bruit et sa fureur

Je ne chante pas pour passer le temps

Mon Dieu mon Dieu tout assumer  
L'odeur du pain et de la rose  
Le poids de ta main qui se pose  
Comme un témoin du mal d'aimer  
Le cri qui gonfle la poitrine  
De Lorca à Maïakovski  
Des poètes qu'on assassine  
Ou qui se tuent pourquoi pour qui

Je ne chante pas pour passer le temps

Le monde ouvert à ma fenêtre  
Et que je brise ou non la glace  
S'il continue à m'apparaître  
Que voulez-vous donc que j'y fasse

Mon cœur mon cœur si tu t'arrêtes  
 Comme un piano qu'on désaccorde  
 Qu'il me reste une seule corde  
 Et qu'à la fin mon chant répète

Je ne chante pas pour passer le temps

### **Cette musique qui s'avère avoir du pouvoir sur le peuple effraie, aussi est-elle censurée**

♪ « "Le déserteur" de Vian : le destin exceptionnel d'un hymne pacifiste », *France info Culture, francetvinfo.fr, février 2014.*

[https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/chanson-francaise/le-deserteur-de-vian-le-destin-exceptionnel-d-un-hymne-pacifiste\\_3384993.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/chanson-francaise/le-deserteur-de-vian-le-destin-exceptionnel-d-un-hymne-pacifiste_3384993.html)

♪ « La Chine censure l'hymne des manifestations à Hong Kong », *Repéré par Ines Clivio, slatefr, juin 2019.*

<https://www.ladepeche.fr/2019/08/13/une-chanson-des-miserables-devient-lhymne-des-manifestants-a-hong-kong,8359106.php>

<http://www.slate.fr/story/178629/chine-hong-kong-manifestations-censure-musique-chanson-do-you-hear-the-people-sing-les-miserables>

La chanson « Do You Hear the People Sing ? » est la dernière victime de la grande muraille numérique chinoise. Le pouvoir contestataire de la musique n'est plus à démontrer. On se rappelle les vinyles de rock que les impitoyables parents des sœurs Lisbon les forçaient à brûler dans *Virgin Suicides*.

Alors quand les deux millions de manifestant-es à Hong Kong entonnent en chœur la chanson « Do You Hear the People Sing ? » (« Entendez-vous chanter le peuple ? ») issue de la comédie musicale *Les Misérables* (<https://youtu.be/gMYNfQlf1H8>) on comprend que les autorités chinoises coupent vite le robinet de la révolte.

Si les mobilisations à Hong Kong contre la loi d'extradition vers la Chine ont fait la une de tous les journaux internationaux depuis début juin (un million de personnes dans les rues le 9, et deux millions le 16), le peuple chinois n'en a rien su.

Le gouvernement n'a fait circuler que quelques communiqués officiels et un article d'opinion – il va sans dire largement en faveur de la loi – dans le *Quotidien du peuple*, l'organe officiel du Parti communiste. Une fois les sources d'information bâillonnées, il ne lui restait plus qu'à censurer tout ce qui pouvait avoir trait à la dissidence.

Air de révolte

Référence à l'insurrection républicaine de 1832 dépeinte dans le livre de Victor Hugo, « Do You Hear the People Sing ? » a tout d'un appel à la révolte.

Entonnée une première fois en 2014 pendant le mouvement des parapluies, qui avait déjà soulevé la population d'Hong Kong contre Pékin, ou pendant la révolution ukrainienne de 2014, la chanson de la troupe des *Misérables* a été reprise lors de la marche noire du dimanche 16 juin.

Elle est devenue l'hymne du peuple en colère et symbolise son refus d'être esclave du pouvoir. Il n'en fallait pas plus déclencher les sirènes de Pékin.

Bloquée sur QQ Music, l'une des plateformes de streaming musical les plus importantes en Chine, retirée de l'album de la troupe, on croirait presque que le titre n'a jamais existé – comme si un Winston Smith à la Orwell avait été chargé d'effacer et de réécrire l'histoire de la musique.

Si les autorités chinoises cherchent visiblement à supprimer toute mention de la chanson sur internet, l'efficacité de la censure n'est pas totale et il existe encore des biais pour y accéder.

Pour aller plus loin

**Quel moyen plus efficace pour rassembler, sensibiliser à une cause qu'une musique, une chanson ?**

Pour toi Arménie, Aznavour pour l'Arménie (1989), <https://www.youtube.com/watch?v=kWgRH3S0-8Y>

Chanteurs sans frontières – Ethiopie, <https://www.youtube.com/watch?v=e4tiwF1yswM>

Génération Enfoirés - La chanson des Restos, <https://www.youtube.com/watch?v=diWNp9Fb5TU>

## Musique urbaine :

🎵 *Régis Meyran, « Les musiques urbaines, ou la subversion des codes esthétiques occidentaux. », [EspaceTemps.net](https://www.espacetemps.net) [En ligne], Travaux, 2014*

<https://www.espacetemps.net/articles/les-musiques-urbaines-ou-la-subversion-des-codes-esthetiques-occidentaux/>

Résumé

Cet article propose une réflexion générale sur le vaste ensemble des musiques urbaines européennes (incluant hip-hop, slam, electro, musiques improvisées...). À partir de nombreuses observations ethnographiques, l'auteur formule l'idée selon laquelle les pratiques musicales et les discours afférents, chez les acteurs des musiques urbaines, visent à subvertir les normes esthétiques occidentales, en déconstruisant un certain nombre d'oppositions structurelles (savant/populaire, imitation/création, chant/voix, etc.). Par ailleurs, l'auteur constate que des groupes socialement dominés se saisissent de ces musiques pour en faire un outil d'affirmation identitaire, leur discours étant soumis à différentes idéologies.

## II - 4 - La musique : instrument de contrôle, d'asservissement, de torture, d'extermination

*Si la musique est souvent un moyen de contestation pour le peuple contre un état, ce dernier peut aussi s'en servir comme instrument de contrôle, d'asservissement, de torture, d'extermination.*

🎵 « *Hector Berlioz, Euphonia ou la ville musicale, » [Les Greniers de la mémoire, francemusique.fr](https://www.francemusique.fr)*

<https://www.francemusique.fr/emissions/les-greniers-de-la-memoire/euphonia-ou-la-ville-musicale-par-hector-berlioz-18063>

Les Greniers vous proposent de feuilleter la nouvelle d'Hector Berlioz "Euphonia ou la ville musicale". C'est le comédien Laurent Poitrenaux qui lit cette nouvelle où Berlioz entrecroise fiction et autobiographie, imaginant des personnages assez inspirés de son histoire malheureuse avec la pianiste Camille Moke...

🎵 *Hector Berlioz, **Euphonia ou la Ville musicale, 1852.***

**Nouvelle : texte intégral**

*La Ville musicale. Euphonia est une petite ville de douze mille âmes, située sur le versant du Hartz, en Allemagne. ... Tous les Euphoniens, hommes, femmes et enfants, s'occupent exclusivement de chanter, de jouer des instruments, et de ce qui se rapporte directement à l'art musical.*

Euphonia est une petite ville de douze mille âmes, située sur le versant du Hartz, en Allemagne. On peut la considérer comme un vaste conservatoire de musique, puisque la pratique de cet art est l'objet unique des travaux de ses habitants.

Tous les Euphoniens, hommes, femmes et enfants, s'occupent exclusivement de chanter, de jouer des instruments, et de ce qui se rapporte directement à l'art musical. La plupart sont à la fois instrumentistes et chanteurs. Quelques-uns, qui n'exécutent point, se livrent à la fabrication des instruments, à la gravure et à l'impression de la musique. D'autres consacrent leur temps à des recherches d'acoustique et à l'étude de tout ce qui, dans les phénomènes physiques, peut se rattacher à la production des sons.

Les joueurs d'instruments et les chanteurs sont classés par catégories dans les divers quartiers de la ville.

Chaque voix et chaque instrument a une rue qui porte son nom, et qu'habite seule la partie de la population vouée à la pratique de cette voix ou de cet instrument. Il y a les rues des soprani, des basses, des ténors, des contralti, des violons, des cors, des flûtes, des harpes, etc., etc.

Il est inutile de dire qu'Euphonia est gouvernée militairement et soumise à un régime despotique. De là l'ordre parfait qui règne dans les études, et les résultats merveilleux que l'art en a obtenus.

L'empereur d'Allemagne fait tout, d'ailleurs, pour rendre aussi heureux que possible le sort des Euphoniens. Il ne leur demande en retour que de lui envoyer deux ou trois fois par an quelques milliers de musiciens pour les fêtes qu'il donne sur divers points de l'empire. Rarement la ville se meut tout entière.

Aux fêtes solennelles dont l'art est le seul objet, ce sont les auditeurs qui se déplacent, au contraire, et qui viennent entendre les Euphoniens.

Un cirque, à peu près semblable aux cirques de l'antiquité grecque et romaine, mais construit dans des conditions d'acoustique beaucoup meilleures, est consacré à ces exécutions monumentales. Il peut contenir d'un côté vingt mille auditeurs et de l'autre dix mille exécutants.

C'est le ministre des beaux-arts qui choisit, dans la population des différentes villes d'Allemagne, les vingt mille auditeurs privilégiés auxquels il est permis d'assister à ces fêtes. Ce choix est toujours déterminé par le plus ou moins d'intelligence et de culture musicale des individus. Malgré la curiosité excessive que ces réunions excitent dans tout l'empire, aucune considération n'y ferait admettre un auditeur reconnu, par son inaptitude, indigne d'y assister.

L'éducation des Euphoniens est ainsi dirigée: les enfants sont exercés de très bonne heure à toutes les combinaisons rythmiques; ils arrivent en peu d'années à se jouer des difficultés de la division fragmentaire des temps de la mesure, des formes syncopées, des mélanges de rythmes inconciliables, etc.; puis vient pour eux l'étude du solfège, parallèlement à celle des instruments, un peu plus tard celle du chant et de l'harmonie. Au moment de la puberté, à cette heure d'efflorescence de la vie où les passions commencent à se faire sentir, on cherche à développer en eux le sentiment juste de l'expression et par suite du beau style.

Cette faculté si rare d'apprécier, soit dans l'œuvre du compositeur, soit dans l'exécution de ses interprètes, la vérité d'expression, est placée au-dessus de toute autre dans l'opinion des Euphoniens.

Quiconque est convaincu d'en être absolument privé, ou de se complaire à l'audition d'ouvrages d'une expression fautive, est inexorablement renvoyé de la ville, eût-il d'ailleurs un talent éminent ou une voix exceptionnelle; à moins qu'il ne consente à descendre à quelque emploi inférieur, tel que la fabrication des cordes à boyaux ou la préparation des peaux de timbales.

Les professeurs de chant et des divers instruments ont sous leurs ordres plusieurs sous-maires destinés à enseigner des spécialités dans lesquelles ils sont reconnus supérieurs. Ainsi, pour les classes de violon, d'alto, de violoncelle et de contrebasse, outre le professeur principal qui dirige les études générales de l'instrument, il y en a un qui enseigne exclusivement le pizzicato, un autre l'emploi des sons harmoniques, un autre le staccato, ainsi de suite. Il y a des prix institués pour l'agilité, pour la justesse, pour la beauté du son et même pour la ténuité du son. De là les nuances de piano si admirables, que les Euphoniens seuls en Europe savent produire.

Le signal des heures de travail et des repas, des réunions par quartiers, par rues, des répétitions par petites ou par grandes masses, etc., est donné au moyen d'un orgue gigantesque placé au haut d'une tour qui domine tous les édifices de la ville. Cet orgue est animé par la vapeur, et sa sonorité est telle qu'on l'entend sans peine à quatre lieues de distance. Il y a cinq siècles, quand l'ingénieur facteur A. Sax, à qui l'on doit la précieuse famille d'instruments de cuivre à anche qui porte son nom, émit l'idée d'un orgue pareil destiné à remplir d'une façon plus musicale l'office des cloches, on le traita de fou, comme on avait fait auparavant pour le malheureux qui parlait de la vapeur appliquée à la navigation et aux chemins de fer, comme on faisait encore il y a deux cents ans pour ceux qui s'obstinaient à chercher les moyens de diriger la navigation aérienne qui a changé la face du monde. Le langage de l'orgue de la tour, ce télégraphe de l'oreille, n'est guère compris que des Euphoniens; eux seuls connaissent bien la téléphonie, précieuse invention dont un nommé Sudre entrevit, au XIX<sup>e</sup> siècle, toute la portée, et qu'un des préfets de l'harmonie d'Euphonia a développée et conduite au point de perfection où elle est aujourd'hui. Ils possèdent aussi la télégraphie, et les directeurs des répétitions n'ont à faire qu'un simple signe avec une ou deux mains et le bâton conducteur, pour indiquer aux exécutants qu'il s'agit de faire entendre, fort ou doux, tel ou tel accord suivi de telle ou telle cadence ou modulation, d'exécuter tel ou tel morceau classique tous ensemble, ou en petite masse, ou en crescendo, les divers groupes entrant alors successivement.

Quand il s'agit d'exécuter quelque grande composition nouvelle, chaque partie est étudiée isolément pendant trois ou quatre jours; puis l'orgue annonce les réunions au cirque de toutes les voix d'abord. Là, sous la direction des maîtres de chant, elles se font entendre par centuries formant chacune un chœur complet. Alors les points de respiration sont indiqués et placés de façon qu'il n'y ait jamais plus d'un quart de la masse chantante qui respire au même endroit, et que l'émission de voix du grand ensemble n'éprouve aucune interruption sensible.

L'exécution est étudiée, en premier lieu, sous le rapport de la fidélité littérale, puis sous celui des grandes nuances, et enfin sous celui du style et de l'EXPRESSION.

Tout mouvement du corps indiquant le rythme pendant le chant est sévèrement interdit aux choristes. On les exerce encore au silence, au silence absolu et si profond, que trois mille choristes Euphoniens réunis dans le Cirque, ou dans tout autre local sonore, laisseraient entendre le bourdonnement d'un insecte, et pourraient faire croire à un aveugle placé au milieu d'eux qu'il est entièrement seul. Ils sont parvenus à compter ainsi des centaines de pauses, et à attaquer un accord de toute la masse après ce long silence, sans qu'un seul chanteur manque son entrée.

Un travail analogue se fait aux répétitions de l'orchestre; aucune partie n'est admise à figurer dans un ensemble avant d'avoir été entendue et sévèrement examinée isolément par les préfets. L'orchestre entier travaille ensuite seul; et enfin la réunion des deux masses vocale et instrumentale s'opère quand les divers préfets ont déclaré qu'elles étaient suffisamment exercées.

Le grand ensemble subit alors la critique de l'auteur, qui l'écoute du haut de l'amphithéâtre que doit occuper le public; et quand il se reconnaît maître absolu de cet immense instrument intelligent, quand il est sûr qu'il n'y a plus qu'à lui communiquer les nuances vitales du mouvement, qu'il sent et peut donner mieux que personne, le moment est venu pour lui de se faire aussi exécutant, et il monte au pupitre-chef pour diriger. Un diapason fixé à chaque pupitre permet à tous les instrumentistes de s'accorder sans bruit avant et pendant l'exécution ; les préludes, les moindres bruissements d'orchestre sont rigoureusement prohibés. Un ingénieux mécanisme qu'on eût trouvé cinq ou six siècles plus tôt, si on s'était donné la peine de le chercher, et qui subit l'impulsion des mouvements du chef sans être visible au public, marque, devant les yeux de chaque exécutant et tout près de lui, les temps de la mesure, en indiquant aussi d'une façon précise les divers degrés de forte ou de piano. De cette façon, les exécutants reçoivent immédiatement et instantanément la communication du sentiment de celui qui les dirige, y obéissent aussi rapidement que font les marteaux d'un piano sous la main qui presse les touches, et le maître peut dire alors qu'il joue de l'orchestre en toute vérité.

Des chaires de philosophie musicale, occupées par les plus savants hommes de l'époque, servent à répandre parmi les Euphoniens de saines idées sur l'importance et la destination de l'art, la connaissance des lois sur lesquelles est basée son existence, et des notions historiques exactes sur les révolutions qu'il a subies. C'est à l'un de ces professeurs qu'est due l'institution singulière des concerts de mauvaise musique où les Euphoniens vont, à certaines époques de l'année, entendre les monstruosité admirées pendant des siècles dans toute l'Europe, dont la production même était enseignée dans les Conservatoires d'Allemagne, de France et d'Italie, et qu'ils viennent étudier, eux, pour se rendre compte des défauts qu'on doit le plus soigneusement éviter. Telles sont la plupart des cavatines et finales de l'école italienne du commencement du XIX siècle, et les fugues vocalisées des compositions plus ou moins religieuses des époques antérieures au XX. Les premières expériences faites par ce moyen sur cette population dont le sens musical est aujourd'hui d'une rectitude et d'une finesse extrêmes amenèrent d'assez singuliers résultats. Quelques-uns des chefs-d'œuvre de mauvaise musique, faux d'expression et d'un style ridicule, mais d'un effet cependant, sinon agréable, au moins supportable pour l'oreille, leur firent pitié; il leur sembla entendre des productions d'enfants balbutiant une langue qu'ils ne comprennent pas. Certains morceaux les firent rire aux éclats, et il fut impossible d'en continuer l'exécution. Mais quand on en vint à chanter la fugue sur Kyrie eleison de l'ouvrage le plus célèbre d'un des grands maîtres de notre ancienne école allemande, et qu'on leur eut affirmé que ce morceau n'avait point été écrit par un fou, mais par un très grand musicien, qui ne fit en cela qu'imiter d'autres maîtres, et qui fut à son tour fort longtemps imité, leur consternation ne peut se dépeindre. Ils s'affligèrent sérieusement de cette humiliante maladie dont ils reconnaissaient que le génie humain lui-même pouvait subir les atteintes ; et le sentiment religieux, s'indignant chez eux, en même temps que le sentiment musical, de ces ignobles et incroyables blasphèmes, ils entonnèrent d'un commun accord la célèbre prière *Parce Deus*, dont l'expression est si vraie, comme pour faire amende honorable à Dieu, au nom de la musique et des musiciens.

Tout individu possédant toujours une voix quelconque, chacun des Euphoniens est tenu d'exercer la sienne et d'avoir des notions de l'art du chant. Il en résulte que les joueurs d'instruments à cordes de l'orchestre, qui peuvent chanter et jouer en même temps, forment un second chœur de réserve, que le compositeur emploie dans certaines occasions et dont l'entrée inattendue produit quelquefois les plus étonnants effets. Les chanteurs à leur tour sont obligés de connaître le mécanisme de certains instruments à cordes et à percussion, et d'en jouer au besoin, en chantant. Ils sont ainsi tous harpistes, pianistes, guitaristes. Un grand nombre d'entre eux savent jouer du violon, de l'alto, de la viole d'amour, du violoncelle. Les enfants jouent du sistre moderne et des cymbales harmoniques, instrument nouveau, dont chaque coup frappe un accord.

Les rôles des pièces de théâtre, les solos de chant et d'instruments ne sont donnés qu'à ceux des Euphoniens dont l'organisation et le talent spécial les rendent les plus propres à les bien exécuter. C'est un concours fait publiquement et patiemment devant le peuple entier qui détermine ce choix. On y emploie tout le temps nécessaire. Lorsqu'il s'est agi de célébrer l'anniversaire décennal de la fête de Gluck, on a cherché pendant huit mois, parmi les cantatrices, la plus capable de chanter et de jouer *Alceste* ; près de mille femmes ont été entendues successivement dans ce but.

Il n'y a point à Euphonia de privilèges accordés à certains artistes au détriment de l'art. On n'y connaît pas de premiers sujets, de droit en possession des premiers rôles, lors même que ces rôles ne conviennent en aucune façon à leur genre de talent ou à leur physique. Les auteurs, les ministres et les préfets, précisent les qualités essentielles qu'il faut réunir pour remplir convenablement tel ou tel rôle, représenter tel ou tel personnage ; on cherche alors l'individu qui en est le mieux pourvu, et fût-il le plus obscur d'Euphonia, dès qu'on l'a découvert, il est élu. Quelquefois notre gouvernement musical en est pour ses recherches et sa peine. C'est ainsi qu'en 2320, après avoir pendant quinze mois cherché une *Eurydice*, on fut obligé de renoncer à mettre en scène l'*Orphéede*

Gluck, faute d'une jeune femme assez belle pour représenter cette poétique figure et assez intelligente pour en comprendre le caractère.

L'éducation littéraire des Euphoniens est soignée ; ils peuvent jusqu'à un certain point apprécier les beautés des grands poètes anciens et modernes. Ceux d'entre eux dont l'ignorance et l'inculture à cet égard seraient complètes ne pourraient jamais prétendre à des fonctions musicales un peu élevées.

C'est ainsi que, grâce à l'intelligente volonté de notre empereur et à son infatigable sollicitude pour le plus puissant des arts, Euphonia est devenue le merveilleux conservatoire de la musique monumentale.

♪ *Musique d'État et dictature, 2009, Colloque, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL - EHESS / CNRS)*

<https://www.ehess.fr/fr/colloque/musique-detat-et-dictature>

Pendant les dictatures du vingtième siècle, la musique n'a jamais cessé de résonner. Même là où ces régimes n'ont pas proclamé de normes esthétiques, ils ont eu tendance à favoriser un certain genre de création musicale : pièces de circonstance, commémoratives ou de célébration, hymnes patriotiques ou militants, marches militaires, etc. Ils ont instauré des formes spécifiques de sélection et de soutien à la production musicale, à travers des prix ou des systèmes de commande, validant ou instituant ainsi certaines œuvres comme émanation de l'État. Aussi, à la marge ou au cœur du pouvoir, des compositeurs ont souvent produit spontanément des œuvres qui, par leur esthétique ou par leur programme, rejoignaient l'ordre politique en place.

♪ *Julian Barnes, Le Fracas du temps, 2016*

« Dans la Russie de Staline, un trait de plume du tyran suffit à vous condamner à mort et à faire disparaître votre œuvre. Le jour où le jeune compositeur Dmitri Chostakovitch, au succès international, découvre dans la Pravda un article qui l'accuse de « déviationnisme élitiste et bourgeois », il comprend que sa famille et lui sont menacés. C'est le point de départ d'une existence tiraillée entre la crainte permanente du pouvoir, l'instinct de survie et la quête de liberté.

*Julian Barnes explore en trois tableaux la vie et l'âme d'un grand créateur qui s'est débattu dans le chaos de son époque, tout en essayant de ne pas renoncer à son art. Un récit subtil et poignant. » (Baptiste Liger)*

Dans le train, tandis que défilait dehors le paysage glacé, il avait relu cinq, six fois l'éditorial. Il avait d'abord été choqué autant pour son opéra que pour lui-même : après un tel anathème, *Lady Macbeth de Mzensk* ne pouvait pas continuer au Bolchoï. Au cours des deux dernières années, l'œuvre avait été applaudie partout — de New York à Cleveland, de la Suède jusqu'en Argentine. À Moscou et à Leningrad, elle avait plu non seulement au public et aux critiques, mais aussi aux commissaires politiques. Lors du 17e congrès du Parti, ses représentations avaient été incluses dans la production officielle du district de Moscou, laquelle était censée rivaliser avec les quotas de production des mines de houille du Donbass.

Tout cela ne signifiait plus rien : son opéra allait être supprimé comme un chien bruyant qui a soudain déplu à son maître. Il essayait d'analyser les différents éléments de l'attaque aussi lucidement que possible. D'abord, le succès même de son opéra, tout particulièrement à l'étranger, s'était retourné contre lui. Quelques mois plus tôt seulement, la Pravda avait patriotiquement rendu compte de la première de l'œuvre au Metropolitan Opera de New York. Et maintenant, le même journal «savait» que *Lady Macbeth de Mzensk* n'avait eu de succès en dehors de l'Union soviétique que parce que ladite œuvre était « non politique et déroutante », et parce qu'elle « titillait le goût pervers des bourgeois avec sa musique agitée, névrotique ».

Ensuite, et lié à cela, il y avait ce à quoi il pensait comme étant la « critique de loge gouvernementale », une expression verbale de ces sourires narquois et de ces bâillements d'obséquieux acolytes se tournant vers l'invisible Staline. Il lisait donc que sa musique « cancanait et grognait », que sa nature « nerveuse, convulsive et spasmodique » dérivait du jazz, qu'elle remplaçait le chant par des « cris perçants ». Cet opéra avait manifestement été composé pour plaire aux « dégénérés », qui avaient perdu tout « goût sain » pour la musique, préférant « un flot sonore confus ». Quant au livret, il se concentrait délibérément sur les parties les plus sordides du récit de Leskov ; le résultat était « grossier, primitif et vulgaire ».

Mais ses torts étaient également politiques. Aussi l'analyse anonyme, due à quelqu'un qui s'y connaissait autant en musique qu'un cochon en fenaison, était-elle ornée de ces étiquettes familières imbibées de vinaigre : « petit-bourgeois, formaliste, meyerholdiste, gauchiste ». Le compositeur avait écrit non un opéra, mais un antiopéra, avec une musique volontairement subvertie ; il avait bu à la source empoisonnée qui produisait « une distorsion

gauchiste en peinture, en poésie, dans l'enseignement et la science ». Au cas où il aurait fallu mettre les points sur les i — et il le fallait toujours —, le gauchisme était opposé « au vrai art, à la vraie science et la vraie littérature ». « Ceux qui ont des oreilles entendent », aimait-il dire. Mais même les sourds ne pouvaient manquer de percevoir ce que disait « Du fatras en guise de musique », et d'en deviner les conséquences probables. Il y avait trois phrases qui ne visaient pas seulement son fourvoiement supposé, mais sa personne même. « Le compositeur n'a visiblement jamais songé à la question de savoir ce que le public soviétique espère et attend de la musique. » Cela suffisait à le faire exclure de l'Union des compositeurs. « Le danger de cette tendance pour la musique soviétique est évident. » Cela suffisait à lui faire perdre la possibilité de composer et d'être joué. Et enfin : « C'est un jeu d'ingéniosité qui peut très mal finir. » Cela suffisait à lui faire perdre la vie.

🎵 Caroline Piquet, *Chili, Panama, Irak, ex-Yougoslavie... Quand la musique devient un instrument de torture*, 2013

<http://www.slate.fr/monde/77592/chili-torture-musique>

La musique, si elle est largement louée pour sa capacité à émanciper et rassembler, peut aussi être source de douleur et un outil d'incitation à la soumission. Cet aspect le plus sombre de la musique, ce potentiel de nuisance terrible, est rarement mentionné dans les études universitaires de musicologie.

Une étude britannique publiée à l'occasion du 40e anniversaire du coup d'État du dictateur chilien Augusto Pinochet a recueilli des témoignages attestant l'utilisation de morceaux de musique populaire comme instrument de torture. Du Julio Iglesias, la bande son de Orange mécanique ou encore Gigi l'amoroso de Dalida ont été « joués à plein volume pendant des journées entières [...] pour infliger des dommages psychologiques et physiques », explique Katia Chornik, de l'université de Manchester, dont le travail a été largement relayé par la presse

Dans une enquête publiée en 2002, deux chercheurs de l'Université de Cambridge, Martin Cloonan et Bruce Johnson, s'étaient déjà intéressés à l'utilisation de chansons populaires comme instrument d'oppression. Ils expliquaient que quelle que soit la musique diffusée, elle est infligée aux détenus avec une telle violence qu'ils sont laminés psychologiquement.

Cette technique fait partie de ce qu'on appelle la « torture légère », une combinaison soigneusement dosée de moyens de coercition psychologiques et physiques qui, sans aller jusqu'à provoquer la mort, peut causer des traumatismes psychologiques considérables. Conçue pour priver la victime de sommeil et générer une surstimulation sensorielle, elle peut en devenir insupportable.

L'un des exemples les plus connus concerne le Panama. Quand les Etats-Unis envahissent ce petit Etat d'Amérique centrale, en décembre 1989, le président Noriega se réfugie dans l'ambassade du Saint-Siège, immédiatement encerclée par les troupes américaines. Les Marines diffusent alors en boucle du hard-rock à un niveau assourdissant, dont Panama de Van Halen. Noriega se rend au bout de onze jours.

Cette technique a aussi été utilisée par les Etats-Unis dans une période plus récente. Le 10 décembre 2008, une campagne de protestation était d'ailleurs initiée par des groupes et des artistes de renom, dont Massive Attack, contre la torture par la musique en prison, pratiquée par l'armée américaine en Irak, en Afghanistan et à Guantanamo.

Le 22 octobre 2009, un collectif de musiciens lançait une procédure pour que le gouvernement américain dévoile la liste des morceaux utilisés comme outil de torture en vertu du Freedom of Information Act (loi sur la liberté de l'information). La National Security Archive, une ONG qui a porté la demande du collectif, a demandé confirmation au gouvernement américain en s'appuyant sur une liste de noms provenant de rapports déclassifiés et de témoignages d'anciens détenus et gardiens.

Dans cette playlist de la torture, on trouvait des groupes de rocks plus ou moins hard ou métalleux (AC/DC, Aerosmith, Marilyn Manson, Metallica, Nine Inch Nails, Rage Against The Machine ou encore les Red Hot Chili Peppers), de la pop (les Bee Gees, Britney Spears, Christina Aguilera, Prince...), du rap (Dr. Dre, Eminem, Redman...), mais aussi de la musique de dessins animés pour enfants (les bandes sons des émissions Barney et ses amis ou Sesame Street).

Dans leur recherche, Martin Cloonan et Bruce Johnson citent les travaux de Svanibor Pettan, un universitaire qui avait analysé l'utilisation de la musique pendant la guerre en ex-Yougoslavie et rapportait des témoignages de détenus croates condamnés à chanter des chants serbes jusqu'à l'épuisement. De la même façon, en juin 2000, au Zimbabwe, un couple d'opposants au régime de Mugabe, membres du MDC, avaient été flagellés pendant cinq heures en public et obligés pendant ce temps d'entonner le chant du Zanu-PF (le parti au pouvoir).

Pour approfondir encore le sujet, on peut se reporter au récent documentaire de Tristan Chytsoschek, *La musique comme instrument de torture*, diffusé en janvier sur Arte.

♪♪ **Primo Levi, *Si c'est un homme*, 1988**

Et pour la première fois que je suis au camp, la cloche du réveil me surprend dans un sommeil profond, et c'est un peu comme si je sortais du néant. Au moment de la distribution du pain, on entend au loin, dans le petit matin obscur, la fanfare qui commence à jouer : ce sont nos camarades de baraque qui partent travailler au pas militaire.

Du K.B. [infirmerie] on n'entend pas très bien la musique : sur le fond sonore de la grosse caisse et des cymbales qui produisent un martèlement continu et monotone, les phrases musicales se détachent par intervalles, au gré du vent. De nos lits, nous nous entre-regardons, pénétrés du caractère infernal de cette musique.

Une douzaine de motifs seulement, qui se répètent tous les jours, matin et soir : des marches et des chansons populaires chères aux cœurs allemands. Elles sont gravées dans notre esprit et seront bien la dernière chose du lager [camp] que nous oublierons ; car elles sont la voix du lager [camp], l'expression sensible de sa folie géométrique, de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent de nous anéantir, de nous détruire en tant qu'homme avant de nous faire mourir lentement.

Quand cette musique éclate, nous savons que nos camarades, dehors dans le brouillard, se mettent en marche comme des automates ; leurs âmes sont mortes, et c'est la musique qui les pousse en avant comme le vent les feuilles sèches, et leur tient lieu de volonté. Car, ils n'ont plus de volonté : chaque pulsation est un pas, une contraction automatique de leurs muscles inertes. Voilà ce qu'ont fait les Allemands. Ils sont dix mille hommes, et ils ne forment plus qu'une même machine grise ; ils sont exactement déterminés ; ils ne pensent pas, ils ne veulent pas, ils marchent.

Jamais les SS n'ont manqué l'une de ces parades d'entrée et de sortie. Qui pourrait leur refuser le droit d'assister à la chorégraphie qu'ils ont eux-mêmes élaborée, à la danse de ces hommes morts qui laissent, équipe par équipe, le brouillard pour le brouillard ? Qu'elle preuve plus tangible de leur victoire ?

Ceux du KB [infirmerie] connaissent bien eux aussi ces départs et ces retours, l'hypnose du rythme continu qui annihile la pensée et endort la douleur ; ils en ont fait l'expérience, ils la feront encore. Mais il fallait échapper au maléfice, il fallait entendre la musique de l'extérieur, comme nous l'entendions au KB [infirmerie], comme nous l'entendons aujourd'hui dans le souvenir, maintenant que nous sommes à nouveau libre et revenus à la vie ; il fallait l'entendre sans y obéir, sans la subir, pour comprendre ce qu'elle représentait, pour quelles raisons préméditées les Allemands avaient instauré ce rite monstrueux, et pourquoi aujourd'hui encore, quand une de ces innocentes chansonnettes nous revient en mémoire, nous sentons notre sang se glacer dans nos veines et nous prenons conscience qu'être revenus d'Auschwitz tient du miracle."

♪♪ **Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996**

Le pouvoir du chant est cependant tel qu'il peut aller faire surmonter à l'homme ses pulsions d'autoconservation et envoyer à la mort des troupes galvanisées, entonnant d'une même voix des hymnes guerriers aux vertus hypnotiques. Les grandes cérémonies théâtrales du troisième Reich, terrifiantes de beauté, ont ainsi résonné de chants exaltant les vertus du Führer, la grandeur de l'Allemagne nazie et la pureté de la race.

La chanson, quand elle prend la forme d'un hymne, zèle donc une face d'ombre : son pouvoir séducteur peut être vénéneux, et sur un mode plus léger souvenons-nous du serpent Kaa fascinant le jeune Mowgli pour en faire sa proie, dans le dessin animé de Walt Disney tiré du *Livre de la jungle*, ses yeux ondoyant au d'une mélodie hypnotique : « Aie confiance... »

♪♪ **Wolfgang Reitherman, *Le Livre de la jungle*, 1967**

Durant son voyage, *Mowgli* rencontre *Kaa* le serpent hypnotiseur,  
<https://youtu.be/NoX-4Hm1rPU>

## III – Cette musique omniprésente et omnipotente suscite inquiétudes et interrogations

### III - 1 – Une musique omniprésente, envahissante jusqu'à saturation

*La musique est omniprésente dans notre quotidien, accessible grâce aux innovations techniques. Mais elle nous est aussi quelquefois imposée à des moments et dans des lieux où elle n'est pas nécessaire. Ainsi, nous ne sommes pas toujours en mesure de l'apprécier, nous pouvons même être agacés face à cette invasion de sons. Il est donc peut-être temps de redonner une place au silence.*

🎵 "Redéfinir le rôle de la musique dans la société actuelle", Article édité et mis en ligne par la rédaction, *lexpress.fr*, 15 juin 2012

[https://www.lexpress.fr/culture/musique/redefinir-le-role-de-la-musique-dans-la-societe-actuelle\\_1126935.html](https://www.lexpress.fr/culture/musique/redefinir-le-role-de-la-musique-dans-la-societe-actuelle_1126935.html)

Notre contributeur Rocknlaw estime que la consommation de la musique a bien changé. [...]

On retrouve la musique dans toutes les sociétés et dans tout le cours de l'Histoire. Elle est ainsi universelle. Cependant aujourd'hui, nous pouvons considérer que la consommation de la musique a bien changé. De nombreuses inquiétudes me proviennent quand on traite de la musique. Autant de questions qui amènent de longues réflexions souvent sans réponse cohérente. Il n'en reste pas moins que la société dans laquelle nous vivons a un impact considérable sur la musique. En effet, à mon sens, dans un environnement où tout va trop vite, la musique n'a pas toujours la place qu'elle mérite. Elle doit rester un travail créatif nécessitant un plaisir des sens. [...]

Il) Quand la musique doit redevenir un plaisir

Une musique, c'est une œuvre d'art. Elle nécessite un travail de création humaine conjuguant la technique et la théorie. La musique que nous entendons à la radio ne vient pas de nulle part. Elle provient d'un travail acharné entre les musiciens, les producteurs, les techniciens du son etc. Et je ne vous parle même pas des auteurs-compositeurs ou des musiciens se gérant seul.

Personnellement, je pratique un instrument de musique et je me rends bien compte de la difficulté pour un musicien de percer et de construire ses projets. Cela demande un très grand investissement en temps et en argent. Il faut être prêt à sacrifier beaucoup de choses pour des résultats assez médiocres. C'est pourquoi on retrouve de très nombreux musiciens jouant pour le plaisir et pour des petites scènes sans jamais aller plus loin.

Encore une fois la société nous impose d'être productif et de procurer de la valeur ajoutée. Nous sommes toujours dans l'héritage du Fordisme où le but recherché est seulement la productivité. Nous avons mis l'art de côté et nous avons banalisé la musique. Aujourd'hui, on "zappe" de musique toutes les 30 secondes alors que le musicien a dû mettre de nombreuses semaines à composer ces fameuses 30 secondes.

Évidemment qu'une musique peut plaire et ne pas plaire, ce sont les goûts et couleur de chacun. Une personne préférera le Rock alors qu'une autre le Jazz. Mais tout ce qui ne plaît pas doit néanmoins être considéré comme beau. On touche ici à la différence entre le beau et l'agréable. On peut trouver une œuvre belle sans qu'on l'apprécie. Ainsi si une chanson de Jazz ne me plaît pas, je devrais dire "C'est beau mais je n'aime pas."

Bref, le problème actuel n'est pas là mais dans la consommation. Nous sommes imprégnés de la consommation au point de fixer ses rêves en fonction d'objets matériels. Nous vulgarisons la musique et toutes les musiques les plus écoutées sont juste une compilation de rythmes basiques auxquels on a ajouté un clip avec des femmes en maillot de bain au bord d'une piscine. Trop peu de personnes s'intéressent aux vraies œuvres musicales de l'Histoire que peuvent être les Quatre Saisons de Vivaldi ou la 25e Symphonie de Mozart.

Observez les musiques les plus vendues et posez-vous la question.

Votre réponse pourra nourrir votre réflexion et vous saurez la place que vous accordez à la musique.

D'autre part, il faut impérativement trouver un moyen efficace afin de rémunérer les artistes. Nous ne pouvons pas écouter de la musique gratuite indéfiniment. Quand bien même notre contribution sera mineure, il faut impérativement que les artistes retrouvent confiance et que nous payons pour leurs créations culturelles. Personnellement, je suis abonné à Spotify car j'estime que le numérique est l'avenir de la musique. Le fait que le logiciel constitue une bibliothèque musicale universelle est une démarche qui me plaît. D'autre part, la loi Hadopi est une avancée en ce sens qu'elle essaye de lutter contre les fraudes mais il faut à mon avis agir autrement.

Mais ces progrès restent insuffisants. Il ne suffira pas d'instaurer une quelconque loi.

En agissant ensemble dans ce sens, les grands artistes et les grandes œuvres revivront. On financera pour un minimum de coût l'artiste. C'est comme ça que la musique reprendra son rang dans les arts parmi la peinture ou la lecture. C'est comme ça que nous pourrons prendre le temps d'écouter et de rêver.

### III - 1 - a - Il est aujourd'hui possible d'écouter de la musique partout et tout le temps

*Les moyens d'écouter de la musique se sont multipliés et rendent celle-ci accessible où que l'on se trouve à n'importe quel moment du jour ou de la nuit. La musique fait ainsi pleinement partie de notre quotidien.*

🎵 Nicole Vulser, « Les Français passent plus de deux heures par jour à écouter de la musique », *lemonde.fr*, octobre 2018

[https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/10/09/les-francais-passent-plus-de-deux-heures-par-jour-a-ecouter-de-la-musique\\_5366753\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/10/09/les-francais-passent-plus-de-deux-heures-par-jour-a-ecouter-de-la-musique_5366753_3234.html)

Selon une étude de la Fédération internationale de l'industrie phonographique menée dans 20 pays, les Français écoutent de la musique 15 heures par semaine.

Une étude de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI) publiée mardi 9 octobre montre à quel point la musique est devenue partie prenante de la vie quotidienne. Dans les vingt pays les plus consommateurs (la Chine et l'Inde bien qu'étudiés ne sont pas pris en compte dans le rapport global), les consommateurs passent en moyenne près de 18 heures par semaine à écouter de la musique, soit 2 heures et demie par jour. Les Français sont un peu à la traîne, avec environ 15 heures d'écoute hebdomadaire.

Quand écoute-t-on le plus souvent de la musique ? En voiture à 66 %, dans les transports pour aller travailler, se rendre à l'école ou à l'université (54 %), en étudiant (40 %) et avant de s'endormir (19 %). Sans surprise, les 16-24 ans écoutent plus de musique et à de multiples occasions.

Les productions nationales sont largement plébiscitées dans chacun des pays étudiés. Au Japon par exemple, deux tiers du public écoute de la pop japonaise. En Corée, 62 % sont branchés sur de la K-Pop. Dans l'Hexagone, près de 70 % du public écoute de la variété française. Idem au Brésil, où 55 % de la population choisit de la musique populaire locale.

Dans les vingt pays examinés, la pop arrive en tête des genres les plus écoutés, suivie par le rock, la dance/electro/house puis par les bandes-annonces des films et séries.

« Un moteur d'adhésion aux nouvelles technologies »

La musique constitue selon l'IFPI « un moteur d'adhésion aux nouvelles technologies » : trois-quarts des consommateurs utilisent un smartphone pour écouter de la musique. Un résultat qui monte à 94 % chez les 16-24 ans. Les enceintes intelligentes à commande vocale commencent à s'imposer doucement puisque 15 % des consommateurs se déclarent prêts à en acheter une dans les douze prochains mois.

Les réseaux sociaux gardent une domination incontestée chez les fans dès qu'il s'agit de discuter musique. Directement corrélé aux nouveaux modes de consommation globale de la musique, le streaming légal à la demande (audio ou vidéo) est désormais utilisé par 86 % des consommateurs des vingt pays étudiés. Le streaming vidéo (YouTube) représente plus de la moitié du temps passé à consommer de la musique en streaming, note l'étude. Les auteurs montent au créneau en fustigeant le fait que « les services de partage de vidéos ne rémunèrent pas loyalement les créateurs et les producteurs de musique », en affirmant que là où Spotify leur octroie 20 dollars, YouTube leur concède vingt fois moins.

Par ailleurs, la bonne vieille radio semble avoir encore de beaux jours devant elle puisque 86 % des consommateurs continuent de l'écouter en moyenne 4 heures et demie par semaine.

L'étude pointe enfin les pratiques illicites d'écoute de la musique effectuées par 38 % des consommateurs. La technique de piratage la plus utilisée reste aujourd'hui le « stream ripping », un procédé qui consiste à utiliser des logiciels gratuits pour convertir facilement un fichier vidéo en fichier audio.

🎵 Michel Serres, *Musique*, 2011

[...] Musique mondialisée. Cette définition retrouve le progressif évasement de mon commencement voyageur, lorsque je passai de l'italien aux langues latines, et de celles-ci à une évocation pentecôtiste, avant la grande plongée vers les vivants et les choses du Monde. De même que les anges occupent espace et temps dans notre civilisation où les messagers pullulent, où les messages bruissent en myriades et où se multiplient des millions de messageries, de même la Musique a pris, ces dernières décennies, une extension temporelle et spatiale que nulle autre pratique, qu'aucun art ne connurent jamais. Partout dense dans l'air que l'humanité respire, elle se fait entendre jour et nuit dans les rues, dans les maisons et sur les places publiques, dans les boutiques et oreilles privatives, compagne obligatoire des échanges, des commerces, des spectacles, des rites et des fêtes, du travail et

de la solitude. Plongés dans un espace extérieur qu'elle baigne de ses ondes et exclus d'une intimité temporelle qu'elle occupe de son assourdissante continuité, nous voilà parfois même empêchés par elle de parler, de penser aussi bien ou même d'écouter les bruits secrets de notre corps propre et de son âme pensive.

Et les musiques dites classiques furent composées, puis entendues, par des oreilles plongées dans un silence quotidien, large et compact, troué rarement par les cris des canards et le crissement des roues ferrées des carrosses. Les musiques contemporaines, au contraire, se composent et s'entendent par des populations équipées de tympanes ignorants d'un silence tel et méticuleusement brisés par des bruits orduriers dont la multiplicité ne laisse nulle place et aucun temps à quelque atome de mutité. Qui peut entendre le prochain et la voix de sa conscience ?

Intensive et extensive, personnelle et collective, intérieure et publique, cette mondialisation tient au fait que cette musique suit de près la croissance foudroyante de l'information, de même statut qu'elle. Aussi universelle, aussi pansémique, aussi totipotente, l'information, indépendante du sens, précède tout sens.

Exactement comme la Musique. Le sens est en acte ce que l'information et la Musique sont en puissance. Elles ont donc toutes deux le même potentiel universel, le même statut de puissance. Jumelles des bits et des pixels, les notes peuvent ainsi passer pour des unités digitales. Les ordinateurs, je l'ai dit ailleurs, descendent en droite ligne des instruments de musique : tous tables en puissance d'où jaillissent, en acte, des millions de partitions possibles. Au-delà de toute langue, la Musique avoisine, épouse, suit, précède l'information.

Quand donc l'information se mit à envahir le Monde et les humains, la musique, sa jumelle dans l'universel, l'accompagna. Et peut-être même la précéda-t-elle. Le vieux proverbe militaire dit vrai : nul ne va jamais plus vite que la Musique. Et Woodstock précéda Facebook

### **III - 1 - b – En facilitant l'accès aux œuvres musicales, ne risque-t-on pas d'oublier de rétribuer le travail de l'artiste ?**

*La dématérialisation de la musique facilite sa consommation. Aussi devient-il nécessaire de réfléchir à la manière de pouvoir garantir aux artistes une juste rémunération.*

🎵 Julien Bordier, « Comment les Français ont écouté la musique en 2018 », *lexpress.fr*, mars 2019.

[https://www.lexpress.fr/culture/musique/comment-les-francais-ont-ecoute-la-musique-en-2018\\_2067086.html](https://www.lexpress.fr/culture/musique/comment-les-francais-ont-ecoute-la-musique-en-2018_2067086.html)

Le Syndicat national des éditeurs phonographiques a présenté le bilan de la musique enregistrée en France en 2018. Les signaux sont au vert grâce au streaming.

En une décennie, le paysage de la musique enregistrée a radicalement changé. En 2008, le marché reposait avant tout sur les ventes de supports physiques (83%), en gros le CD. L'an dernier, pour la première fois, le numérique est devenu la première source de revenus de la musique enregistrée (57%), générant 335 des 735 millions d'euros des recettes de l'industrie. Face à l'extinction lente et progressive du dinosaure en plastique, le secteur a trouvé une nouvelle monture. Un pur-sang baptisé "streaming". La consommation de flux audio est le ressort essentiel de la croissance du marché (+1,8% par rapport à 2017). Il est au cœur de la stratégie de reconquête des producteurs après des années de repli. Les chiffres et Les enjeux marquants du bilan 2018 de la musique enregistrée ont été présentés ce jeudi 14 mars par le Syndicat national des éditeurs phonographiques (Snep).

Le streaming a généré plus de la moitié des ventes globales (51%). En progressant de 26% cet usage constitue le pilier du modèle économique musical en compensant la baisse constante du marché physique (-15%). Le Snep estime qu'il reste une importante marge de progression. Le streaming payant, à travers des plateformes comme Deezer, Spotify, Apple Music, Tidal, Qobuz, concerne aujourd'hui 5,5 millions d'utilisateurs en France. Une augmentation de plus d'un million d'abonnés par rapport à l'année dernière, mais seulement 8 % de la population de l'Hexagone, contre 15 % aux Etats-Unis et 40 % en Suède. Les Français se convertissent aussi plus lentement à la formule de l'abonnement payant que les Anglais ou les Allemands. [...]

La volonté de faire payer YouTube.

L'autre enjeu de la profession lié au streaming est de tirer des revenus plus importants de la première plateforme de musique en ligne en nombre d'utilisateurs. Selon le Snep, deux tiers des utilisateurs de YouTube déclarent s'en servir pour écouter de la musique sans forcément regarder la vidéo. Paradoxalement les plateformes de vidéo ne génèrent que 11% des revenus pour la filière musicale enregistrée. Les producteurs appellent ce phénomène "value gap" : le fossé qui sépare la valeur que YouTube tire de la musique et ce qu'elle reverse aux créateurs. Le Snep espère que la directive sur le droit d'auteur, qui sera examinée au Parlement européen à la fin du mois, permettra un rééquilibrage, notamment via son article 13 qui doit renforcer la position de négociation des créateurs et ayants-droits.

Le CD n'est pas encore décédé.

Le modèle de consommation musicale par accès cohabite encore avec celui de l'achat. Les revenus générés par les supports physiques reculent de 15 % mais représentent encore 43 % des ventes de musique. La survie de ce support s'explique notamment par le maintien en France de près de 4000 points de ventes (grandes surfaces, enseignes culturelles, disquaires indépendants). Le Snep a souligné que le mouvement des Gilets jaunes avait fortement impacté les ventes sur la période novembre- décembre, "qui représente habituellement un tiers des recettes annuelles".

L'engouement pour le bon vieux 33 tours ne se dément pas. Il est même loin d'être anecdotique. Le chiffre d'affaires du vinyle a été multiplié par cinq en 5 ans et représente un cinquième des ventes physiques. 30 % des acheteurs de galettes noires ont moins de 30 ans.

Une production française au top.

19 des 20 premières places du classement des albums les plus vendus dans l'année (et 45 des 50) sont occupées par des productions françaises (l'exception étant Ed Sheeran). 48 jeunes artistes placent un premier album dans les 200 meilleures ventes de l'année. 34 artistes produits en France ont obtenu une certification (au moins disque d'or, soit 50 000 ventes) pour un premier album en 2018. Pour rappel, 1 album produit sur 10 seulement atteint le seuil de rentabilité.

Mylène Farmer, avec l'album Désobéissance, est la seule femme présente dans le top 10 des meilleures ventes d'albums en 2018. (SDP)

[... ]

Une bonne santé à l'export. Le "made in France" ne s'est jamais aussi bien porté en dehors de nos frontières. [... ] Les musiques urbaines représentent 48% du Top 200 albums. Le record historique des ventes de l'album posthume de Johnny Hallyday (plus de 780 000 exemplaires seulement la semaine de sa sortie, 2,2 millions de copies au total) est l'arbre pop-rock qui cache la forêt hip-hop. 109 singles urbains occupent le Top 200. Cette hégémonie s'explique par le système de calcul actuel qui favorise les morceaux les plus écoutés sur les plateformes (depuis janvier 2019, 1500 streams équivalent à une vente d'album). Fondé sur la consommation de la musique et non sa possession (le bon vieux CD), le modèle du streaming met en avant les genres appréciés par les auditeurs les plus accros : les jeunes qui passent en boucle les titres de leurs artistes préférés sur leur smartphone.

La surreprésentation des artistes urbains pose la question de la répartition des revenus issus du streaming. Aujourd'hui, la rémunération des artistes est déterminée selon le nombre d'écoutes d'un titre rapporté à l'ensemble des écoutes, par pays et par mois. L'Union des producteurs phonographiques français indépendants (Upfi) est convaincue de la nécessité d'évoluer vers un système centré sur l'utilisateur, avec un calcul de la consommation de chaque abonnement. Lors de la conférence de presse du Snep, Alexis de Gemini, Directeur général de Deezer a abondé dans le même sens.

"Les artistes attaquent les plateformes car ils ne gagnent pas assez avec le streaming. Il faut modifier la règle de répartition". Les défenseurs d'une bascule vers le modèle user centric mettent en avant la possibilité pour un abonné de savoir que l'argent de sa souscription est reversée équitablement aux artistes qu'il a choisi d'écouter. Ce principe encouragerait davantage d'utilisateurs à opter pour le service payant et garantirait une diversité musicale. Olivier Nusse, PDG d'Universal France et président du Snep, n'est, lui, pas convaincu par les avantages d'une remise en question du mode de calcul.

 **Stéphane Ruscher, « Spotify », *futura-sciences.com*,  
<https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/lecteurs-audio-spotify-17277/>**

Spotify, sans être le premier service de streaming musical, a connu un succès massif auprès du grand public, sur ordinateur personnel, puis sur smartphone et tablette.

Basé en Suède, Spotify a été lancé le 7 octobre 2008. Alors que des services proposaient déjà le streaming illimité de musiques, comme Deezer, l'entreprise dirigée par Daniel Ek a su se différencier notamment grâce à des applications natives pour Windows et Mac OS X. C'est néanmoins avec le mobile, sur Android ou iOS, que le service a vraiment su se développer et devenir une alternative au modèle d'achat de musique au titre ou à l'album, popularisé par iTunes.

35 millions de titres en streaming illimité

Le catalogue de Spotify donne accès à plus de 35 millions de chansons que l'utilisateur peut écouter gratuitement, avec de la publicité, ou via une formule payante. Outre la suppression de la publicité, celle-ci permet de composer ses propres playlists et d'écouter le catalogue sans restriction plutôt que comme une radio en continu. On comptait, en mai 2018, plus de 170 millions d'utilisateurs, dont 75 millions d'abonnés payants.

Comme tous les services de streaming musical, Spotify permet de télécharger les morceaux en local pour les écouter hors connexion. Encodés au format Ogg Vorbis, ceux-ci sont toutefois associés à des DRM qui empêchent de les exporter librement. Ils restent associés à votre abonnement et ne peuvent être écoutés que via l'application Spotify sur ordinateur ou mobile.

Des playlists personnalisées

Le service est réputé pour la qualité de ses algorithmes de suggestions. Fort des habitudes d'écoute de millions d'utilisateurs, Spotify est capable de vous suggérer des sorties d'albums et des playlists en rapport avec vos goûts musicaux. Les playlists « Mix découverte » et « Radar des sorties » vous proposent chaque semaine une sélection de nouveaux titres susceptibles de vous plaire.

Spotify est présent sur une multitude de plateformes : Windows, Mac OS, Android et iOS proposent des applications pour utiliser le service. On le trouve également intégré à plusieurs consoles de jeu (Xbox One, PlayStation 4) ainsi qu'à des produits audio (enceintes, amplis...). La fonctionnalité Spotify Connect permet de diffuser en un clic ou tap sa musique sur n'importe quel appareil compatible.

 **Perrine Signoret, « Sur YouTube, la détection automatique des contenus soumis à droit d'auteur ne satisfait personne », *lemonde.fr*, juillet 2018.**

[https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/07/05/droit-d-auteur-sur-youtube-personne-n-est-vraiment-satisfait-de-la-reconnaissance-automatique\\_5326621\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/07/05/droit-d-auteur-sur-youtube-personne-n-est-vraiment-satisfait-de-la-reconnaissance-automatique_5326621_4408996.html)

La directive européenne voulait imposer à toutes les plates-formes des systèmes de reconnaissance automatique lorsqu'un internaute met en ligne une vidéo ou une chanson.

Le Parlement européen a rejeté en l'état, jeudi 5 juillet, un important projet de directive européenne sur le droit d'auteur. Le texte sera à nouveau débattu en septembre, notamment l'un de ses articles les plus polémiques : l'article 13.

Visant à protéger les auteurs face à la réutilisation de leurs œuvres sur des plates-formes numériques, il impose aux plates-formes, faute d'accord avec les ayants droit, de mettre en place des outils automatisés efficaces de reconnaissance de contenu. Ces logiciels doivent permettre de détecter la mise en ligne par un internaute d'une vidéo ou d'une chanson protégée par le droit d'auteur, pour en bloquer la diffusion.

YouTube dispose, depuis 2007, d'un outil de ce type, appelé Content ID. Il compare les vidéos postées chaque jour sur la plate-forme de partage à des « empreintes » numériques de musiques ou films fournies par les ayants droit. Si des correspondances sont décelées, une partie des revenus générés par la vidéo revient automatiquement aux auteurs de l'œuvre identifiée, qui peuvent aussi exiger le blocage du contenu.

Simple en théorie, Content ID rencontre en pratique de nombreux dysfonctionnements. [...]

Des chats accusés de violation de droits d'auteur

En France, les auteurs sont protégés par la loi. Ils peuvent revendiquer des droits sur les réutilisations de leurs œuvres. Sauf dans certains cas, comme les analyses ou courtes citations « justifiées par [un] caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information » – et à condition que le nom de l'auteur soit signalé –, ou les parodies, pastiches et caricatures.

Ces exceptions s'accommodent mal d'un outil automatique, pour qui détecter ce qui relève de la parodie ou d'une « courte citation justifiée » est particulièrement difficile. Sur les réseaux sociaux, de nombreux vidéastes estiment avoir été touchés abusivement par des suppressions ou démonétisations de leurs vidéos, à cause de soupçons de violation des droits d'auteur.

Parmi les cas les plus fréquents, des critiques d'œuvres, des vidéos humoristiques ou des parodies, pourtant autorisées par la loi. Même les producteurs qui postent des clips officiels pour le compte d'un groupe peuvent être visés. En 2015, un cas particulièrement surréaliste était devenu le symbole du zèle de Content ID : l'algorithme avait bloqué une vidéo de chat qui ronronnait, parce qu'il avait cru reconnaître dans la voix de l'animal des œuvres appartenant à EMI Publishing et à l'entreprise de guitares PRS.

Content ID est aussi accusé de censurer de manière indiscriminée des vidéos qui sont effectivement protégées par le droit d'auteur, mais dont les ayants droit tolèrent certaines réutilisations. C'est le cas de certains remix musicaux, mais aussi de commentaires de parties de jeux vidéo. [...]. Les vidéastes peuvent contester les décisions qui leur semblent injustifiées, mais uniquement après coup. Dès lors qu'un ayant droit demande un partage de monétisation ou le blocage d'une vidéo, ceux-ci sont effectués par la plate-forme. En d'autres termes, les youtubeurs doivent agir non pas pour qu'un contenu ne soit pas supprimé, mais pour qu'il soit remis en ligne.

Des stratégies de contournement à l'autocensure

Le système Content ID est d'autant plus vécu comme injuste qu'il ne s'applique pas à tous les youtubeurs de la même manière. Les « gros » youtubeurs, qui vivent généralement de leurs vidéos et qui ont rejoint un groupement

de vidéastes, appelés «networks», bénéficient d'un régime beaucoup plus clément. Mais qui devrait lui aussi disparaître à moyen terme.

D'autres tentent de déjouer la surveillance de l'outil. Eloïse Wagner est avocate spécialisée en propriété intellectuelle, et coauteure de la chaîne YouTube de vulgarisation juridique 911 Avocat. Elle raconte que, pour éviter d'être automatiquement bloqués par l'outil, des youtubeurs souhaitant utiliser des extraits d'œuvres appliquent des «recettes» dont personne ne sait si elles sont réellement efficaces. Certains «mettent des extraits musicaux de moins de trente secondes, ils modifient le volume, l'image, la réduisent, l'altèrent, par exemple en l'entourant de cadres».

«Ces techniques sont utilisées par des vidéastes qui craignent de voir leurs vidéos supprimées, mais ironiquement, quelques-uns pensent aussi que cela leur donne une immunité juridique», explique-t-elle, faisant remarquer que des utilisateurs postent en toute illégalité des émissions de télévision, vues des dizaines, voire des centaines de milliers de fois, sans que Content ID les repère. Le fonctionnement détaillé de Content ID n'est pas public, et de nombreux vidéastes s'agacent de voir des vidéos clairement illégales rester accessibles, tandis que des vidéos se contentant de citer un extrait sont bloquées ou démonétisées.

«Il y a aussi des vidéastes qui s'autocensurent, parfois», regrette Mme Wagner. Dans le milieu du jeu vidéo, la pratique est courante. Des éditeurs comme Nintendo, en effet, sont réputés être particulièrement tatillons sur les droits d'auteur. Pour ne prendre aucun risque, ils préfèrent ne pas tester certains jeux.

«Le problème, estime la créatrice de 911 Avocat, c'est qu'on a donné des pleins pouvoirs aux ayants droit. Ils imposent leurs droits : il y a un vrai déséquilibre entre eux et les vidéastes.»

Un processus «d'une totale opacité»

De leur côté, les syndicats ou représentants d'artistes nient toute utilisation excessive de Content ID. Malgré un nouveau durcissement en leur faveur des règles liées aux droits d'auteur annoncé en mai, ils jugent YouTube encore trop laxiste.

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem), qui a signé un accord de licence avec YouTube (elle autorise l'entreprise et ses créateurs à utiliser ses chansons, contre rémunération), reproche notamment à la plate-forme de distinguer les musiques originales des reprises.

«Ils distinguent ce qu'ils appellent les contenus musicaux et non musicaux. Ils rangent dans la seconde catégorie les reprises. Cela ne signifie pas qu'on ne perçoit pas de droits d'auteur dessus, mais on en perçoit beaucoup moins», explique David El Sayegh, le secrétaire général de la Sacem, avant d'ajouter : «C'est un processus assez complexe, et surtout, d'une totale opacité. Disons que ça dépend du bon vouloir de YouTube.»

«Dix fois plus» d'argent sur Spotify

De manière générale, la Sacem estime que YouTube ne reverse pas suffisamment d'argent aux auteurs — ce qui est aussi lié au modèle financier de YouTube, basé sur la publicité, moins rémunératrice que l'abonnement :

«Une musique vue un million de fois sur YouTube rapporte entre 80 et 100 euros à un auteur. Sur Spotify, c'est dix fois plus.»

Ce même discours est tenu par d'autres représentants d'auteurs. La Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (Cisac), dans son rapport annuel publié en 2018, parlait des «sommes ridicules» que lui versait YouTube. En 2017, le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP) expliquait, lui, que YouTube, «malgré ses milliards d'écoutes», ne représentait «que 2,7 % des revenus du streaming».

«Ce n'est pas acceptable que des services comme YouTube n'aient rien ou très peu à payer aux créateurs, dont ils réutilisent et monétisent le travail pour créer leur propre business», accuse le directeur général de la Cisac, Gadi Oron.

YouTube, de son côté, se félicite d'avoir, entre 2007 et 2016, reversé 2 milliards de dollars aux ayants droit, notamment grâce à Content ID. Plus de neuf mille partenaires (diffuseurs, labels, studios de cinéma) utilisent, selon Google, cet outil pour gérer leurs contenus. Car s'ils s'en plaignent, les vidéastes comme les représentants des auteurs n'ont finalement guère le choix. La plate-forme de partage de vidéos n'a, pour le moment, pas de concurrent à sa taille et tous reconnaissent, parfois à demi-mot, avoir «besoin de YouTube», avec ou sans un système automatique qui satisfasse tout le monde.

 **Alice Koval, «YouTube est-il une bonne source de musique gratuite ?», *boulevardduweb.com***  
<https://boulevardduweb.com/youtube-source-musique-gratuite/>

YouTube est un acteur incontournable du web, pour regarder des vidéos et écouter de la musique gratuitement. Chaque mois, le géant de la vidéo compte plus de 1 milliard de visites. Les gens vont à YouTube non seulement

pour voir des clips, la plupart de visiteurs utilisent YouTube comme un streaming musical. Les concurrents de YouTube sont nombreux, le marché de la musique en streaming ne cesse de croître. Mais concernant les offres gratuites, YouTube reste largement en tête comme on peut le voir sur cette infographie. Donc, pourquoi les internautes plébiscitent-ils autant YouTube pour écouter de la musique en ligne ? Essayons de comprendre.

### 1. Musique YouTube : pour ou contre ?

Il est vrai que la plateforme du géant Google offre beaucoup d'avantages par rapport à ces concurrents : Deezer, Spotify, Grooveshark, Rdio, etc. YouTube propose des musiques en vidéo, ce que ne propose pas Spotify ou autre. De plus, YouTube propose des musiques exclusives sur la plateforme. Il est possible de trouver n'importe quelle chanson sur YouTube, même de vieux enregistrements et de la musique indie.

Les artistes pourraient aussi aider YouTube à distancer ses concurrents. Taylor Swift a surpris tout le monde en retirant de Spotify l'ensemble de son œuvre. En effet, YouTube est vu comme un outil promotionnel du point de vue de l'artiste tandis que des plateformes comme Spotify ou Deezer sont perçues comme des entreprises ne rémunérant pas correctement les auteurs pour leur travail.

Cependant, la plus grande chose est que la musique YouTube est absolument gratuite est disponible surtout pour écouter. Il n'y a pas d'inscriptions et comptes payants. Chacun peut accéder des clips musicaux et les lire dans n'importe quel appareil.

YouTube présente cependant certains désavantages dont profitent ses concurrents...

Premièrement, l'impossibilité d'écouter de la musique sans être connecté à l'Internet est un obstacle important, tandis que la plupart des services musicaux proposent une option permettant de le faire.

Deuxièmement, les publicités sont omniprésentes sur la plateforme et cela nuit vraiment à son utilisation, surtout lorsqu'on regarde des vidéos sur son mobile. Il n'est pas encore possible de payer pour se débarrasser des publicités.

Troisièmement, ce modèle gratuit atteint ses limites car YouTube peine à être rentable. Malgré un chiffre d'affaires de 4 milliards de dollars en 2014, les frais de fonctionnement, ainsi que les cachets versés aux créateurs de contenus font que YouTube ne dégage pas de bénéfices importants.

### 2. Téléchargement des musiques sur YouTube

youtube-mp3

Le problème majeur de YouTube est la protection du copyright. Il est bien évidemment illégal de télécharger des musiques issues de vidéos YouTube. Google est engagé activement contre le piratage. Pour respecter la loi, il ne faut pas télécharger de musique dont on ne possède pas le copyright, à moins que cela soit pour un usage personnel.

Toutefois, il y a une plénitude d'outils qui aident les utilisateurs à télécharger des vidéos et musiques sur YouTube.

### 3. La fin d'un modèle 100% gratuit ?

YouTube a annoncé sa volonté de mettre en place une option payante, permettant d'enlever les publicités. Ce programme s'intitule YouTube Music Key. Cela montre la volonté de YouTube de faire évoluer son business model.

De plus, cette option permettrait de satisfaire en priorité les utilisateurs de la plateforme utilisant leur mobile. En effet, le trafic mobile sur YouTube est de plus en plus important alors que la publicité semble plus intrusive pour les utilisateurs que sur ordinateur. Cette nouvelle option permettrait également à YouTube de reverser 55% du total des montants collectés aux artistes. Ce pourcentage serait le même que celui du partage des revenus issus de la publicité.

Les concurrents de YouTube ont déjà adopté depuis longtemps le modèle "freemium", comme Spotify ou Deezer. YouTube semble s'orienter également vers ce business model afin de monétiser son audience massive et de s'adapter à l'explosion du trafic mobile.

Pour le moment, YouTube est l'une des plateformes les plus utilisées pour écouter de la musique gratuitement en ligne. Elle devrait le rester encore pour un moment car c'est la seule plateforme, soutenue par les artistes à proposer la vidéo et un choix aussi large.

🎵 **Johan Gautreau, « Streaming musical : quelle rémunération pour les artistes ? », *clubic.com*, janvier 2019.**

<https://www.clubic.com/musique-streaming/article-848644-1-streaming-musical-quelle-remuneration-artistes.html>

Pour moins de 10€/mois, la plupart des plateformes de streaming musical donnent accès à des millions de titres. 10€, c'est à peine le prix d'un CD d'une quinzaine de titres... Dès lors, combien peuvent espérer gagner les artistes qui tentent l'aventure du numérique ? Voici quelques éléments de réponse.

Spotify, Deezer, Apple Music... Une poignée d'entreprises se partagent le juteux marché du streaming musical et présentent d'importants résultats financiers (pas toujours à l'équilibre !). Mais combien rémunèrent-elles les artistes qui font vivre leurs plateformes ?

Streaming musical : un marché qui explose

En 2006 naissait Spotify, un service d'un nouveau genre. La proposition : écouter de la musique de façon illimitée contre un abonnement d'une dizaine d'euros. Ou gratuitement, mais avec de la publicité.

Avec la commercialisation du premier iPhone en 2007, ce nouveau mode d'écoute connaît vite un succès fulgurant. La France tente même l'aventure avec Deezer la même année, suivi par divers concurrents dont les GAFAM.

La concurrence est rude, mais la demande réelle, au point que le marché de la musique reprend du poil de la bête. En effet, la musique va mal : depuis 2002, les revenus du secteur musical français ne cessent de chuter. Ils passent de 1302 millions d'euros en 2002 à 426 millions en 2015. Le piratage est souvent pointé comme le responsable de cette chute.

Mais ces dernières années, la musique a de nouveau le vent en poupe. Le marché des smartphones a explosé en une décennie, et le streaming musical est entré dans les mœurs. Il représente à lui seul pas moins de 26% des revenus de la musique française en 2016. Mais le marché physique ne tire pas sa révérence pour autant. Les bons vieux vinyles connaissent en effet un regain d'intérêt ces dernières années. C'est malgré tout insuffisant pour relancer le marché de la musique physique.

Le numérique est-il donc la solution idéale ? Représentant un tiers du marché de la musique, il semble bien que le streaming soit un atout pour relancer une machine musicale essoufflée.

Des artistes sous-payés et de grosses pertes financières

Qui dit nouveau mode de fonctionnement, dit nouveau mode de rémunération. Si auparavant la rétribution des artistes était proportionnelle aux ventes d'albums physiques, ces derniers ont dû s'adapter aux règles du numérique.

Si le calcul de la rémunération des plateformes de streaming musical reste obscur, plusieurs artistes n'ont pas tardé à faire savoir leur mécontentement, en particulier auprès de Spotify. En cause : des revenus ridicules, surtout pour les auteurs indépendants les moins connus.

En 2014, l'Adami - l'organisme de gestion des droits des artistes français - calculait que sur un abonnement mensuel de 9,99€, les artistes écoutés se partageaient... 0,46€ seulement ! Face à la grogne, Spotify avait d'ailleurs révélé en 2013 les sommes reversées aux utilisateurs de sa plateforme : entre 0,006\$ et 0,008\$ par morceau écouté.

Pourquoi donc les revenus sont-ils si bas ? Tout simplement parce que chaque service de streaming musical fonctionne selon un pourcentage simple : le nombre de morceaux écoutés d'un artiste par rapport au nombre total de morceaux écoutés par l'ensemble des utilisateurs du service. On voit vite qu'une Rihanna aura plus de chances de percer qu'un obscur groupe indépendant...

Plus grand, plus radin ?

Il s'agit là de la théorie, parce qu'il s'avère vite que les plateformes les plus visitées ne sont pas forcément les plus rémunératrices. Les utilisateurs préfèrent les services gratuits, YouTube en tête.

D'après une étude menée par le site Information Is Beautiful, le célèbre service vidéo de Google a la côte, totalisant plus d'un milliard de visiteurs en 2017. Mais les revenus sont inversement proportionnels : seulement 0,0007\$ par morceau diffusé. Ouch !

Au final, les plateformes les plus rémunératrices sont aussi les moins populaires. Avant son abandon, Groove Music de Microsoft reversait pas moins de 0,027\$ par écoute. Mais avec seulement 0,65% de parts de marché, le géant de Redmond a vite abandonné la partie, au grand dam des artistes.

Tidal, racheté par Jay-Z, fait aussi de beaux efforts avec une somme de 0,0125\$ par morceau streamé. Mais la plateforme accuse de sérieux soucis d'argent ces dernières années, laissant planer le doute sur son avenir.

Apple Music et Google Play Music, détenus par les géants américains bien connus de la tech, reversent respectivement 0,0074\$ et 0,0068\$ aux artistes plébiscitant leurs services.

Au final, la plateforme la plus généreuse actuellement est Napster avec 0,019\$ pour chaque morceau écouté. Mais avec seulement 5 millions d'utilisateurs, le service est loin de rencontrer autant de succès que ses homologues implantés depuis plus longtemps sur le marché.

Il faut aussi préciser que chaque année, les géants du streaming musical accusent de grosses pertes financières. Spotify perd ainsi 426 millions de dollars annuellement. YouTube, malgré son milliard d'utilisateurs, est déficitaire de 174 millions de dollars par an. Et ainsi de suite, aucun service de streaming n'étant rentable actuellement...

Le streaming doit-il être repensé ?

Pour espérer vivre du streaming musical, un artiste doit donc batailler ferme. Les gains potentiels sont très limités, les indépendants sont rarement mis en avant et à moins de générer des millions d'écoutes, il semble impossible de vivre décemment de la musique numérique...

Malgré tout, le streaming musical a relancé un marché en chute libre depuis des années en bouleversant radicalement notre façon d'écouter la musique. Un simple smartphone, une connexion Internet et nous sommes partis pour des heures d'écoute.

Deezer

Tout n'est donc pas à jeter dans le streaming. Certains artistes n'ont même que cette façon pour se faire connaître. Il semble cependant que le système doive être repensé afin de ne pas léser la création musicale.

Face à la grogne des artistes, le français Deezer a ainsi lancé des réflexions avec la Sacem afin de revenir à un mode de diffusion proche de ce qu'on trouvait à la belle époque des CD. Les auteurs seraient ainsi rémunérés proportionnellement aux titres écoutés, et non pas par rapport au taux d'écoute total d'une plateforme.

Le chemin risque malheureusement d'être encore long pour trouver le bon équilibre entre une juste rémunération des artistes et la bonne rentabilité des plateformes de streaming.

### III - 1 - c - Quand la musique s'impose à nous, partout, tout le temps... De la Musique à la « muzak »

*Les innovations techniques permettent de diffuser de la musique partout et tout le temps et facilitent le travail de composition. Ce progrès a pour corollaire deux dérives : la fabrication de morceaux de piètre qualité et la diffusion massive de musique dans tous les lieux de notre quotidien (supermarchés, restaurants, ascenseurs...). La musique envahit notre vie : A certains moments, dans certains lieux, nous la subissons et parfois même nous devenons indifférents.*

🎵 Gilles Follenne, « A quoi sert la musique d'ascenseur », *bibliobs.nouvelobs.com*, 21 juin 2010.

<https://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100621.BIB5372/a-quoi-sert-la-musique-d-039-ascenseur.html>

En ce jour de Fête de la musique, on fête toutes les musiques. Même la mélodie d'ambiance, ce puissant somnifère social, comme le montre cet article de nos lumineux confrères du magazine « Books », dont le nouveau numéro paraîtra jeudi 24 juin.

« Sans la musique d'ascenseur, le monde serait bien plus sinistre que ses détracteurs ne pourront jamais l'imaginer. » Cette phrase est de Joseph Lanza, l'auteur d'« Elevator Music ». Pendant des siècles, l'homme n'a eu accès à la musique qu'en en jouant lui-même ou quand d'autres jouaient en sa présence. À présent, la musique retentit à volonté sur les chaînes hi-fi ou dans les Walkmans. Et elle est partout : dans les restaurants, les aéroports, les gares, les salles d'attente d'hôpitaux et même les ascenseurs. D'où des rencontres parfois curieuses: les arias bouleversantes de « La Traviata » peuvent accompagner une séance douloureuse chez le dentiste, les premières notes de la « Symphonie du Nouveau Monde » de Dvorak vous faire patienter au téléphone... Mais cette omniprésence embellit-elle vraiment le monde ?

Dans un centre commercial, quelque part sur Terre.

Lanza défend la musique d'ambiance et ses effets bienfaisants. Son ouvrage décrit les activités de la Muzak Corporation, société américaine fondée en 1934, qui a connu un succès fulgurant en diffusant de la musique « facile », principalement dans les ascenseurs des gratte-ciel. Les clients de Muzak sont surtout de grandes entreprises, à qui l'on promet une productivité accrue et un personnel plus docile.

Enquêtes scientifiques et comportementales à l'appui :

« En 1937, deux psychologues d'entreprise britanniques, Wyatt et Langdon, publièrent un article intitulé "Fatigue et ennui dans les tâches répétitives", où ils prouvaient que les jeunes employées étaient plus efficaces et moins vindicatives lorsqu'elles travaillaient en musique. Pendant ce temps, à McKeesport, en Pennsylvanie, les vaches étaient censées donner plus de lait lorsque la traite se faisait au son du "Beau Danube bleu". Les données s'accumulèrent de tous côtés : les expériences menées par le Laboratoire d'ingénierie humaine de l'armée américaine révélèrent que la musique "fonctionnelle" renforçait la vigilance, la vivacité intellectuelle et l'efficacité au travail ; en 1972, Black&Decker signala un gain de productivité de 1,42% grâce à la diffusion de Muzak, tandis qu'à l'hôpital St. Joseph de Yonkers, dans l'État de New York, le Dr Frank B. Flood, responsable du service de cardiologie, nota une hausse du taux de guérison dans l'unité des soins intensifs », rapporte Nicholas Spice dans la « London Review of Books ».

La musique commercialisée par Muzak réussit le tour de force de stimuler son auditoire sans le perturber.

« Dès le départ, Muzak fut guidée par ces deux objectifs essentiels : sa musique ne devait pas attirer l'attention sur elle-même et elle devait agir en coopération optimale avec la nature, avec les lois régissant le flux et le reflux de l'énergie biologique », explique Spice.

L'entreprise a donc utilisé une technique appelée « limitation des écarts d'intensité », qui aplatit la musique pour qu'elle passe inaperçue. D'autre part, les programmes musicaux qu'elle diffuse à la radio épousent autant que possible les temps forts et les creux d'une journée de travail : les segments les plus stimulants passent entre 10 et 11 heures, puis entre 15 et 16 heures, lorsque l'efficacité des travailleurs a tendance à décroître.

Flatter la paresse humaine

Cette forme de conditionnement peut faire frémir. Elle n'a d'ailleurs pas manqué d'inquiéter les mélomanes, pour qui la musique ne saurait se concevoir que comme un art. D'après Spice, le porte-voix de cette tendance est le philosophe Theodor Adorno :

« Au cœur de ses préoccupations se trouvait un idéal d'attention, tout comme au cœur des préoccupations de Muzak se trouve, pourrait-on dire, un idéal d'inattention. Pour Adorno, la musique savante exige et récompense l'attention totale et sans partage. La musique qui n'exige rien de nous, qui peut accompagner n'importe quelle autre activité (manger, danser, parler) est, d'après la définition d'Adorno, une musique dégradée, sans valeur, qui flatte la paresse humaine, ce qu'il appelle impitoyablement notre habitude de l'"écoute régressive". La bonne écoute, l'"écoute concentrée", demande des efforts mais offre à l'auditeur un sentiment de conscience intense, d'individualité réaffirmée. À l'inverse, l'"écoute régressive", l'easy listening, prive l'auditeur de son statut d'individu et le transforme en consommateur passif. La dimension politique de cette analyse saute aux yeux. Avec toutes ses facultés en éveil, l'auditeur concentré d'Adorno est un activiste potentiel, un individu capable de s'opposer à l'ordre établi. L'auditeur régressif, drogué par la musique de masse (plongé "dans une sorte de torpeur", selon Stravinsky), est le complice consentant du capitalisme prédateur. »

Spice ne se range pas pour autant à l'avis intransigeant d'Adorno. Pour lui, le philosophe ne tient pas compte « de la diversité, de la versatilité et de l'incohérence des besoins humains ». Et le journaliste de rappeler, avec Lanza, que les aristocrates qui écoutaient les dernières créations de Haydn et Mozart n'étaient sans doute pas des modèles d'écoute concentrée. Surtout, la musique perd beaucoup à n'être envisagée que pour elle-même? ; on oublie notamment la faculté qu'elle a de prêter « son expressivité au reste de l'univers » :

« Dès lors que vous aurez entendu le poème de Thomas Hardy "À la fin du jour en novembre" mis en musique par Benjamin Britten, vous ne pourrez plus jamais relire ces vers sans songer à ce qu'en fait la mélodie », estime Spice. De même, « sans musique, la plupart des films perdraient toute leur force. Il n'est que d'imaginer Les "Dents de la mer" sans le martèlement rythmique du carnage imminent... »

🎵 **Kévin Saigault, « Pourquoi met-on de la musique dans les ascenseurs ? », *planet.fr*, 22 avril 2016.**

<https://www.planet.fr/societe-pourquoi-met-on-de-la-musique-dans-les-ascenseurs.1061625.29336.html>

Nous avons tous un jour entendu une petite musique dans un ascenseur. Censée détendre les utilisateurs, cette musique a pourtant été utilisée, par la suite, à des fins bien plus inavouables.

Que ce soit dans l'ascenseur d'un hôtel, d'un parking ou encore d'un centre commercial, qui n'a jamais entendu de musique classique s'élever le temps de parcourir quelques étages ? Une étrange habitude qui a une explication bien plus rationnelle que l'on ne l'imaginerait. Également surnommée "Muzak", la musique d'ascenseur a été imaginée par la société américaine Musak Corporation en 1934. Le but de l'époque ? rassurer ceux qui prenaient pour la première fois l'ascenseur, cette révolution technique qui s'est généralisée dans les gratte-ciels américains au début du XXe siècle. Par la suite devenues à la mode, ces quelques notes ont connu le même essor en Europe. Mais très vite, il s'est avéré que la "Muzak" avait d'autres propriétés bien plus intéressantes. En effet, selon quelques études réalisées au début du siècle dernier, elle permettait notamment d'augmenter la productivité des salariés et de rompre avec leurs tâches répétitives. Une aubaine pour les chefs d'entreprise qui ont alors commencé à diffuser de la musique d'ascenseur dans leur société en espérant obtenir plus de productivité à moindre frais. Dans le courant du XXe siècle, l'entreprise Black&Decker a signalé un gain de productivité de 1,42% grâce à la diffusion de "Muzak", rapporte notamment L'Obs.

"Une musique au tempo lent accroît les ventes en supermarché de 38,2%"Après les travailleurs, la musique d'ascenseur a naturellement testée sur les clients des centres commerciaux. Censée prédisposer à acheter plus, la "Muzak" a longtemps été diffusée dans les allées des magasins. "En 1982, une étude démontre qu'une musique au tempo lent accroît les ventes en supermarché de 38,2 %", dévoile ainsi le magazine Tsugi. Pour obtenir l'effet escompté, il fallait néanmoins respecter une règle d'or : la musique d'ascenseur devait rester particulièrement discrète. Elle devait presque se fondre dans le décor.

Aujourd'hui, il semblerait qu'elle a quasiment disparu. Rares sont les ascenseurs où résonne toujours et inlassablement la même musique. Avec l'essor des nouvelles technologies, les experts en marketing semblent être définitivement passés à autre chose et la mode, comme à son habitude, s'est essouffée.

🎵 Ellen Ickters, « L'histoire de la musique d'ascenseur », *rts.ch*, 10 août 2016

<https://www.rts.ch/info/culture/musiques/7931908-easy-listening.html>

Elle s'appelle "adult contemporary music", "beautiful music", "musique d'ascenseur" ou "lounge music" selon la période et selon le pays. Bien que le terme "easy listening" soit un immense fourre-tout, il fait plus ou moins toujours référence à une musique qui met en avant la mélodie et les orchestrations, pondue facilement, au kilomètre, pour accompagner le consommateur au supermarché ou dans les bars à cocktails. On la range même souvent dans la même famille que l'ambient music d'Erik Satie et Brian Eno.

Pourtant, on aurait tort de la prendre de haut, car son histoire a beaucoup à nous apprendre.

Erik Satie et la musique d'ameublement

Dans les années 1920, le compositeur français Erik Satie, en contact avec le mouvement Dada, poursuit une réflexion sur le bruit. Et si la musique n'était au fond qu'un bruit de la vie quotidienne, au même titre qu'une ventilation ou qu'un métropolitain passant sous les rues de Paris ? Si le bruit est musique, cela veut alors dire que la musique cesse d'être un art pratiqué exclusivement sur scène. Elle devient à son tour du bruit et "meuble" le silence. Cette idée choque l'establishment bien-pensant, qui manque de s'étouffer quand Satie présente sa "musique d'ameublement".

La musique n'est plus le centre de l'attention, mais devient secondaire, comme l'attestent les noms de ces meubles musicaux de Satie : "Tenture de cabinet préfectoral", "Tapisserie en fer forgé" ou "Carrelage phonique". Il s'agit des ancêtres de l'easy listening, à la différence que la démarche de Satie est artistique, et non commerciale.

La naissance de Muzak

Aux États-Unis au début des années 20, on tente de trouver d'autres moyens de diffuser de la musique, notamment grâce aux avancées technologiques. Alors que la radio est encore un terrain en friche, le Major George Owen Squier, un officier de l'armée américaine, achète plusieurs licences de diffusion du signal audio par ondes hertziennes, mais aussi par le réseau électrique. En 1922, la North American Company rachète les droits des licences du Major Squier et les clients peuvent désormais payer un abonnement à la société combiné avec leur facture d'électricité.

En 1934, Squier redéfinit le secteur de diffusion de son produit et cible les clients commerciaux que sont les supermarchés et les bureaux. Inspiré et intrigué par l'efficacité du nom de la marque Kodak, le Major nomme sa société Muzak. Le nom sera tellement caractéristique d'une musique de fond qu'il servira durant de nombreuses années à qualifier tout ce qui ressemble de près ou de loin à de la musique d'ascenseur. Pourtant, Muzak n'a jamais produit de musique pour quelque ascenseur que ce soit.

L'engouement pour l'easy listening encourage beaucoup de compositeurs à se lancer dans l'aventure. Trop jeunes pour faire du classique ou du jazz, trop vieux pour faire du rock'n'roll, ils proposent un mélange de big band, avec des sonorités latines : mambo, cha-cha-cha et bossa-nova. Parmi eux, on trouve Henry Mancini, Percy Faith, Stanley Black ou Paul Weston, sans oublier le compositeur mexicain Esquivel, roi de l'exotica et de la space age pop.

Les juteux contrats sont signés avec l'industrie du cinéma et de la télévision avant tout, mais aussi avec des supermarchés et des bureaux.

Dans ce dernier cas, l'easy listening prend la fonction de baigner l'employé ou le client dans une ambiance optimiste et naïve. On a appelé ce mode de diffusion dans les supermarchés le storecasting, par opposition au broadcasting, réservé aux diffusions à la radio et à la télévision.

Pour Claude Chastagner, auteur du livre "666, quatre études sur le rock'n'roll", l'easy listening permet à ceux qui sont dominés d'avoir du plaisir dans cette domination. Le genre a donc une fonction politique, car il désactive les convictions, les passions, les engagements et les rébellions. Tout un programme.

Savamment agencé en blocs de quinze minutes dont le tempo et les sonorités varient selon les moments de la journée, l'easy listening de Muzak est conçu pour faire mieux travailler les employés de bureau et des usines, et faire plus consommer les clients des commerces et des restaurants.

Succès aux États-Unis

Entre les fifties et les sixties, l'easy listening envahit les ondes des radios américaines. De nombreuses chaînes ne souhaitant pas adopter le format rock'n'roll s'orientent alors vers un contenu largement instrumental, et

connaissent une explosion phénoménale. L'easy listening devient alors l'antithèse du rock'n'roll, autrement dit une musique symbolisant la soumission, telle que l'avait imaginée Muzak.

C'est le journaliste Claude Hall qui a employé pour la première fois en 1965 le terme "easy listening". Il a trouvé cette dénomination pour pouvoir désigner le format de la chaîne WPIX-FM, une station de radio de New York City, propriété de la Chicago Tribune et de New York Daily News. Claude Hall était un grand fan de ce nouveau format musical, trouvant son compte dans ce juste milieu entre le classique et le rock.

Entre le milieu des années 60 et les années 70, l'easy listening devient le format favori des radios américaines, grâce aux articles dithyrambiques de Claude Hall et à WPIX-FM.

Ce que l'on appelle alors easy listening n'a plus grand-chose à voir avec la musique de supermarché de Muzak. Celle-ci répondait à des critères précis, comme le fait d'éviter certains instruments "dérangeants" tels que le saxophone.

Les stations easy-listening américaines des seventies incluent des voix, comme celles de Billy Joel, Barbra Streisand et des Carpenters. C'est par ce glissement progressif que l'easy listening "made in USA" a viré dans ce que l'on a appelé l'"adult contemporary pop".

Brian Eno et l'ambient

Se réclamant de l'héritage d'Erik Satie et de sa "musique d'ameublement", le Britannique Brian Eno propose à la fin des années 70 une forme d'easy listening qu'il baptise ambient.

[L'ambient est] une musique que l'on peut soit écouter activement, soit facilement ignorer, tout dépend du choix de l'auditeur.

Brian Eno, compositeur.

Des nappes de synthés qui installent une atmosphère plus qu'une réelle mélodie, voilà exactement le propos de cette musique. On retrouve cette idée dans le manifeste que Brian Eno publie avec la sortie de son album "Music For Airports" en 1978. Considéré comme le premier album de musique ambient, ce disque rejoint les intentions de Muzak, tout en dénonçant le format des radios de la fin des années 70. Brian Eno propose, tout comme le Major Squier, de vivre mieux avec une musique qui sait s'effacer, par opposition à la musique "mainstream" des radios. Toutefois, à la différence de Muzak, les motivations de Brian Eno n'étaient pas commerciales : il voulait simplement proposer une forme d'art toute simple.

Seul l'aéroport LaGuardia de New York a joué le jeu en diffusant (brièvement) "Music For Airports" dans ses haut-parleurs. Dans les autres lieux publics, on préfère encore la bonne vieille radio, avec ses avantages et ses inconvénients.

A la fin des années 80, l'easy listening n'est plus qu'un vague souvenir de quelque chose de peu affirmé et de kitsch, qui trouvera son équivalent dans les années 90 avec une "lounge music" tout aussi vague.

🎵 « *Muzak* », *Wikipedia*

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Muzak>

🎵 Vincent Rouzé, *Les musiques diffusées dans les lieux publics : Analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes*, *Archives ouvertes.fr*, 20 novembre 2004,

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00635296/document>

Aujourd'hui, à l'inverse des siècles précédents, il n'est plus nécessaire d'être musicien ou d'y faire appel pour jouir de la musique. Le développement des techniques de reproduction, de diffusion, de stockage et d'enregistrement l'a ouvert au plus grand nombre tout en la libérant de ses contraintes spatio-temporelles d'exécution et d'écoute. (Chion, 1994 ; Blake, 1992). Elle peut ainsi être « pratiquée » en des temps et des lieux qui sont propres à chacun. La radio du matin, l'autoradio qui nous accompagne sur la route du travail, le walkman, le concert, la recherche de mp3 sur Internet, l'écoute de disques, la répétition musicale... Les médias de masse sont autant de possibilités qui permettent à la musique de dépasser les stricts espaces de son exécution par un musicien et « En un certain sens, on peut donc dire que les moyens de communication de masse n'ont pas seulement permis une diffusion de la musique; en mettant un terme à son extériorité par rapport à de très larges couches sociales, ils l'ont transformée, ont provoqué sa mutation en une véritable « denrée esthétique », en produit de consommation. » (Billard P. ; Philippot M., (1994))

Aux supports techniques qui ont permis cette évolution s'ajoutent donc la transformation progressive de la musique en marchandise culturelle et son intégration dans l'économie marchande (Flichy, 1992 ; Frith, 1988), l'industrie mondialisée de l'entertainment et du « business musical » comme l'écrit Blake (1992).

[...] Toutes ces musiques qui, émanant de haut-parleurs, viennent tantôt masquer, tantôt s'ajouter aux sons déjà existants, tantôt se perdre dans le chaos sonore ambiant. Tour à tour lancinantes, rythmées, instrumentales, ou encore vocales, combien de fois bercent-elles nos conversations, nos déambulations urbaines, accompagnent nos achats sans qu'on y prête de véritable attention ?

En y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit en effet que la présence de musiques dans les lieux publics n'est ni un cas isolé, ni marginal. En France, depuis les premières diffusions dans les années 60, le phénomène a ainsi connu une croissance lente mais constante. Les rapports de la SACEM en témoignent. Toutefois depuis les années 1990, le phénomène semble s'être accéléré. À titre d'exemple, les droits provenant des lieux publics ont connu une progression de 8.1 % entre 2000 et 2001. Plus globalement, leur progression depuis ces six dernières années atteint les 24 %. Elle se traduit par la diffusion de musique dans 300 000 lieux publics. C'est ainsi que l'on est susceptible de rencontrer ces musiques dans des lieux aussi divers que les aéroports, les gares, les rues piétonnes, les cafés, les galeries commerciales, les magasins, les supermarchés, les musées... Mais ces indices chiffrés, outre le témoignage qu'ils offrent sur la place occupée aujourd'hui par la musique dans les lieux publics, soulignent aussi l'importance économique du phénomène. En effet, le recouvrement des droits d'auteur provenant des lieux publics représente 19 % des droits totaux perçus par la SACEM, soit 60,5 % des droits provenant de la diffusion publique de musique enregistrée.

Ce rapide tour d'horizon sur la place occupée aujourd'hui par les musiques dans les lieux publics montre à la fois son importance et souligne l'intérêt de son analyse. En effet, au-delà de leur caractère anodin n'attirant pas l'attention, leur généralisation dans notre quotidien, autant que sa mondialisation, posent question. Faut-il y voir une forme de manipulation visant à terme à imposer le silence des masses ? C'est-à-dire considérer la musique comme un objet de pouvoir au service des instances qui la possèdent et la diffusent. Faut-il envisager cette possibilité d'entendre une musique à divers moments et en de multiples endroits comme un péril qui menace la musique et son sens du beau, une « parasitose sonore » telle que l'envisage Pierre-Yves Castagnet (1996) ? En insufflant de nouvelles identités sonores à des lieux qui en possèdent déjà une, n'est-ce pas ajouter des éléments sonores à un environnement déjà fort bruyant ? Et consécutivement, l'implantation de musique dans des lieux quotidiens ne contribue-t-elle pas à faire de la musique un élément nouveau de la pollution sonore ? Faut-il nécessairement masquer les bruits ou le silence par de la musique ? Autant d'interrogations qui reposent la question du droit au silence et des nuisances sonores. Au contraire, est-ce une réponse à un besoin qu'aurait l'homme de vivre en musique, de rompre ce silence qui nous place face à nous-même, nous rappelle combien nous sommes mortels ? Est-ce recréer un esprit de communauté dans des lieux qui favorisent l'individualité ? L'usage et la diffusion de musiques seraient ainsi une possibilité de trouver un certain consensus social visant à éviter les heurts et les dissensions. Au-delà des velléités économiques visibles, n'est-ce pas la traduction d'un besoin d'inscrire le lieu dans une temporalité qui s'éloigne à mesure que se sont développées des techniques de communication et la logique de flux ? Avec le développement des flux musicaux, n'est-on pas face à une transformation progressive de l'écoute qui consisterait à ne pas plus écouter mais à entendre, modifiant ainsi nos habitudes d'écoute et notre rapport à la musique ? La diffusion et l'effet de répétition ne conduisent-ils pas, comme le soulignait Bontinck (1988) à une perte de sens du musical au seul profit de l'émotionnel ?

🎵 **Émilie Nougé, « Trop de musique nuit à la santé », *musique.orange.fr*, 31 juillet 2018**

<https://musique.orange.fr/news/trop-de-musique-nuira-a-la-sante-CNT0000015j2UG.html>

C'est en tout cas ce qu'estime le docteur Frédéric Saldmann, qui prodigue tous les week-ends des conseils pour mieux vivre dans l'émission *RTL en pleine forme*, sur RTL.

Ce dimanche 29 juillet 2018, le cardiologue et nutritionniste s'est attaqué aux bienfaits et aux méfaits de la musique. Si on dit que celle-ci adoucit les mœurs, en abuser ne serait "pas forcément conseillé", indique-t-il en se basant sur une étude scientifique, avant de préciser : "On s'est aperçu que trop de musique va rendre l'auditeur complètement amorphe, complètement apathique."

Une écoute subie

Le médecin poursuit : "On appelle cela la malmusique, comme il y a la malbouffe. On trouve de la musique aujourd'hui dans l'ascenseur, au supermarché, au restaurant. (...) Même autour d'une piscine, d'un camping ou d'un hôtel les gens mettent de la musique. Ça envahit les rues piétonnes, les gens courent avec de la musique..."

Le problème, c'est que l'écoute de mélodies dans les lieux publics est rarement un choix mais plutôt quelque chose de subi. "Et plus on en écoute, moins on y est sensible", explique le Dr Saldmann.

En fait, pour profiter des bienfaits de la musique, son écoute ne doit pas être imposée. "Accepter le silence, choisir une musique et l'écouter fait un tel bien au cerveau ! Cela rend heureux", déclare Frédéric Saldmann. Dans une autre chronique datant d'avril dernier, il expliquait qu'elle pouvait réduire l'anxiété et la douleur, et faire

baisser la pression artérielle : "Quel que soit le type de musique, si elle vous fait plaisir, elle sera bonne pour votre organisme."

### III - 1 - d - Du silence pour que la musique soit !

*Le monde moderne est saturé de sons, de bruits, de musique. Cet excès fait prendre conscience de la valeur et des bienfaits d'un silence désormais rare. D'ailleurs, les œuvres musicales elles-mêmes font la part belle à celui-ci : en solfège n'existe-t-il pas autant de figures de notes que de silences ? Ne sont-ce pas les temps de respiration qui font jaillir l'émotion musicale ? « La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence. » écrivait Miles Davis*

♪ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, 1996

#### IXe traité

#### Désenchanter

[...] \*  
 Quand la musique était rare, sa convocation était bouleversante comme sa séduction vertigineuse. Quand la convocation est incessante, la musique devient repoussante et c'est le silence qui vient héler et devient solennel.

Le silence est devenu le vertige moderne. De la même façon qu'il constitue un luxe exceptionnel dans les mégapoles.

Le premier qui l'ait ressenti est Webern — mort d'une détonation américaine.

La musique qui se sacrifie elle-même attire désormais le silence comme l'appau l'oiseau.

\*

Que veut dire désenchanter ?

Soustraire à la puissance du chant. Arracher l'enchanté à l'obéissance maléficiante. Exorciser l'esprit mauvais, le mal qui est la souillure de la mort. Le choix qui s'offre au chaman est simple : soit il rend intenable aux esprits le corps où ils ont élu demeure et qu'ils ont rendu malade. Soit il les appâtent pour qu'ils sortent.

Désenchanter, c'est faire mal au mal. C'est faire venir l'esprit dehors. L'enchanter ailleurs, le fixer sur autre chose.

[...]

\*

L'homme cesse d'être soumis à une obéissance physique aux sons de la nature. Il s'est soudain soumis à une obéissance sociale à des mélodies européennes nostalgiques électrifiées.

\*

Les anciens Chinois étaient fondés à dire : « La musique d'une époque renseigne sur l'état de l'État. »

\*

Désensorceler nos sociétés de leur obéissance. Le goût de l'ordre et de l'assujettissement dans nos sociétés a tourné à l'hystérie. Les guerres les plus cruelles sont devant nous. Elles seront les contreparties de plus en plus effroyables, le paiement sacrificiel de la protection sociale, médicale, juridique, morale et policière des temps de paix.

\*

La musique multipliée à l'infini comme la peinture reproduite dans les livres, les magazines, les cartes postales, les films, les CD-ROM, se sont arrachées à leur unicité. Ayant été arrachées à leur unicité, elles ont été arrachées à leur réalité. Ce faisant, elles se sont dépouillées de leur vérité. Leur multiplication les a ôtées à leur apparition. Les ôtant à leur apparition, elle les a ôtées à la fascination originaire, à la beauté.

Ces anciens arts sont devenus des scintillations éblouissantes de miroirs, un chuchotement d'échos sans source.

Des copies — et non des instruments magiques, des fétiches, des temples, des grottes, des îles.

\*

[...] L'occasion de la musique, pendant des millénaires, fut aussi singulière, intransportable, exceptionnelle, solennelle, ritualisée que pouvaient l'être une assemblée de masques, une grotte souterraine, un sanctuaire, un palais princier ou royal, des funérailles, un mariage.

\*

La haute-fidélité est devenue la fin de la musique savante écrite. On écoute la fidélité matérielle de la reproduction, et non plus la sonnerie stupéfiante du monde de la mort. Une simulation excessive du réel a supplanté le son réel qui se développe et s'engloutit dans l'air réel. Les conditions du concert et du direct choquent de plus en plus l'auditeur dont l'érudition est devenue aussi technologique que maniaque.

C'est l'audition de l'acoustique. C'est l'audition de ce qu'on maîtrise, dont on peut augmenter ou diminuer le volume, qu'on peut interrompre, ou dont on peut au doigt et à l'œil déclencher la toute-puissance.

\*

[...] La prétention de la musique à l'audio-analgésie, la désassujettissant à la prédation écrite, l'a restituée à l'hypnose.

Paradoxalement les vibrations produites par les bruits à basse fréquence — telle jadis la bombarde des orgues — propres à l'orchestre symphonique et à la musique « techno » à amplificateurs ont fait basculer une part de l'audition dans la douleur.

\*

[...] Pour la première fois, depuis le commencement du temps historique, c'est-à-dire narratif; des hommes fuient la musique.

\*

Je fuis la musique infuyable.

\*

La sonate de la maison ancienne, ignorant les générations, est d'une lenteur qui passe la mémoire de ses habitants successifs. Le plancher gémit. Les persiennes battent. Chaque escalier a sa clé. La porte de l'armoire craque et le ressort des vieux divans de cuir répond. Tous les bois de la maison, quand l'été les a desséchés, assemblent un instrument de musique à la fois régulier et désordonné, qui interprète une composition de perte, travaillée par une destruction d'autant plus menaçante qu'elle est effective, même si sa lenteur ne la rend jamais entièrement perceptible aux oreilles de ses habitants humains.

La maison ancienne chante un *melos* qui sans être divin n'est pas à l'échelle de ceux qui y ont été élevés ou qui y sont morts et que l'on a connus, et qui n'ont fait qu'y ajouter leurs chants à l'aube, ou bien le soir. C'est une lente mélodie qui parle à la famille comprise comme une masse de plusieurs générations, en acte, qu'aucun de ses éléments forfaitaires ni de ses molécules privées et provisoires ne saisit vraiment, et qui gémit sans finir sur sa propre ruine qu'elle annonce.

Quand les mots adaptés à un air mélodique fixe se sont-ils séparés des mots adaptés aux seules règles d'une langue ?

La parole, le chant, le poème et la prière sont tardifs.

Il y a — 20 000 années les petites meutes d'hommes qui chassaient, peignaient et modelaient des formes animales chantaient de courtes formules, exécutaient de la musique à l'aide d'appeaux, de résonateurs et de flûtes fabriquées dans des os à moelle et dansaient leurs récits secrets en revêtant les masques de leurs proies aussi sauvages qu'eux.

\*

[...]

La vie humaine est tapageuse. On appelle tapages, ou villes, ces grands rassemblements de cubes où les hommes s'amoncellent. La noise est leur odeur spécifique. Naples, New York, Los Angeles, Tôkyô, telles sont les terribles musiques de ce temps.

\*

Le bruit enrôlé de Pékin. Le bruit immense et enrôlé, grinçant, rouillé, charroyant, lent, freinant de la grande avenue qui traverse la ville de Pékin.

\*

Bazar et vacarme sont le même mot. Le mot persan bazar s'analyse en wescar. Le mot arménien *vacarme* se décompose en waha-carana. L'un et l'autre disent la rue marchande (mot à mot « l'endroit où on marche pour acheter », la ville).

Les textes de Sumer disent que les dieux d'Akkad ne pouvaient plus dormir tant le vacarme que faisaient les hommes était intense. Ils y perdaient leur force sur le cours du temps en même temps que leur éclat au fond du ciel. Aussi les dieux envoyèrent-ils un déluge pour exterminer les hommes, afin d'éteindre leurs chants.

\*

La proie que poursuivent les interprètes, c'est le silence de leur public. Les interprètes cherchent l'intensité de ce silence. Ils cherchent à plonger ceux qui leur portent toute leur attention dans un état extrême d'audition vide, préalable au se-faire-entendre.

Trouer le fond sonore préalable pour faire place à l'enfer du silence spécifique, du silence humain.

C'est le mot de Clara Haskil après qu'elle eut interprété la sonate en mi mineur de Mozart au théâtre des Champs-Élysées. Elle confia à Gérard Bauer

«Je n'ai jamais rencontré un tel silence. Je ne sais pas si je le retrouverai jamais. »

🎵 « **Pourquoi notre cerveau a besoin de silence ?** », *France Inter, franceinter.fr, 20 mars 2019*

<https://www.franceinter.fr/sciences/pourquoi-notre-cerveau-a-besoin-de-silence>

Chaque année, 10 000 morts prématurées en Europe sont associées au bruit. Deux minutes de silence par jour suffisent à ralentir les battements cardiaques.

Avec Michel Le Van Quyen, analyse des besoins du cerveau en silence pour sa régénération.

Le neuroscientifique Michel Le Van Quyen était l'invité de La Tête au carré pour parler du pouvoir du silence. Suite à une paralysie faciale, le chercheur se fait arrêter. C'est ainsi qu'il prend conscience du besoin de silence du cerveau et se consacre à l'écriture de son nouveau livre *Cerveau et silence*. Il nous explique donc pourquoi le silence est primordial pour notre concentration, et même notre santé.

Évacuer les toxines et se régénérer

Quand le cerveau fonctionne à plein régime, il consomme beaucoup de glucose. Ce qui génère énormément de détrit (en l'occurrence des protéines qui s'amassent). Or le cerveau n'a pas de système lymphatique. Donc comment fait-il pour se "nettoyer", se débarrasser des toxines qui peuvent nuire à son bon fonctionnement ?

La manière dont le cerveau évacue les toxines a été découverte en 2012 par la chercheuse américaine Maiken Nedergaard. Elle a appelé ce système, le système "glymphatique" en référence aux cellules gliales (qui forment l'environnement des neurones).

Cellules qui par le biais du liquide céphalo-rachidien évacuent ces fameuses toxines.

Elle a donc découvert que l'évacuation était plus efficace lorsque l'on se repose (en particulier pendant le sommeil, d'où le fait que l'on "récupère" pendant cette phase).

Une "douche" du cerveau très importante en particulier dans le cas de la maladie d'Alzheimer.

Maladie qui est liée à l'accumulation de protéines dans le cerveau, or beaucoup de chercheurs travaillent sur la manière dont on pourrait les évacuer plus facilement. Le sommeil, le calme pourraient donc être des pistes thérapeutiques, pas pour guérir la maladie mais au moins la ralentir.

Se concentrer et se construire

Le chercheur nous rappelle que l'on vit dans une sorte d'économie de l'attention. Il affirme qu'un des objectifs de beaucoup d'entreprises du numérique est d'accaparer notre attention. Ce qui épuise notre cerveau.

Il fait par ailleurs référence à la chercheuse Gloria Mark qui a étudié les "open space". Les conclusions sont alarmantes. La concentration des salariés sur une tâche est en moyenne de 11 minutes (avant d'être interrompus par une autre tâche). Par la suite ils auront besoin d'environ 25 minutes pour de nouveau se concentrer sur la tâche.

L'accumulation de ces interruptions constitue ce que les psychologues appellent une surcharge cognitive. Vous avez ce sentiment d'avoir trop de choses à faire à la fois, sentiment qui peut aller jusqu'à la douleur physique.

Aujourd'hui d'une manière générale, on est tous un peu dans l'inquiétude permanente de passer à côté de quelque chose.

Le silence est quelque chose de fondamental pour le bon fonctionnement cérébral. Les moments de déconnexion sont très importants pour favoriser la créativité, la concentration mais aussi la construction de soi.

**Pour aller plus loin**

***Écouter l'Édito carré "Le cerveau qui dort reste attentif"***

<https://www.franceinter.fr/emissions/l-edito-carre/l-edito-carre-21-janvier-2019>

***Écouter Grand bien vous fasse "Silence, on se fait du bien"***

<https://www.franceinter.fr/emissions/grand-bien-vous-fasse/grand-bien-vous-fasse-31-mars-2017>

***Écouter Capture d'écrans "Des sons pour se détendre, l'étonnant succès des vidéos ASMR"***

<https://www.franceinter.fr/emissions/capture-d-ecrans/capture-d-ecrans-09-avril-2018>

***Écouter La Tête au carré "La respiration et le cerveau"***

<https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-26-septembre-2018>

***Écouter Les conférences d'Inter cycle "Cerveau" présentées par Matthieu Vidard et Lionel Naccache***

<https://www.franceinter.fr/emissions/l-edito-carre/l-edito-carre-21-janvier-2019>

 **Jan Swafford, « Le Silence est d'or », slate.fr, septembre 2009**

<http://www.slate.fr/story/10037/le-silence-est-dor>

Dans la musique classique, le silence est parfois plus poignant que la musique elle-même. [...]

En musique, certains silences sont assez simples. Rappelez-vous la fin du refrain d'Alléluia de Haendel dans Le Messie. Il y a une courte pause d'anticipation avant le climax des timbales.

Dans sa Messe en B mineur, le contemporain de Haendel, Jean-Sébastien Bach, a introduit un silence symbolique à la fin du mouvement [partie principale] du titre « Crucifixus » : la musique sombre dans un vide lugubre, comme dans une tombe, avant l'explosion de joie d'«Et ressuscita».

C'est plus qu'une simple représentation : la douleur de la mort, l'abîme de la tombe, puis le triomphe de la résurrection sont interdépendants ; dans ce moment qui donne la chair de poule, le silence a autant d'importance que les notes.

Joseph Haydn était un génie de la musique plein d'humour qui avait plus d'un tour dans son sac. Il savait notamment manipuler le silence. C'est par une magnifique farce qu'il concluait son quatuor à cordes de l'Opus 33, que l'on surnomme d'ailleurs, «The Joke» [la farce]. Le principe : le morceau se termine et le public applaudit. Puis, par surprise, la musique reprend. L'auditoire, gêné, interrompt son acclamation. Ça s'arrête de nouveau. Les gens se remettent à applaudir, avec un brin d'hésitation cette fois. Et hop, le concert repart. Puis, silence. On entend quelques applaudissements timides. La musique reprend une dernière fois avant de s'éteindre. Le public est alors complètement désorienté, les mains suspendues, ne sachant que faire. Et il finit, en fait, par éclater de rire. C'est le silence le plus drôle de la musique !

La farce la plus connue de Haydn repose sur l'association de deux facteurs : sa capacité à vous convaincre qu'il est sympathique et prévisible, alors qu'en fait, il vient subrepticement vous attaquer par surprise ; et la présence dans un lent mouvement d'une pause qui met fin à une petite mélodie plutôt douce. Dès que vous croyez comprendre le fonctionnement de cette mélodie, ça fait boom !

D'où la «Symphonie surprise» de Haydn (pour ne citer qu'un exemple). En fait, l'effet de surprise a pour condition sine qua non le silence qui le précède. Durant la période classique, Haydn et ses pairs ont produit des morceaux d'une qualité remarquable. Tout en faisant preuve de logique dans la construction de leurs œuvres, ils savaient surprendre leur public.

Beethoven était peut-être le premier compositeur à traiter le silence comme un véritable motif [phrase musicale au sens expressif propre], qui fait partie de la conception de base d'un morceau. Son ouverture de la tragédie Coriolan débute avec des silences musicaux parmi les plus intenses du genre.

À la fin, lorsque le héros s'effondre sur son épée, le thème associé à l'agonie représente Coriolan se vidant de son sang petit à petit. Le déroulement de la tragédie passe par le voyage depuis les silences violents et actifs du début jusqu'aux silences de mort de la fin.

La musique de Beethoven couvre la gamme des expériences humaines, mais il y en a une qu'il a généralement laissée de côté : le sexe. Il considérait que l'érotique n'était pas approprié à l'art et déplorait les œuvres licencieuses de Mozart. La génération suivante de compositeurs romantiques n'était pas aussi prude. Surtout pas Richard Wagner, aux yeux duquel le sexe était une affaire sérieuse dans la vie comme dans l'art. Il a écrit un opéra complet sur le sujet, Tristan et Isolde, lequel s'achève par une «scène d'amour-mort» dans laquelle Isolde rend l'âme mélodieusement sur le corps de son amant. Le début de l'opéra représente l'éveil du désir : quelques bouffées musicales, qui laissent place à un silence avant le déluge.

Si Wagner définissait la sexualité spiritualisée de l'Allemagne, pour Claude Debussy, le sexe était typiquement français : félin et toxique. Selon moi, la pause musicale la plus délicieusement érotique de la musique classique se trouve près du début du Prélude à l'après-midi d'un faune, inspiré d'un vaporeux poème de Stéphane Mallarmé dans lequel un faune rêve tout éveillé à une rencontre avec une nymphe. Dans la réalisation de Debussy, la naissance du rêve du faune est ponctuée d'un silence sensuel, un peu comme un soupir que l'on pousse en pleine rêverie.

En matière de terreur pure, il est difficile de battre le silence final de la conclusion de la quatrième des Six pièces pour grand orchestre d'Anton Webern (1909). On la qualifie de marche funèbre. En l'occurrence, ce morceau serait moins adapté à des funérailles ici-bas qu'à celles d'un cortège cauchemardesque de l'esprit. Webern a essentiellement écrit des «miniatures» où les sons semblent avoir été posés avec le plus grand tact sur du vide. À travers les Six pièces, composées après le décès de sa mère, Webern a créé l'une des œuvres les plus poignantes

de la littérature musicale. Dans cette «Marcia funèbre», on entend un roulement de percussion montant crescendo en un rugissement dévorant, ponctué de hurlements des cuivres, jusqu'à ce que le tout retombe dans un néant abyssal.

Deux compositeurs américains, chacun à leur façon, étaient fascinés par les effets du hasard dans la musique. Ils ont repris, dans leurs œuvres, des sons inattendus de la vie réelle. Dans sa jeunesse, Charles Ives avait entendu des congrégations religieuses chanter magnifiquement faux, des musiciens saouls se tromper dans les notes lors de défilés et des sons superposés de différents orchestres. C'est le premier compositeur à avoir considéré ces phénomènes non pas comme des accidents ou de l'incompétence, mais comme une composante essentielle de la musique. Charles Ives estimait que tout ce qui était authentique et réel dans la vie donnait matière à faire de l'art. Sa volonté de restituer l'authenticité s'exprime notamment dans ses conclusions typiques, qui semblent plonger petit à petit dans le silence, comme si la musique continuait ailleurs et qu'on ne pouvait plus l'entendre. Par exemple, le final extatique de son poème symphonique, *The Housatonic at Stockbridge*, vient former un tourbillon visionnaire qui se fige soudainement pour révéler une harmonie ambiguë faiblissante, laquelle suggère une autre musique que le hasard voudra bien laisser transparaître en creux.

Il est un peu semblable au final de Webern, mais avec l'effet inverse : Webern est existentiellement sinistre, tandis qu'Ives est éthéré et transcendant.

John Cage a consacré sa carrière à intégrer tout ce qu'il pouvait dans la musique. Naturellement, il a été attiré par le silence. *Silence*, c'est du reste le titre de son premier recueil d'essais. Le silence était un symbole primordial pour Cage. De tout temps, les artistes ont voulu que leurs œuvres fassent quelque chose ou signifient quelque chose. Ce n'était pas le cas de John Cage. « Comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses) » : c'est le titre de plusieurs des essais qu'il a publiés. Il aspirait à un «non-sens» qui ne soit pas lié à l'existentialisme allemand, mais plutôt à une philosophie zen. L'ensemble de sa musique, qu'elle soit pour 12 radios (émettant ce qui passait à ce moment-là) ou qu'elle consiste en le bruit de l'eau dans un coquillage, visait le vide suprême du silence. Dans sa Conférence sur rien, il déclara : « Je n'ai rien à dire et je le dis, et c'est ça la poésie qu'il me faut ». Le point culminant de cette esthétique, bien sûr, c'est son plus célèbre solo de piano 4'33" où l'interprète s'assied devant son clavier pendant la durée indiquée sans jouer quoi que ce soit.

Vous avez là tout le pouvoir du néant. Il peut être mystérieux, drôle, menaçant, tragique, sensuel, terrifiant, exaltant, ou un avatar de l'esprit immaculé.

🎵 Serge Kerrien, « *Chant et silence dans la liturgie* », [liturgie.catholique.fr](https://liturgie.catholique.fr),  
<https://liturgie.catholique.fr/accueil/espace-et-acteurs/art-de-celebrer/5392-le-silence/>

Le titre pourrait sembler paradoxal. Pourtant, lorsque l'on parle du chant et de son rapport à la liturgie, la question du silence devient incontournable. Pourtant le silence fait partie intégrante de l'acte liturgique et de toute action musicale. Et l'expérience du silence est nécessaire pour que le chant prenne toute sa dimension.

L'expérience du silence

Le chant liturgique est fondamentalement parole inspirée par la Parole de Dieu. Le Christ, Verbe incarné et Parole d'Alliance, nous fait saisir, à travers son mystère pascal, que le silence, le silence de Dieu dans le langage de la croix, ne peut être séparé de la Parole. Dieu parle dans son apparent silence. Car le silence du Samedi saint n'est pas vide ; il est signe d'une attente, d'une espérance. Dieu y poursuit son œuvre de salut. Pour le chrétien, le silence est bien un lieu où Dieu agit et se priver de silence, c'est priver Dieu d'une part de son action.

Par ailleurs, dans un monde où tout n'est que bruit, l'envie de calme et de silence se fait souvent désirer, comme une manière d'équilibrer sa vie. Dans la liturgie, la demande est la même, tant nous avons tendance à multiplier les paroles et les chants, comme si le silence était inutile et faisait peur. Pourtant, il nourrit, lui aussi, la participation active. Tout autant que le chant, le silence construit la communion ecclésiale, si du moins il est le fruit audible d'une prière nourrie par la Parole de Dieu ou d'une attitude intérieure préparant l'assemblée à écouter le Seigneur, à lui adresser une prière, à accueillir le don de sa vie. Il tient de l'expérience spirituelle qu'il enrichit.

Chant et silence

« Pour promouvoir la participation active, on favorisera les acclamations du peuple, les réponses, le chant des psaumes, les antiennes, les cantiques et aussi les actions ou gestes et les attitudes corporelles. On observera aussi en son temps un silence sacré » (Sacramentum Concilium n° 30). Comment dès lors équilibrer chants, musique et silence ?

La première attitude à avoir consiste à se mettre soi-même en état de silence intérieur avant même le début de la liturgie. Nous avons là de considérables efforts à fournir. Il est tout à fait légitime de se saluer en arrivant à une célébration, mais comment une chorale peut-elle, par son chant, ouvrir l'assemblée à la rencontre du Seigneur si

ses membres, les premiers, n'ont pas pris le temps d'une mise en présence silencieuse ? Et que dire aux acteurs liturgiques qui s'agitent juste avant la célébration au lieu de s'ouvrir à la présence du Seigneur, oubliant que, par eux aussi, Dieu parle à l'assemblée ?

En dehors de ce temps qui précède la liturgie, d'autres moments de silence ont leur place comme autant de respiration nécessaires : avant une oraison, la proclamation de la Parole, la fraction du pain, le credo... Dans son rapport au chant, le silence aura sa place avant de chanter la préparation pénitentielle, donnant ainsi à chacun le temps de prendre la bonne attitude spirituelle. Entre le Gloire à Dieu et la prière d'ouverture, le silence aidera à passer de la louange à la supplication. Après la lecture ou l'homélie, il permettra d'intérioriser la Parole reçue, et même si l'orgue intervient avec justesse, la musique portera le silence intérieur. Quant à la prière universelle, elle mériterait d'intégrer, si son écriture le permet, un temps de silence entre l'intention de prière et le refrain qui est la prière puisqu'il s'adresse à Dieu. Le modèle que propose l'Église le Vendredi Saint pourrait inspirer nos mises en œuvre. La prière prendrait alors une tout autre tournure, donnant à chacun le temps de mettre des noms et des visages sur les catégories de personnes pour lesquelles la prière est adressée au Seigneur. Reste la communion, où il convient d'équilibrer chant et silence. Si l'on chante pendant la procession de communion, un temps de silence doit suivre et permettre la méditation. Si l'on chante après la communion, soit le silence précède le chant qui rend grâce pour les bienfaits reçus, soit il prolonge le chant avant la prière finale.

La redécouverte du silence dans la liturgie est importante. En effet, lorsqu'on y chante, il ne s'agit pas de produire du son ou de meubler un vide. Il s'agit de mener une assemblée à une rencontre intérieure. Par contraste, il donne au chant toute plénitude, offre des espaces de respiration à des liturgies où l'on a tendance à trop chanter; il ouvre les cœurs au mystère de la rencontre avec le Seigneur et relie, en un seul cœur, la liturgie de la terre à la liturgie du ciel.

🎵 **François Gorin, « John Cage, les sons du silence », *telerama.fr*, décembre 2015.**

<https://www.telerama.fr/musique/john-cage-les-sons-du-silence,136275.php>



John Cale est un maudit — sans doute n'y est-il pas lui-même pour rien. Au temps où son nom circulait encore largement, la moitié des gens le confondaient avec J.J. Cale, l'autre avec John Cage. Il lui restait la troisième moitié, celle à qui ce personnage erratique n'a cessé de fourguer en alternance éclairs de génie et productions médiocres, apparitions mythiques et performances douteuses. Dans son jeune âge new-yorkais, Cale a été le disciple de La Monte Young et quelques années plus tard il enregistrait Church of Anthrax avec Terry Riley. Ce qui nous ramène à John Cage (né en 1912), influence notoire pour Riley comme pour Young (tous deux nés en 1935). Je vous propose de finir l'année en observant

4'33" de silence en mémoire de toute la musique, bonne ou mauvaise, écoutée en 2015. 4'33" est probablement le morceau le plus connu de John Cage, en tout cas le plus discuté. C'est son tube. Le pianiste David Tudor l'a interprété pour la première fois en public le 29 août 1952. C'était à Woodstock. Il s'est assis au piano, a installé la partition (il y en a une).

Il a refermé le couvercle, lancé le chronomètre et répété cette opération pour chaque mouvement — il y en a trois. À la fin, il a salué, les gens ont applaudi. 4'33" est un morceau qui varie à chacune de ses interprétations. Il ne peut que varier : le silence absolu n'existe pas. Il y a au minimum le son du système nerveux et de la circulation sanguine. La seule présence d'un public crée du son. Les versions de 4'33" sont très nombreuses, il y en a par des groupes de death metal, par Frank Zappa ou par un chat. J'ai choisi celle du pianiste William Marx, parce que sa dignité m'évoque la Marche Funèbre Composée pour les Funérailles d'un Grand Homme Sourd, d'Alphonse Allais, qui fut en 1897 un précurseur de John Cage.

🎵 **John Cage, 4'33"**

<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>

🎵 **Alain Vanier, « La musique, c'est du bruit qui pense », *Insistance 2011/2 (n° 6)*, pages 13 à 21, *cairn.info*, janvier 2012.**

<https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-2-page-13.htm>

George Bernard Shaw disait qu'un goût prononcé pour un art ne signifiait pas un talent pour celui-ci. Je suis dans ce cas, et, pourtant, je vais vous parler de musique, en toute incompétence donc.

Avez-vous remarqué au concert, ou à l'Opéra, l'importance de la toux dans les moments de silence ? On tousse beaucoup au concert, on a l'impression d'avoir retenu son souffle jusque-là. Une pause entre deux mouvements d'une symphonie, et, d'un seul coup, ce silence est déchiré par des toux que l'on vit souvent comme gênantes ; un moment de relâchement et ces toux qui nous perturbent. C'est ce silence peuplé de bruit que d'habitude nous oublions. Ces toux nous arrachent là où nous étions pour nous faire revenir dans cette salle, quelque chose devient réel soudain. Dans la grande salle de la Philharmonie de Berlin, il y a des petits panneaux qui vous demandent de ne pas tousser, de ne faire aucun bruit étant donné la qualité acoustique de la salle.

Ces toux ne nous dérangent pas le plus souvent au théâtre ou dans un colloque, elles font partie des bruits habituels du silence, nous ne les entendons pas. Mais parfois, la toux prend une autre valeur. Il y a un magnifique concert que Sviatoslav Richter a donné à Sofia en 1958. Ce concert était retransmis en direct à la radio bulgare. Les Tableaux d'une exposition, un impromptu de Schubert, des études de Chopin, de Liszt, etc. On ne cesse pas d'entendre le public tousser. Or, Richter a refusé de réenregistrer ce concert en studio. Et les toux ajoutent à cet enregistrement une émotion particulière, comme si elles vous introduisaient dans ce lieu même où advient la musique, dont l'enregistrement de studio nous maintient séparé. C'est d'autant plus sensible que Richter, de façon un peu provocante, expliquait qu'à la différence des autres pianistes qui choisissent généralement leur piano sur la qualité du forte, il cherchait l'instrument qui pouvait jouer le plus pianissimo possible, à la limite de l'audible, à la limite du silence. Il insistait sur l'importance des silences en musique qui s'appellent pause, soupirs, demi-pause, etc. Ceux qui ont entendu Richter en concert n'ont pas manqué d'être frappés par ses entrées : il commençait à jouer en même temps qu'il s'asseyait au piano. Sauf pour la Sonate de Liszt, expliquait-il, là, il arrivait, s'installait et comptait dans sa tête jusqu'à 10 ou 20, et, alors seulement jouait le fameux accord. Un compositeur contemporain, Jean-Yves Bosseur a cette jolie formule : « La musique vient du silence et retourne au silence. »

En musique, le silence sert à séparer des sons, c'est une valeur temporelle. Un « intervalle » est ce qui unit et à la fois sépare, pour reprendre un mot de Jabès. Or le silence n'a pas toujours eu l'importance qu'il a dans la musique d'aujourd'hui. Le culmen est sans doute ce morceau de John Cage 4' 33". Un pianiste arrive, ferme le couvercle du clavier, puis l'ouvre, sans jouer, au début de chacun des trois mouvements du morceau, dont la durée totale est annoncée par le titre. Vous vous apercevez alors que le silence est peuplé de sons. Le silence en tant que tel n'existe pas, quand bien même nous serions dans un lieu complètement silencieux, le plus silencieux possible, vous entendriez divers bruits de votre corps, bourdonnements d'oreille sans aller jusqu'aux acouphènes ou même hallucinations, il y a toujours quelque bruit de fond.

Pour les musicologues, le silence a pris, à partir du XIXe siècle, une valeur particulière. On cite toujours Debussy à ce propos, mais il faut rappeler qu'il y a une sonate de Beethoven qui se termine par une mesure entière de silence. On peut évoquer ce que Benjamin a pu dire sur la notion de critique en opposant l'esthétique goethéenne à celle du romantisme allemand. Il voit ce mouvement comme une rupture entre une esthétique qui se dit classique, avec l'imitation de la nature, le modèle grec comme idéal de la production artistique, puis l'avènement du romantisme allemand, avec le passage de l'Idéal à l'Idée et l'introduction de la notion de réflexion. La belle âme – Novalis pour Hegel selon Kojève – qui se consume dans sa propre contemplation est peut-être un peu réductrice quant à la nouveauté qu'apporte le romantisme. Les romantiques allemands sont les premiers, après Leibnitz qui a inventé le mot, à s'être interrogés sur ce qu'on pourrait appeler l'inconscient en posant la question de savoir ce qui se passe en chacun malgré soi. Cela fait partie de cette notion de critique dont Benjamin a beaucoup parlé, à savoir l'idée d'une réflexion, d'un retour sur soi-même, d'une interrogation sur le mouvement même de la création qu'implique l'idée de critique. Benjamin a montré comment, dans l'avènement du romantisme, s'introduit l'idée d'une critique interne à la production artistique elle-même, une critique lucide de son propre mouvement de production. Ce n'est pas sans rapport avec la mise en évidence d'une coupure, d'une schize pour reprendre le mot de Lacan, qui habite aussi notre rapport à l'écoute, qui habite notre ouïe, notre entendement, en jouant sur le mot. Et cette coupure, le silence – qui prendra une importance de plus en plus grande dans l'écriture musicale – en témoigne, ce qui ne veut pas dire que le silence est la coupure. D'une certaine façon, la musique sert à faire du silence, à faire le silence.

Pour Freud la musique ramène toujours à la parole : « Quiconque veut se donner la peine de porter attention aux airs qu'on fredonne sans en avoir l'intention, souvent sans le remarquer pourra régulièrement mettre à découvert la relation entre les paroles de la chanson et un thème qui occupe l'esprit. » À ce propos, il cite les travaux de Jung et d'autres, mais on se souviendra surtout du livre de Reik, Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler. Apprenant la mort de son analyste Karl Abraham, une mélodie se met à l'obséder, celle du cinquième mouvement de la deuxième symphonie dite « Résurrection », mouvement qui contient les vers suivants de Klopstock : *Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du* (Tu ressusciteras...). Et tous les écrits de Reik sur la musique ramènent toujours à la parole, au signifiant. [...]

Donc, « la musique, c'est du bruit qui pense », selon la formule de Victor Hugo. Il faut rappeler aussi que c'est récemment que la musique est considérée comme ne faisant pas partie de la pensée. Jusqu'à Descartes, la musique appartenait aux humanités.

[...]

La musique n'a-t-elle pour fonction que de donner ses coordonnées au silence, voire de l'encadrer, et en même temps de le faire éclater ? Or, il n'y a pas un mot dans Deleuze et Guattari sur le silence, malgré le schizophrène venant comme modèle, lui dont le discours est marqué par les barrages, les moments de fading, les interruptions, précisément tous ces silences qui viennent, d'une façon surprenante ou déroutante pour l'interlocuteur, arrêter le discours. Pour Deleuze et Guattari, la ritournelle n'est pas de la musique mais elle constitue le cœur de toute musique. Ils donnent comme exemple le fameux « Ah vous dirais-je maman » de Mozart. Ainsi « la ritournelle est à la fois le contenu de la musique et aussi le moyen de conjurer la musique », écrivent-ils, qui « a soif de destruction ». Car la musique arrache la ritournelle à la territorialité mais elle ne l'élimine pas. La musique déterritorialise la ritournelle. On pourrait dire qu'elle l'arrache et la conserve en même temps en son sein, elle la relie à la répétition. Mais elle fait aussi apparaître cette dimension d'écran ; d'où la nécessité du silence. On peut penser ici à la notion de séparation comme deuxième opération de la réalisation du sujet après l'aliénation. Car dans ce moment de séparation, après le moment où le sujet s'aliène au signifiant, il y a un temps de rencontre du manque dans l'Autre, au cœur même de la parole de l'Autre, sans oublier que toute parole adressée à un enfant peut prendre valeur d'intimité. Elle fonctionne comme un commandement. Mais ce qui est décisif pour l'enfant dans ce moment-là, c'est précisément ce que l'Autre ne dit pas. Ce qui est décisif, ce sont précisément les silences, les intervalles du discours qui font que « l'enfant peut se poser la question : il me dit ça, mais qu'est-ce qu'il veut ? qu'est-ce qu'il ne dit pas ? » Désir inarticulable qui joue dans l'intervalle entre les signifiants, dans les silences de la parole. Or, il n'y a pas d'accès direct à cette béance car la séparation, inévitablement, rate et fait toujours retour à l'aliénation. Ce silence ou l'imminence du désir de l'Autre, voilà l'angoisse. L'angoisse que le phobique traite par la peur, car le phobique a cette expérience particulière comparable à la toux qu'on entend soudain au concert quand la musique fait silence. Dans le silence de la chambre, la nuit, il entend les craquements du bois, le frôlement du vent, il a peur. Il a peur de quelque chose qui serait le signe de l'Autre, non pas son signifiant mais le signe de l'Autre, de sa présence, l'imminence de la voix, l'imminence de son désir.

Si, pour reprendre le mot de Deleuze et Guattari, la musique déterritorialise la ritournelle, elle la reterritorialise en même temps. Voilà peut-être pourquoi Freud a pu écrire à propos de Hans : « Depuis le début de l'anxiété, [il] montre un intérêt accru pour la musique et développe ses dons musicaux héréditaires », peut-être pour dompter le silence, pour le cadrer. Ainsi, la musique produit-elle le silence, ou plutôt fait-elle apparaître le silence comme peuplé de bruits, ce silence impossible qu'il n'y a pas, elle rend troublante les bruits du silence, les sons du silence, elle les rend inhabituels, étrangement inquiétants, réels, comme la construction du phobique. Elle nous fait pressentir l'impossible du silence absolu.

### III - 1 - e - Quand la musique nous indiffère, quand la musique nous insupporte

*Certains individus n'ont aucun sens musical, pour eux, la musique est inintelligible. Ces personnes sont « dites amusiques ». D'autres ne ressentent aucune émotion, ils souffrent d'anhédonie musicale.*

 Isabelle Peretz, « L'amusie congénitale », *medecinesciences.org*, Aout-septembre 2002.

[https://www.medecinesciences.org/en/articles/medsci/full\\_html/2002/07/medsci2002188-9p806/medsci2002188-9p806.html](https://www.medecinesciences.org/en/articles/medsci/full_html/2002/07/medsci2002188-9p806/medsci2002188-9p806.html)

Pour une minorité d'individus, la musique est inintelligible. Pour ces rares individus, écouter un concert classique, entendre une musique endiablée ou se laisser simplement imprégner par la musique d'un film relève du défi. Ces personnes, dites « amusiques », n'ont jamais réussi à développer ce sens musical qui caractérise l'espèce humaine. Néanmoins, ils mènent une vie normale, et peuvent même réussir des carrières exceptionnelles, comme le révolutionnaire Che Gevarra ou l'économiste Milton Friedman, lauréat du prix Nobel. L'aptitude musicale est donc une faculté à part. Elle peut connaître des ratés alors que toutes les autres fonctions cognitives et affectives s'épanouissent normalement. C'est pour cette raison que la condition amusique nous intéresse. Par ses échecs, l'amusique nous renseigne sur la manière dont le cerveau développe cette aptitude musicale. C'est en effet lorsqu'il est déficient que l'on appréhende au mieux le fonctionnement d'un système complexe.

Reconnue depuis plus d'un siècle, l'amusie congénitale a peu retenu l'attention des scientifiques. Nous avons donc recherché ces amusiques très activement, en les sélectionnant sur des critères très sévères, de façon à être sûr que l'auto description, par les patients, de leur trouble musical correspondait bien à un trouble

d'apprentissage isolé et sévère. Nous sommes parvenus à identifier et convaincre 11 adultes de participer à nos études. Ces «amusiques» ont tous atteint un degré d'éducation élevé et, enfants, ont tenté en vain d'apprendre la musique. Ils ont accepté d'être soumis à un grand nombre de tests dont l'objectif était de préciser la nature de leur difficulté musicale. Ces tests, qui évaluent la maîtrise de différentes capacités musicales, comme la perception du rythme et de la mélodie, sont issus de nos travaux antérieurs menés avec des patients ayant une lésion cérébrale. Grâce à ces recherches antérieures menées sur l'amusie dite acquise, nous disposons d'un vaste arsenal d'outils d'évaluation, qui détectent très efficacement la présence d'une anomalie.

Nous avons ainsi constaté que l'amusie a plus de difficultés à suivre la mélodie que le rythme d'une musique. À titre d'illustration, nous avons évalué la capacité de ces patients à distinguer des variations mélodiques et rythmiques dans deux séries de tests. Quelle que soit la nature de la variation, le sujet doit déterminer si deux courtes phrases musicales inédites, qui lui sont présentées successivement, sont identiques ou différentes. Une différence mélodique affectera la hauteur d'une note (dans le sens de l'aigu ou du grave, ou son appartenance à la gamme), alors qu'une différence de rythme modifiera la durée d'une note (en changeant les groupements temporels mais non la métrique). La discrimination mélodique était anormale chez tous les « amusiques ». La moitié d'entre eux souffraient aussi d'un problème rythmique, mais cette déficience rythmique ne se présentait jamais de façon isolée.

Une caractéristique de la condition amusique est la difficulté à percevoir la hauteur musicale. Cette conclusion est confirmée par les résultats obtenus lorsque le sujet effectuait d'autres tâches. Par exemple, les amusiques sont incapables de détecter une fausse note (une note hors gamme) dans une mélodie conventionnelle. Même le plus médiocre des sujets témoins (ceux-ci ayant été appariés aux patients selon l'âge, l'éducation et l'absence d'éducation musicale formelle, sans toutefois qu'ils aient une plainte particulière à l'égard de la musique) réussit mieux que n'importe quel amusique. Ainsi, l'incapacité de reconnaître une fausse note peut nous servir de test diagnostique de la condition amusique.

Ce problème de détection, lié à la hauteur des sons dans leur contexte musical, peut refléter une difficulté plus élémentaire. En effet, lorsque l'on fait écouter à des patients amusiques des sons successifs simples (de même durée, de même nature), sans leur imprimer de variations musicales, ils ne perçoivent pas, ou mal, une différence inférieure au demi-ton. Certains, comme Monica que nous avons étudiée de façon plus approfondie, ne perçoivent pas une différence de tierce (3 demi-tons). Or, notre système perceptif est équipé de façon à distinguer des écarts en hauteur bien en-deçà du quart de ton. Le quart de ton est perçu correctement dès la naissance, du moins chez le bébé de moins d'un an. Les amusiques souffrent donc d'un trouble de la perception sonore qui affecte la hauteur des sons. Ils n'ont aucune difficulté particulière à déceler une déviation temporelle insérée dans ces mêmes séquences de sons simples.

Cette déficience du système d'analyse de la hauteur des sons peut expliquer une série d'échecs musicaux. Notamment, elle permet d'expliquer la difficulté notoire des amusiques à reconnaître un air familier. Che Guevara, par exemple, ne reconnaissait pas l'hymne national de son pays. L'origine de cet échec de reconnaissance peut s'expliquer par une mauvaise distinction des variations mélodiques. En effet, la mélodie est la clé d'accès à la mémoire. Si on vous fait écouter la mélodie happy Birth Day après avoir supprimé toutes les variations rythmiques (ce qui revient à jouer toutes les notes avec la même durée), vous n'aurez pas de difficulté à reconnaître la chanson. En revanche, si on vous tape le rythme dans les mains, vous serez incapable de la reconnaître. Ainsi, un amusique qui discerne mal la mélodie aura de la difficulté à reconnaître des airs connus même s'il parvient à en suivre le rythme. C'est effectivement le cas des 11 amusiques étudiés. Ils reconnaissent difficilement les airs populaires, à moins qu'on ne leur présente les paroles associées. Dans ce dernier cas, la reconnaissance est immédiate. Cette dissociation entre paroles et musique est révélatrice. Elle montre bien que les amusiques ont appris les chansons mais que seules les paroles ont laissé une trace dans leur mémoire.

Le trouble dont souffrent les amusiques peut donc s'expliquer par l'atteinte du système d'analyse de la hauteur des sons. Cette explication peut paraître réductionniste, vu la complexité et la multiplicité des composantes de traitement qui interviennent dans les activités musicales. Cependant, il est concevable qu'une composante essentielle du système - dans ce cas-ci, l'analyse fine des variations de la hauteur du son - soit indispensable pour permettre le développement de la faculté musicale. En d'autres termes, l'analyse fine de la hauteur des sons constituerait l'essence de la compétence musicale. Une anomalie congénitale à ce niveau nuirait au développement de la sensibilité musicale dans son ensemble. Une telle difficulté retentirait sur d'autres mécanismes essentiels à l'appréciation musicale, dont le rythme.

Cependant, la reconnaissance de la hauteur des sons est utilisée dans d'autres domaines que la seule musique, y compris dans le langage parlé. Ainsi, lorsqu'on pose la question « tu chantes maintenant? », la dernière syllabe sera prononcée en moyenne dans un registre 6 demi-tons plus aigu que le reste de la phrase. La compréhension de la question repose donc aussi sur des mécanismes de décodage de la hauteur du son. Or, les amusiques n'ont

pas de difficulté à utiliser ces indices mélodiques (ou prosodiques) dans la parole. Le trouble semble donc spécifique à la musique. Il faut cependant remarquer que les variations en hauteur que la voix utilise sont énormes en comparaison de celles qui sont utilisées en musique. Il est donc possible que l'amplitude des fluctuations inhérentes à la prosodie n'échappe pas à l'amusie, même si leur système d'analyse de la hauteur du son est défectueux. Seules les variations plus fines utilisées dans la musique mettraient en échec ce système d'analyse. Ainsi, l'origine du trouble ne serait pas l'atteinte d'une composante de traitement spécialisée pour la musique. L'atteinte concernerait une composante de traitement ordinaire, qui serait simplement plus fortement sollicitée, et donc plus développée, par l'écoute de la musique.

La question cruciale qui se pose actuellement est de savoir si l'amusie congénitale est bien une pathologie du système auditif. Pour pouvoir l'affirmer sans ambiguïté, il faut découvrir ses corrélats neuronaux. En effet, si l'anomalie du système auditif correspond à une déviance dans la formation des circuits neuronaux du cortex auditif, alors cette anomalie devrait pouvoir être révélée par l'examen du cerveau par résonance magnétique. L'identification de ces marqueurs neuronaux est au cœur de nos travaux actuels.

En conclusion, l'amusie congénitale est un échec du développement normal de la compétence musicale. Ce trouble, qui touche 4 % de la population, s'apparente à d'autres troubles mieux connus de l'apprentissage, comme les dysphasies, les dyslexies et les dyscalculies. Ainsi, en tentant de mieux comprendre la nature et l'origine de l'amusie congénitale, nous devrions être en mesure de mieux comprendre non seulement l'organisation du cerveau qui sous-tend le sens musical, mais également les mécanismes sous-jacents aux troubles de l'apprentissage en général.

🎵 **Hélène Combis, « Frisson musical : c'est votre mémoire qui fait tout le boulot ! », *franceculture.fr*, 13 mars 2018**

<https://www.franceculture.fr/musique/musique-et-cerveau-sans-la-memoire-vous-ne-seriez-pas-melomane>

Certaines personnes dites amusiques sont incapables de décoder correctement la musique d'un point de vue perceptif. De distinguer la hauteur, la mélodie, le rythme... Du point de vue de la mémoire, elles ne peuvent pas se rappeler un air, puisqu'elles ne sont pas en capacité de se le représenter. Du coup, elles n'éprouvent pas d'émotion vis à vis de la musique, explique Hervé Platel.

Il existe un autre symptôme, l'anhédonie, qui se manifeste par l'incapacité à ressentir des émotions, poursuit-il : *« L'équipe de Robert Zattore, à Montréal, s'est penchée sur la question de l'anhédonie musicale : dans la population, on peut trouver des gens qui ne sont pas amusiques, qui sont capables de parfaitement catégoriser des mélodies comme étant joyeuses, tristes, ou des mélodies qui font peur ou qui sont neutres. Mais quand on mesure leur réponse végétative à l'émotion, on s'aperçoit qu'ils n'en ont aucune. Leur rythme cardiaque n'est pas accéléré, ils n'ont aucune modification physiologique... Alors qu'à l'inverse, certains sujets sont très sensibles à la musique, vont tout de suite connaître une forme d'empathie musicale, une contagion émotionnelle : leur cœur va s'accélérer à l'écoute d'une musique angoissante par exemple. Ou ils vont avoir les larmes aux yeux après cinq secondes de musique triste. Ils fonctionnent aussi de manière hyper-affective dans leurs relations sociales, bien souvent. »*

En fait, beaucoup d'individus comprennent la musique intellectuellement sans pour autant avoir beaucoup d'émotion musicale. Robert Zattore, toujours lui, a fait l'expérience d'enregistrer l'activité du cerveau de personnes souffrant d'anhédonie, quand ils écoutaient de la musique : ceux-ci montraient peu d'activité des circuits de la récompense. Et pourtant, si on leur proposait d'autres types de situation, comme une tâche de casino avec un risque de perdre ou de gagner de l'argent, les circuits de la récompense de ces sujets étaient soudain très sollicités, souligne Hervé Platel :

*« Du point de vue du cerveau, l'émotion est la même. Ces gens ont investi culturellement, artistiquement, un autre domaine que celui de la musique. Ça peut aussi être le sport, par exemple. »*

🎵 **« Qu'est-ce que l'amusie ? », *caminteresse.fr*, 12 septembre 2017**

<https://www.caminteresse.fr/sante/quest-ce-que-lamusie-1164327/>

Cette étrange pathologie appelée « amusie » affecte de 4 à 5 % de la population mondiale. Ceux qui en souffrent restent insensibles à la musique alors même qu'ils l'entendent, puisque leur appareil auditif fonctionne normalement. Ces personnes amusiques sont soit dans l'incapacité de chanter ou de fredonner un air, soit dans l'incapacité de reconnaître les sons et les airs musicaux. En cause, des lésions des zones du cerveau — cortex auditif et cortex frontal — qui traitent l'information musicale.

Amusiques célèbres : Che Guevara, Theodore Roosevelt

🎵 Hugo Jalinière, « L'anhédonie musicale : quand la musique ne procure aucun sentiment », *sciencesetavenir.fr*, 14 janvier 2017.

[https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/l-anhedonie-musicale-quand-la-musique-ne-procure-aucun-sentiment\\_109614](https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/l-anhedonie-musicale-quand-la-musique-ne-procure-aucun-sentiment_109614)

Fête de la musique : des neurologues ont établi l'existence d'une anhédonie spécifique à la musique. Elle empêche certaines personnes de ressentir le moindre plaisir à l'écoute d'un morceau, quel qu'il soit.

ANHÉDONIE. Une bénédiction le jour de la fête de la musique, avec ses concerts de rue "cacophoniques" ? Certaines personnes sont en tous cas insensibles à la musique, de quelque nature qu'elle soit. Vous en avez peut-être déjà croisé : qu'on leur fasse écouter du Bach, du Bowie ou du Justin Bieber, c'est la même absence de ressenti émotionnel qui s'exprimera chez eux. C'est ce que dévoile un article paru dans les PNAS, aboutissement d'une recherche en trois actes aux découvertes inattendues. "On a longtemps cru que le ressenti de la musique était quelque chose d'universellement partagé, et on se rend compte que ce n'est pas le cas", relève le Pr Hervé Platel, neuropsychologue à l'université de Caen et spécialisé dans le traitement de la musique par le cerveau.

L'anhédonie est un concept connu de longue date en psychiatrie. Issu du grec (a, "sans" et hêdonê, "plaisir"), le terme désigne l'incapacité à ressentir des émotions positives. Mais cette insensibilité affective qu'on retrouve notamment dans certains cas de schizophrénie et de dépression, n'avait pas été décrite comme spécifique à certaines expériences. Cette fois c'est le cas. Et, l'air de rien, la découverte est de taille : "il existe dans la population une forme d'anhédonie spécifique à l'écoute de la musique. C'est tout à fait nouveau", précise Hervé Platel.

"Le cerveau opère en permanence un calcul sur la valeur d'une expérience" - Hervé Platel

Tout commence par une étude de neuroimagerie publiée en 2013 dans Science par l'équipe du Pr Robert Zatorre. Celle-ci explorait grâce à l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) la façon dont le cerveau traite avec plaisir des musiques qu'il n'a jamais entendues. Après avoir écouté des extraits de musique inconnue, les participants devaient évaluer le plaisir qu'ils avaient eu. Puis déclarer combien ils seraient prêts à payer sur une application de type iTunes pour écouter la suite du morceau. Sans surprise, plus l'extrait leur avait paru plaisant, plus ils étaient disposés à déboursier quelques sous pour écouter la suite. Les chercheurs ont ainsi mesuré l'activité des zones du cerveau associées au plaisir musical, lorsqu'une composition est entendue pour la première fois ; révélant du même coup les interactions complexes entre le circuit de la récompense et le cortex auditif. "En réalité, le cerveau opère en permanence un calcul sur la valeur d'une expérience", précise le Pr Platel. Dans ce cas précis, une personne est capable de dire qu'une musique inconnue lui plaît car quelque chose dans ce morceau lui a déjà plu par le passé, même si cela reste un impensé. Le cerveau opère un calcul de l'intérêt en lien avec la mémoire.

Dans une seconde étude parue en 2014 dans Current Biology, les chercheurs se sont donc dirigés vers l'étude du "profil hédonique" d'un millier de volontaires. En plus de l'observation du cerveau, les constantes physiologiques (rythme cardiaque, température, sudation, etc.) étaient enregistrées pour mesurer l'intensité des émotions ressenties. Sur des morceaux inconnus encore une fois, les participants devaient opérer une tâche de classification de la musique (joyeuse, triste, mélancolique, etc.). Deux catégories sont ressorties de l'expérience : ceux qui catégorisent correctement et ressentent des émotions, et (surprise) ceux qui catégorisent bien la musique sans pour autant présenter de ressenti émotionnel d'un point de vue physiologique. "Un peu comme certains autistes à qui ont peu appris à reconnaître un visage souriant ou en colère, sans pour autant qu'il saisisse la nature de l'émotion qui s'y rattache. Ils le comprennent mais ne le ressentent pas ou peu, il n'y a pas d'intégration affective", compare Hervé Platel.

Comprendre la variabilité individuelle du système de récompense

Dans la dernière étude, publiée dans les PNAS, les chercheurs ont pu confirmer plus finement cette anhédonie musicale. Seuls 45 volontaires ont participé à l'étude. "Mais il s'agissait de profils particulièrement bien ciblés du fait des travaux précédents qui ont permis de défricher le terrain", précise Hervé Platel. Trois profils plus précisément, pour trois groupes d'études : les hyperhédoniques, les anhédoniques et un groupe aux réactions "standard". En plus de l'observation du cerveau et des réactions émotionnelles, les chercheurs ont soumis leurs "cobayes" à un jeu de type poker. Surprise : ceux qui étaient anhédoniques à l'écoute de la musique ne l'étaient plus du tout au jeu d'argent. Surtout, les chercheurs ont observé une diminution très nette de la connectivité fonctionnelle entre les régions corticales responsables du traitement de l'information sonore et les régions sous-corticales liées à la récompense. Or cette diminution ne procédait pas d'un dysfonctionnement général du noyau

accumbens (ensemble de neurones essentiels dans le circuit de la récompense), la région étant activée quand les sujets remportaient de l'argent au jeu. Autrement dit, "les réductions de ces interactions sont associées au manque de réponse affective à la musique, écrivent les auteurs. Des individus victimes d'anhédonie musicale souffrent donc d'un déficit de relation fonctionnelle entre les régions qui traitent les informations auditives et les centres de gratification du cerveau."

Une observation qui permet de penser qu'il existe différentes voies vers la récompense pour différents stimuli selon les personnes. On touche là l'identité même d'un individu, ce qui le singularise dans sa recherche du plaisir. "Cette conclusion pourrait préparer le terrain à l'étude détaillée des substrats neuronaux à la base d'autres anhédonies propres à un domaine et elle nous aide, d'une perspective évolutionniste, à comprendre comment la musique a acquis une valeur de récompense", précise un communiqué. Ainsi, selon le Pr Robert Zatorre, co-auteur dans chacune de ces publications, "ces résultats aident à comprendre la variabilité individuelle dans le fonctionnement du système de récompense, et peuvent être appliqués à la mise au point de thérapies pour traiter des troubles liés à la récompense, dont l'apathie, la dépression et la toxicomanie". En tout, 3 à 5% de la population serait touché par cette anhédonie musicale. Si vous en connaissez, vous pourrez leur expliquer.

🎵 « CHUT - Ceux à qui la musique ne fait (vraiment) aucun effet », *Rédaction du Monde.fr, mars 2014*

[https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2014/03/07/chut-ceux-a-qui-la-musique-ne-fait-vraiment-aucun-effet\\_6000323\\_4832693.html](https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2014/03/07/chut-ceux-a-qui-la-musique-ne-fait-vraiment-aucun-effet_6000323_4832693.html)

Tout le monde déteste certaines chansons, mais y a-t-il des personnes incapables d'apprécier la musique en général ?

Apparemment oui. C'est en tout cas ce qu'assure une étude menée par une équipe de chercheurs de l'université de Barcelone. Ils ont étudié 30 personnes, chacune d'entre elles ayant été identifiée, à l'aide d'un questionnaire, comme très, modérément ou pas du tout sensible à la musique.

Lors de séances d'écoute (ici la liste des morceaux qu'ils ont écoutés), les chercheurs ont regardé si les participants frissonnaient ou suaient et mesuré leur rythme cardiaque. Résultat : ceux qui déclarent que la musique ne leur fait rien ne mentent pas.

Un participant sur vingt n'a en effet aucune réaction physique ou émotive lorsqu'il écoute différents morceaux de musique, rapporte le Los Angeles Times. Une absence de plaisir qui ne peut pas être confondue avec une aversion pour la musique, selon Josep Marco-Pallerés, le directeur de l'étude, cité par The Verge.

En effet, lorsqu'il a été demandé aux participants de décrire leur affinité pour la musique sur une échelle allant de 1 à 10, les personnes qui ne ressentent rien ont noté le nombre 5, "l'équivalent mathématique du haussement d'épaules", note The Verge.

Les chercheurs ont donné un nom à cette absence de réaction : "Anhédonie spécifique à la musique". Le terme est utilisé par les psychologues pour décrire l'incapacité d'un sujet à ressentir des émotions positives lors de situations pourtant considérées comme plaisantes auparavant.

Cette incapacité était jusqu'ici associée à un sentiment de désintérêt général, causé par un dysfonctionnement du système de récompense neuronal, et s'exprimant par un désintérêt pour le sexe comme pour la musique, l'argent ou la nourriture.

Ce n'est pas le cas de l'anhédonie étudiée par les chercheurs espagnols. Pour s'en assurer, ils ont fait passer à leurs sujets un test. Celui-ci leur a permis de constater que ne rien ressentir à l'écoute d'un morceau de musique n'empêchait pas de réagir à d'autres stimuli, ceux en rapport avec l'argent en l'occurrence.

Voilà pourquoi, selon Josep Marco-Pallerés, des examens futurs doivent être menés sur les personnes souffrant d'anhédonie musicale. Cela devrait permettre de révéler des caractéristiques intéressantes du système de récompense du cerveau et permettre d'adapter certaines thérapies contre la dépression

### III - 2 – Musique et argent font-ils bon ménage ?

*La musique devenue un produit de consommation, un outil de marketing dans un monde capitaliste, ne perd-elle pas son âme ?*

🎵 Dire Straits, *Money for nothing*, 1985

[https://www.youtube.com/watch?v=wTP2RUD\\_cLO](https://www.youtube.com/watch?v=wTP2RUD_cLO)

🎵 **Rebecca Manzoni, « Tubes & Co - "Money for Nothing" de Dire Straits, une histoire de lave-linge et de slips de bains », *franceinter.fr*, Vendredi 8 mars 2019.**

<https://www.franceinter.fr/emissions/pop-co/pop-co-08-mars-2019>

Tube de l'année 1985, la chanson "Money for Nothing" consacre le jeune format du compact-disc autant que le groupe Dire Straits, qui connaît grâce à elle un succès mondial. Toutefois, entre son inspiration, venue dans un magasin d'électroménager, et son enregistrement aux Caraïbes, la partie était loin d'être jouée.

Le tout début du morceau "Money For Nothing" de Dire Straits pourrait évoquer la musique d'un simulateur d'aube... Ce serait comme un son de début du monde, ou la bande-annonce d'un film de science-fiction. Une évocation du futur... mais le futur d'avant ! Car, à n'y pas manquer, le solo de batterie que l'on peut y entendre renvoie au cœur des années 1980. Quand soudain, on devine que quelque chose va naître. Ça pousse ! Mais qu'est-ce donc ? Cette intro synthétique accouche d'une créature toute nue ! Un imparable riff de guitare.

"Money for Nothing" date de 1985. La guitare est tenue par Mark Knopfler, qui a composé cette chanson avec intro flamboyante dans un magasin d'électroménager. Il en a en effet écrit les paroles d'après les réflexions d'un employé qui regardait des clips sur MTV. Le gars disait :

Regarde-moi ces zozos ! C'est ça que tu fais ? Tu joues de la guitare sur MTV ? C'est pas du boulot ça. Sans rien faire, t'as de l'argent et des filles faciles.

Tout au long de la chanson, la voix de Knopfler adopte le point de vue d'un travailleur, celle d'un gars qui conchie les rockstars à la vie facile, pendant que lui trime. Cette « élite » artistique, Knopfler en fait partie. En 1985, il est au firmament. Autant pour son statut de guitar hero que pour son rôle de producteur auprès de Bob Dylan, entre autres. Mais lui, l'Écossais, la rockstar, est crédible dans le rôle de l'Américain moyen. Parce qu'il a la célébrité sans arrogance : le gars qui joue de la guitare sans look, mais avec un bandeau en éponge autour du front.

Il suffit d'écouter sa voix seule, accompagnée d'un clavier, pour se rendre compte que jouer la hargne d'un homme lambda, Knopfler sait faire. On entend également une autre voix qui accompagne celle de Mark Knopfler sur le refrain de "Money For Nothing". C'est celle de Sting. "Money For Nothing" est enregistré au studio AIR de Montserrat, dans les Caraïbes anglaises. Sting y était en vacances, Knopfler lui proposa de passer de la plage au micro.

En 1985, Dire Straits est autant un groupe de claviers que de guitares. Notamment grâce à Guy Fletcher, spécialiste des synthétiseurs, qui vient du groupe Roxy Music. "Money For Nothing" résulte de cet alliage-là : la tension de claviers qui cisailent, et la détente du toucher de Knopfler à la guitare.

Avec ce morceau et l'album *Brothers in Arms*, Dire Straits devient le groupe de l'ère du numérique, parce qu'il est contemporain de l'explosion des Compact Disc, qu'on s'émerveillait d'écouter, en les glissant dans un tiroir.

Pourtant, tout cela fut enregistré sous le soleil des Caraïbes, en slip de bain et crème solaire sur le nez. Quant au nom du groupe, Dire Straits, il vient de l'expression, « to be in dire straits » qui signifie « être dans la dèche ». Quand Dire Straits a commencé, en faisant du folk blues en pleine explosion punk à la fin des années 1970, ils l'étaient dans la dèche. En 1985, leur nom n'a pas changé, mais leur succès est planétaire.

### III - 2 - a - La musique est devenue un produit banal dans notre société de consommation

*La musique est un produit de consommation qui se vend, qui s'achète, dont on fait la promotion. On parle d'industrie musicale, de marché de la musique. On associe donc explicitement un vocabulaire économique à une production artistique et la musique est devenue un objet parfaitement intégré aux rouages de la machine capitaliste.*

🎵 **Maylis Besserie, « Les mutations de l'industrie musicale », *Entendez-vous l'éco, France Culture*, 25/08/2018**

<https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/chantons-sous-la-crise-44-les-mutations-de-lindustrie-musicale-0>

🎵 **« Le marché du disque s'effondre encore en 2008 », *france24*, janvier 2009**

<https://www.france24.com/fr/20090119-le-marche-disque-seffondre-encore-2008->

En 2008, le marché de la musique en France a de nouveau plongé, entraîné par l'effondrement du CD. Avec un passif de 696 millions d'euros depuis 2002, les producteurs attendent énormément de la future loi antipiratage, prévue en 2009.

AFP - Le marché de la musique en France a connu en 2008 sa sixième année de baisse, puisque le numérique est toujours loin de compenser l'effondrement du CD, et les producteurs espèrent que la future loi antipiratage sera la bouée de sauvetage de ce secteur en plein naufrage.

En six ans, le marché hexagonal de la musique a vécu une saignée. Il a perdu 696 millions d'euros depuis 2002, date du début de la crise, a annoncé le Snep, le principal syndicat de producteurs français, lundi lors de son bilan annuel au Midem à Cannes.

Entre 2007 et 2008, le marché de gros hors taxes de la musique en France (vente des maisons de disques aux magasins) a baissé de 107 millions d'euros (-15%) pour atteindre 606 millions. Ce total inclut les ventes physiques (CD et DVD) et numériques (internet et téléphonie mobile).

"Nous avons perdu en six ans plus que le chiffre d'affaires réalisé en 2008", a précisé le Snep en soulignant que le marché était de 1,3 milliard d'euros en 2002.

Au sein de ce total, les ventes de CD et DVD ont chuté de 132 millions d'euros (-19,9%) en 2008, pour atteindre 530 millions.

Cette forte baisse est toujours loin d'être compensée par les ventes sur internet et les téléphones mobiles, qui connaissent certes une augmentation notable (+25 M euros, soit +49,9% par rapport à 2007) mais ne représentent que 76 millions d'euros sur les 606 du total.

La progression du numérique est régulière : internet et la téléphonie mobile représentaient 8,5 M euros en 2004, 30,7 en 2005, 43,5 en 2006 et 50,8 en 2007.

Mais ce marché, qui est l'avenir de la musique, ne connaît toujours pas de décollage significatif, en tout cas pas suffisant pour endiguer la crise. C'est pourquoi les producteurs attendent beaucoup de la future loi "Création et internet", dont ils espèrent qu'elle enrayera le piratage et dopera le téléchargement légal.

[...] Elle a rencontré les acteurs de la filière musicale en présence de parlementaires, dont le rapporteur du texte à l'Assemblée, Franck Riester.

"Nous voulons être un soutien actif à cette loi, on l'a montré concrètement en anticipant la levée des verrous anticopie", a déclaré lundi Christophe Lameignère, le président du Snep et de la "major" Sony Music France.

Vendredi, Universal et Sony ont emboîté le pas de EMI et Warner en annonçant la suppression prochaine de ces verrous sur leur musique vendue en ligne. [...] La suppression des verrous pourrait favoriser le décollage du téléchargement légal. D'autant qu'Apple, le leader mondial de la vente de musique en ligne, a annoncé début janvier qu'il les retirait des morceaux vendus sur sa plate-forme iTunes après des accords avec les majors.

De plus, Apple va mettre fin à sa tarification unique sur les morceaux téléchargés. Cela pourrait dynamiser le marché, qui s'est construit selon ce modèle dicté par le puissant fabricant informatique américain.

Outre la loi, les producteurs français ont fixé des objectifs pour 2009, dont la poursuite du plan de soutien de l'Etat pour la filière musicale.

Enfin, le Snep prévoit l'organisation d'un événement appelé "Faites du téléchargement" après le vote de la loi, qui permettrait aux internautes de télécharger des morceaux à prix réduit.

♪ « *Industrie musicale : les ventes de nouveau en hausse* », Xavier Delucq, [huffingtonpost.fr](http://huffingtonpost.fr), mars 2013.



🎵 Sofia Anastasio « 4e année de croissance pour l'industrie musicale », *francemusique.fr*, avril 2019.  
<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/4e-annee-de-croissance-pour-l-industrie-musicale-71441>

Les ventes de musique ont progressé de 9,7% dans le monde en 2018. Une quatrième année consécutive de croissance nourrie par le streaming, et ce malgré de fortes disparités régionales, selon les chiffres révélés mardi 2 avril 2019 par les professionnels du secteur.

«On se souvient tous des années précédentes, c'était le festival des pleurs, nous n'avions que de mauvais résultats à annoncer». Mardi 2 avril 2019, Frances Moorre, directrice de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI), a présenté le rapport annuel de l'organisation à Londres.

« Avec une quatrième année de croissance, je pense que nous pouvons être bien plus optimistes désormais », a-t-elle ajouté. En 2018, les ventes de musique ont progressé de 9,7% dans le monde, atteignant 19,1 milliards de dollars (17,05 milliards d'euros).

Derrière ce chiffre se cachent deux dynamiques opposées : le marché du streaming (abonnement et publicité), en pleine expansion, a enregistré une croissance de 34%, pour atteindre 8,9 milliards de dollars (7,9 milliards d'euros) de chiffre d'affaires, permettant de compenser largement la baisse du téléchargement payant (-21,2%) et surtout des ventes physiques (-10,1%).

Ces évolutions prolongent la reconfiguration de l'industrie musicale : celle-ci ne tire plus qu'un quart de ses revenus des ventes physiques, presque moitié moins que le streaming (47%). Viennent ensuite les spectacles et concerts (14%) et les téléchargements (12%).

Disparités régionales

Malgré la place croissante prise par les plateformes d'écoute légale, le piratage est loin d'avoir disparu. «Cela représente 120 millions d'utilisateurs uniques par mois», a précisé Frances Moore à l'AFP. « C'est du piratage pour télécharger et posséder de la musique à partir de plateforme de streaming. Il y a aussi des discographies entières qui sont toujours accessibles via d'autres formes de téléchargement, dont les torrents », a-t-elle déploré.

Au niveau régional, des disparités très importantes apparaissent : en Amérique du Nord, où la transition des formats physiques vers le numérique est très avancée, les ventes ont augmenté de 14% en 2018, contre seulement 0,1% en Europe. Le marché le plus dynamique demeure, comme l'an dernier, l'Amérique latine, avec une croissance de 16,8%.

Au niveau des ventes d'albums, figure en premier la bande originale du film *The Greatest Showman*, le boys-band sud-coréen BTS et l'Américaine Lady Gaga occupent les premières places. Le disque posthume de Johnny Hallyday, *Mon pays c'est l'amour*, se classe à la cinquième place (1,7 million d'exemplaires).

Le vinyle, format prisé des passionnés, confirme son retour en grâce avec des ventes en hausse pour la treizième année consécutive (+6%). Il représente désormais 3,6% du chiffre d'affaires total de l'industrie musicale.

🎵 Christophe Dansette, « *Marché de la musique : la résurrection* », *france24.com*, février 2020.  
<https://www.france24.com/fr/%C3%A9co-tech/20200227-march%C3%A9-de-la-musique-la-r%C3%A9surrection>

Quinze ans après la révolution Internet et le piratage, l'industrie musicale reprend des couleurs grâce au streaming. En France, les ventes sont au plus haut depuis dix ans. Le secteur semble avoir enfin trouvé un modèle économique rentable.

Le streaming, gratuit ou par abonnement, est né il y a un peu plus de dix ans, après des années de défiance entre les plateformes de piratage et les maisons de disque. En 2007-2008, Deezer ou encore Spotify ont signé des accords avec des grands groupes comme Sony et surtout Universal Music, le leader du secteur. Douze ans plus tard, le streaming s'est imposé et aujourd'hui, plusieurs millions de Français ont un abonnement mensuel pour un accès illimité au catalogue des plateformes.

Aux États-Unis, où le marché est aussi en plein essor, le streaming représente près de 80% du chiffre d'affaires. En Afrique, en revanche, il reste encore en retrait. Mais le continent est prometteur avec ses 1,3 milliard d'habitants. Les géants du secteur commencent à se tourner vers l'Afrique subsaharienne, où des plateformes spécialisés ont déjà commencé à s'installer avec succès depuis plusieurs années.

Quant au vinyle, il n'est pas mort et renaît doucement de ses cendres. Le disque vinyle commence même à rattraper le CD ! En revanche, le téléchargement, sur lequel avait notamment misé Apple, est, lui, en plein déclin.

🎵 **Farah Boucherak, Stéphanie Antoine, « Les artistes, des entrepreneurs comme les autres ? », *France 24*, 1 avril 2016**

<https://www.france24.com/fr/20160401-bordeaux-avignon-forum-naim-donatien-musique-artistes-creation-industrie-disque>

<https://www.france24.com/fr/20160401-bordeaux-avignon-forum-pichon-musique-artistes-creation-industrie-disque-part-2>

🎵 « **Industrie musicale : la fabrique des tubes** », *le Minarchiste, contrepunts.org*, septembre 2019.

<https://www.contrepunts.org/2019/09/18/353766-industrie-musicale-la-fabrique-des-tubes>

L'industrie musicale est comme un archétype de l'économie en général : elle est devenue de plus en plus mondialisée et « winner-takes-all ».

L'avènement de la musique pop depuis plusieurs décennies a été possible grâce à des entreprises dont l'objectif est la production de grandes quantités de chansons à succès. [...]

À leurs débuts, dans ces usines à succès, les artistes peu connus obéissent aux ordres des producteurs et ne font qu'interpréter les hits comme on le leur demande. Par contre, lorsqu'ils gagnent en notoriété, ils veulent avoir davantage de contrôle sur leur musique et créer leur propre label, souvent avec des résultats désastreux.

Pour que la carrière d'un artiste pop se maintienne, il lui faut ce que Clive Davis qualifie de « continuité de hits ». Il faut sans cesse de nouvelles chansons à succès pour garder l'intérêt du public, et les usines à tubes ont mis en place des processus permettant d'y parvenir.

#### LA FILIÈRE SUÉDOISE

Curieusement, la plus grande machine à hits de l'histoire a vu le jour en Suède. Depuis environ 30 ans, la majorité de ce que vous entendez sur les radios Top 40 proviennent d'un petit groupe de personnes, qui ont d'une façon ou d'une autre émergé du studio Cheiron fondé par Denniz Pop en Suède. [...]

Cheiron a fermé ses portes en 2000 à la suite du décès de Denniz Pop, et ses membres se sont expatriés en Californie, où une communauté suédoise de compositeurs/producteurs s'est formée. Puis, Max Martin et Dr Luke se sont tournés vers une jeune femme du nom de Kathy Perry, créant ses deux premiers succès *I kissed a girl* et *Hot n cold*.

Ils vont ensuite collaborer avec bien d'autres artistes du top 40 [...]

Max Martin a créé 65 hits du Top 10, dont 22 numéros un ! Seuls Paul McCartney et John Lennon le surpassent à ce niveau, avec 32 et 26 numéros un. Au final, les producteurs suédois ont créé le quart des tubes du Billboard Hot 100 au cours des 20 dernières années.

#### L'APPROCHE « TRACK AND HOOK »

L'approche nommée « track-and-hook » est devenue le standard dans la création de hits : un spécialiste produit un beat, un autre élabore une ligne de basse et une progression d'accords, un producteur élabore l'instrumentation et un top-liner crée la mélodie en tentant de trouver des hooks qui accrochent les auditeurs rapidement et les poussent à écouter la chanson encore et encore.

Certaines pistes sont envoyées à plusieurs différents top-liners (parfois jusqu'à 50), afin que l'un d'entre eux trouve les meilleurs hooks et la mélodie la plus attrayante. Une spécialiste en la matière est Ester Dean, une chanteuse qui a créé les mélodies de la plupart des succès de Rihanna.

Avec le duo de producteurs norvégiens Stargate, le style de musique nordique a réussi à percer dans la musique urbaine/R&B, avec des titres tels que *Rude boy*, *Firework*, *Only girl in the world* et *S&M* de Rihanna, toutes de Ester Dean.

Robyn Rihanna Fenty a été découverte en Barbade, une destination de vacances appréciée des producteurs Sturken & Rogers. À ses débuts, Rihanna ne parvenait pas à trouver une chanson qui allait la révéler et définir son style. Jusqu'à *Umbrella*, titre composé par l'équipe de RedZone Entertainment ; et tout d'abord offert à Britney Spears pour son album *Blackout*.

Rihanna a par la suite bénéficié d'une continuité de tubes, grâce aux « camps d'écriture » organisés par sa maison de disques, où un bon nombre de producteurs et compositeurs se réunissent durant plusieurs jours pour tenter de créer des hits.

La radio Top 40 demeure le meilleur moyen de créer un tube. Les maisons de disques mettent la pression sur les stations de radio pour que celles-ci diffusent davantage leurs chansons jusqu'à ce que les auditeurs finissent par les aimer. Cette opération de séduction peut coûter jusqu'à un million de dollars, mais en vaut la peine car l'auditeur aime la musique qui lui semble familière.

Le processus décrit ci-dessus, perfectionné par Cheiron, a transformé l'art de composer des chansons en un processus manufacturier dans lequel chacun a sa spécialité ; il reste à l'interprète à se concentrer pour bien chanter, danser, s'habiller et attirer les abonnés sur les réseaux sociaux. Les vrais artistes créateurs sont les équipes de production qui créent leurs hits. Max Martin est en quelque sorte le Henry Ford de la musique !

Cette méthode fait du producteur le maître incontesté du processus de création musicale. Ce dernier obtient aussi une grande part des revenus. Grâce à la technologie, notamment l'utilisation de compression digitale, les créateurs de hits arrivent à créer des sons plus engageants et puissants que ce que pourraient faire des musiciens les plus talentueux. Ces technologies ont transformé le rôle du producteur, qui auparavant consistait à recruter les bons musiciens et les enregistrer correctement en studio ; dorénavant les producteurs créent la musique de toutes pièces.

L'un des problèmes de cette approche : certaines chansons finissent par se ressembler car elles proviennent en partie des mêmes équipes de création. Par exemple, en 2009, la ressemblance est frappante entre Halo de Beyoncé et Already gone de Kelly Clarkson, issues toutes deux du producteur Ryan Tedder. Il s'agit essentiellement de la même piste, mais les deux chanteuses ont créé une mélodie différente.

#### MOINS DE CD, DAVANTAGE DE SPECTACLES

L'avènement du disque compact a permis à l'industrie d'augmenter sa rentabilité, augmentant le prix d'un album de neuf dollars pour le vinyle/cassette à 16 dollars pour le CD, même si les coûts de production de ce dernier allaient devenir plus bas que ceux d'un vinyle.

Ce modèle rentable allait d'abord être chamboulé par l'avènement de Napster et des plateformes de partage qui permettent aux auditeurs d'accéder gratuitement à la musique en format mp3. Puis Apple a réussi à convaincre l'industrie de légitimer le mp3 et de vendre en ligne sur son magasin iTunes. Finalement, ce sont les plateformes de streaming comme Spotify, une entreprise fondée en Suède, qui en sont venues à dominer la distribution de musique enregistrée.

Les revenus de l'industrie musicale ont subi une baisse de 12 % entre 2000 et 2002 (ère Napster), puis de 46 % entre 2002 et 2010 (ère iTunes).

Selon une étude réalisée par l'économiste Joel Waldfogel, l'affaiblissement des droits de propriété intellectuelle engendré par l'ère Napster au début des années 2000 n'a pas généré de baisse de la quantité et de la qualité de la musique sur le marché.

Ceci dit, suite à ces chamboulements, l'industrie a dû accorder davantage d'importance aux spectacles pour compenser la diminution des revenus des enregistrements. Le prix des billets de concert a augmenté plus rapidement que l'inflation des soins de santé depuis la fin des années 1990 [...]. Les artistes veulent en effet compenser la baisse de leurs revenus issus des ventes de musique enregistrée. De nos jours, la plupart des artistes génère beaucoup plus de revenus de leurs spectacles que des droits d'auteur sur les ventes de musique enregistrée.

#### WINNER TAKES ALL

La musique est une industrie qui tend de plus en plus vers le principe du « winner-takes-all ». La part des revenus de concerts des artistes dans le premier percentile de revenu est passée de 26% en 1982 à 60 % en 2018. Le top 5 % amasse 85 % de tous les revenus de spectacles.

La chance joue un très grand rôle dans l'industrie musicale. Les différences de talent musical entre les superstars et les artistes moyens sont très minces. La popularité d'une chanteuse est imprévisible et peut parfois n'être attribuée qu'à un processus de transmission sociale plus ou moins aléatoire, voire chaotique. Ce processus a d'ailleurs été documenté par des études scientifiques.

Des 2591 artistes ayant enregistré un tube figurant au Top 100 depuis 1960, seulement 40 % ont réussi à en avoir un second. Pour le Top 10, seulement 22 % des 490 artistes sont parvenus à en avoir un deuxième.

Néanmoins, l'artiste la mieux rémunérée en 1801, Elisabeth Billington, fait entre un et 1,5 millions de dollars ajustés de l'inflation ; soit moins de 2 % des 105 millions de dollars gagnés par Beyoncé en 2017. Une bonne partie de cette hausse de rémunération peut être attribuée à la mondialisation de la musique et à l'amélioration des technologies permettant de la vendre.

Du côté des maisons de disques, pour 10 albums lancés, seulement un ou deux sera rentable en moyenne. Ces albums doivent couvrir les pertes des huit ou neuf autres avant que l'entreprise puisse faire le moindre profit.

L'industrie musicale se caractérise par l'existence d'une offre très importante. Nombreux sont les artistes talentueux qui aimeraient faire carrière, attirés par le mode de vie et la célébrité procurés par ce métier. Avant de devenir populaires, les musiciens et chanteurs ont très peu de pouvoir économique et sont très vulnérables financièrement du fait d'une concurrence très importante au bas de l'échelle.

Beaucoup d'appelés et très peu d'élus donc...

#### LE STREAMING

Chaque fois qu'une nouvelle technologie apparaît, l'industrie musicale tente de la freiner. Il y a un siècle, elle a poursuivi les fabricants de pianos mécaniques, pensant que les gens arrêteraient d'acheter des partitions. Dans les années 1920, elle a poursuivi les stations de radio pour violation de droits d'auteur ; puis les fabricants de cassettes car celles-ci pouvaient être facilement copiées ; le CD a été initialement boudé lorsqu'il fut présenté par Philips à Miami en 1983.

De nos jours, avec le streaming et la vente de chansons à l'unité par iTunes, il est devenu encore plus important pour l'industrie musicale de générer des méga-tubes accrocheurs. Le public n'écoute souvent que les premières 30 secondes d'une chanson, il faut donc rapidement l'accrocher, sinon il passe à la suivante. Cette nouvelle structure de l'industrie avantage donc encore plus les hit factories.

Certains critiques du modèle streaming mettent l'accent sur le revenu de l'artiste pour chaque diffusion d'une chanson, lequel est souvent très bas. Pour Alan Kruger, auteur de Rockonomics, ce chiffre ne signifie rien. Ce qui importe est le nombre d'abonnés à la plateforme, le prix payé par chaque abonné et la proportion des revenus ainsi générés allant aux artistes.

Imaginez deux plateformes de streaming A et B. Les deux chargent 9,99 dollars mensuels et ont un million d'abonnés, et reversent 70 % de leurs revenus aux artistes. Le nombre de streams de chaque plateforme n'a aucune importance pour l'artiste, mais supposons que la plateforme A génère deux fois plus de streams par abonné (en faisant un meilleur travail de recommandations et de listes), le revenu par stream sera deux fois moins élevé. Cependant, ce revenu par stream moins élevé n'a aucun impact sur les revenus des artistes et ne fait que démontrer que cette plateforme fait un meilleur travail.

Il est encore possible de pirater la musique, mais il est devenu clair que les consommateurs sont prêts à payer pour la convivialité, la fiabilité, la qualité et les services offerts par les plateformes de streaming telles que les recommandations et les playlists. Sur Spotify, en 2018, 31 % du temps d'écoute impliquait une playlist. Ces listes sont générées par des algorithmes d'intelligence artificielle qui ont clairement une valeur ajoutée pour les consommateurs.

Le plus intéressant dans The Song Machine est de lire l'histoire d'artistes tels que les Backstreet Boys, Britney Spears, Rihanna et Katy Perry, qui sont tous passés à un cheveu de ne jamais connaître le moindre succès, mais qui grâce à la chance et quelques revirements de situation, ont réussi à émerger. De nombreux producteurs expérimentés sont carrément passés à côté d'eux et ont plutôt misé sur des artistes qui sont allés nulle part.

Je soupçonnais l'existence de ces hit factories, mais je ne pensais pas que ce phénomène était si dominant et je n'avais jamais entendu parler de Max Martin, un personnage fascinant.

Dans Rockonomics, on réalise que l'industrie musicale est comme un archétype de l'économie en général : elle est devenue de plus en plus mondialisée et « winner-takes-all ».

🎵 Emmanuel Duteil, « Comment l'industrie musicale a su se renouveler grâce au streaming » *Europe 1*, 29 avril 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=vutetpn4Glo>

🎵 Delphine Gianora et Kevin Gertsch, « L'écoute en streaming, sauveuse de l'industrie musicale dans le monde », *rts.ch*, janvier 2020

<https://www.rts.ch/info/economie/11012059-lecoute-en-streaming-sauveuse-de-lindustrie-musicale-dans-le-monde.html>

Les recettes de l'industrie musicale augmentent à nouveau depuis 2014 grâce aux plateformes de streaming. Le nombre d'écoutes dans le monde a dépassé pour la première fois les 1000 milliards l'an dernier mais les artistes n'en sont pas les principaux bénéficiaires.

C'est un record historique. En 2019, le nombre d'écoutes sur les plateformes de streaming a dépassé pour la première fois la barre des 1000 milliards, soit 29,3% de plus qu'en 2018, selon le rapport annuel du cabinet Nielsen. Champion toutes catégories, le rappeur américain Lil Nas X a totalisé à lui seul 2,5 milliards d'écoutes avec sa chanson "Old Town Road" (voir classement en encadré).

Après l'effondrement des ventes de CD au début des années 2000, puis l'avènement des téléchargements légaux ou pirates, le streaming donne un sérieux coup de fouet à l'industrie musicale.

Preuve de cette formidable accélération, les revenus générés dans le monde par le streaming sont passés de 0,4 milliard de dollars en 2010 à 8,9 milliards en 2018, d'après la dernière publication de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI). Surtout, les écoutes en ligne représentent une part toujours plus importante

de la totalité de l'argent généré par l'industrie musicale. Conséquence, les revenus globaux ne cessent d'augmenter pour atteindre 19 milliards de dollars. [...]

Un abonnement pour un accès illimité

YouTube Music, Spotify, Apple Music, Deezer ou encore TikTok constituent les acteurs les plus importants du marché. La recette du succès est simple : aujourd'hui, les utilisateurs ne paient plus pour devenir propriétaires de titres ou d'albums mais ils s'offrent un abonnement mensuel d'une dizaine de francs pour accéder à des chansons de manière immédiate et illimitée. La plateforme suédoise Spotify compte par exemple plus de 50 millions de morceaux dans son catalogue. [...]

Qui sont les bénéficiaires de cet engouement massif pour le streaming ? "Ce système-là profite avant tout aux plateformes elles-mêmes et aux grandes maisons de disques avec lesquelles elles ont des accords. Les artistes arrivent en queue de liste", observe Jonathan Nido, musicien et fondateur du label indépendant Hummus Records, basé à La Chaux-de-Fonds.

L'argent touché par ces derniers varient en fonction des services de streaming. Deezer rétribue par exemple 0,005 dollar par titre, Apple Music 0,004 dollar et le mastodonte Spotify, qui revendique 100 millions d'abonnés payants, 0,003 dollar.

Les artistes, parents pauvres

Dans cette jungle des rémunérations, difficile de régater pour les petits labels et leurs protégés, comme l'explique Jonathan Nido : "De notre côté, sur 60'000 ou 70'000 francs de chiffre d'affaires, seuls 10'000 francs sont liés au digital. Et cela pour une quarantaine d'artistes".

Hummus Records produit notamment Emilie Zoé, chanteuse vaudoise élue meilleure artiste romande aux Swiss Music Awards l'an dernier. Malgré plusieurs dizaines de milliers d'écoutes sur les plateformes de streaming, ses gains restent infimes. "Emilie Zoé a généré environ 2000 francs en 2019, la moitié pour elle et l'autre moitié pour le label", détaille le responsable.

Pour vivre, la plupart des artistes doivent donc compter sur d'autres sources de revenus, à commencer par les concerts, de même que la vente de disques et de produits dérivés.

🎵 **Philippe Garbit « De "La Marseillaise" au star system : une histoire de la musique et du pouvoir », *Les Nuits de France Culture***

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/de-la-marseillaise-au-star-system-une-histoire-de-la-musique>

## II - 2 - b - Qu'importe la musique pourvu qu'on ait la gloire

*L'important, c'est la vente : aussi financera-t-on plus facilement l'air susceptible de devenir un « tube » que la création originale et de qualité. N'est-ce pas répudier l'art que composer dans un but lucratif ? Pourtant, l'artiste est souvent tributaire du bon vouloir de ceux qui promeuvent la musique. De surcroît, pour certains chanteurs ou musiciens, la prestation artistique n'est pas une fin en soi ; ce qui importe est de devenir une star. Ce rêve est largement partagé comme le souligne l'engouement pour les émissions The voice ou Star academy... Mais le succès et la gloire ne seront pas à la portée de tous.*

🎵 **« Tube (musique) », wikipedia**

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Tube\\_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tube_(musique))

Un tube est un terme familier qui désigne, principalement dans le domaine de la musique populaire, une chanson ou un morceau de musique ayant obtenu un grand succès. Les termes « succès » ou encore l'anglicisme « hit » ont la même signification. [...]

Histoire

À l'origine, le terme «tube» vient du cylindre rotatif sur lequel étaient enregistrés les morceaux populaires à l'aide d'un phonographe.

L'usage du mot «tube» pour désigner une chanson à succès aurait été lancé par Boris Vian, alors directeur artistique chez Philips, au milieu des années 1950, 1, 2. Pour désigner un succès dans les variétés, les gens du métier employaient le mot « saucisson » et, alors qu'il était directeur artistique chez Philips en 1957, Vian aurait commencé à lui substituer le mot « tube », allusion à une chanson à succès dont les paroles seraient creuses comme un tube. Boris Vian emploie le terme à deux reprises dans son livre *En avant la zizique...* et par ici les gros sous publié en septembre 1958.

Certains tubes lancent durablement des artistes (comme Sultans of Swing de Dire Straits, par exemple). D'autres représentent des succès sans lendemain (Chacun fait c'qui lui plaît du duo français Chagrin d'amour), ou la chanson à cause des garçons du duo éponyme, etc.). En anglais, le terme « one-hit wonder » désigne ces succès sans lendemain.

La recherche du tube de l'été, associé généralement à un clip, une danse, est devenue un enjeu commercial pour les médias et les produits de consommation festive (boisson, confiserie...) qui y associent leur image.

Durée

L'industrie de la musique a standardisé la longueur de ce type de morceau à environ trois minutes. Initialement, cette durée était conditionnée par la limitation technique des disques 78 puis 45 tours, mais elle reste généralement un standard de l'industrie de la musique encore aujourd'hui.

🎵 « Tubes de l'été 2019: les cinq titres qui vont vous faire danser (vidéos) », *La rédaction de France-Soir, francesoir.fr, juillet 2019.*

<http://www.francesoir.fr/culture-musique/tubes-de-lete-2019-les-cinq-titres-qui-vont-vous-faire-danser-vidéos>

Les tubes de l'été 2019 sont encore très solaires et sur des sonorités latines pour la plupart.

Chaque année c'est au chanteur ou à la chanteuse qui fera danser le plus de monde, et surtout qui sortira un morceau si entêtant qu'on le fredonnera encore en septembre. Pour cet été 2019, les tubes de l'été ne manquent pas.

Les vacances d'été commencent officiellement le samedi 6 juillet. Mais pour ceux qui ont déjà terminé les cours ou pour les actifs qui se préparent au départ, il n'est pas trop tard pour concocter une playlist qui animera vos soirées au bord de l'eau.

De nombreux artistes se battent chaque année pour que leur chanson soit sacrée tube de l'été.

Ils appliquent différentes stratégies comme sortir le morceau dès l'hiver ou début de printemps pour que les gens l'aient bien en tête dès les premiers beaux jours. Ou bien tout miser sur un refrain simple et une chorégraphie facile à refaire avec ses amis.

Cette année, différents artistes allant de Mika à Daddy Yankee ont tenté le coup, avec plus ou moins de réussite. Armez-vous de votre smartphone, de votre enceinte bluetooth, de votre serviette de plage et de vos lunettes de soleil, et découvrez ci-dessous cinq titres qui vous feront danser tout l'été:

🎧 Loco contigo de DJ Snake, J. Balvin et Tyga : un titre entêtant, un peu à la sauce de Taki, des paroles en espagnol qui marchent à tous les coups, et un clip très coloré. <https://youtu.be/zNI00mOSnJI>

🎧 Señorita de Shawn Mendes et Camila Cabello : une ballade romantique avec des sonorités latines qui ne se démodent pas, et aussi un clip ultra sexy. <https://youtu.be/Pkh8UtuejGw>

🎧 I don't care de Ed Sheeran et Justin Bieber : une chanson très solaire, qui a ravi les fans des deux artistes, qui attendaient depuis longtemps une collaboration entre eux. <https://youtu.be/y83x7MgzWOA>

🎧 Con calma de Daddy Yankee et Snow : un titre construit sur un air latino, aussi à mi-chemin avec le style reggaeton. Le clip est sorti cet hiver et a dépassé le milliard de vue il y a quelques semaines. <https://youtu.be/DiltGE3eAyQ>

🎧 Ice cream de Mika : un single très pop, un brin de provocation, un clip sexy... la recette du succès qu'a déjà appliqué Mika à maintes reprises. <https://youtu.be/MnL9CEONfUA>

🎵 Olivier Alexandre, « Comment se fabrique un « tube » ? », *lavedesidees.fr, 17 mars 2014*

<https://lavedesidees.fr/Comment-se-fabrique-un-tube-2610.html>

À propos de : *Gabriel Rossman, Climbing the Charts. What Radio Airplay Tells Us About the Diffusion of Innovation, Princeton University Press, 2012.*

Comment expliquer que certains tubes saturer les ondes radiophoniques ? À partir d'exemples courants, Gabriel Rossman développe une sociologie de la diffusion de l'innovation. [...]

Exonérée de toute campagne de promotion mais massivement relayée par les internautes sur les réseaux sociaux, la sortie inopinée du dernier album de Beyoncé réactive l'utopie d'un rapport direct entre artistes et publics, émancipé de l'interventionnisme économiquement prédateur et artistiquement restrictif des intermédiaires de marché. En dépit de cette promesse d'un changement imminent de modèle, la somme d'acteurs et de techniques désignée sous l'expression « d'industries culturelles » continuent d'opérer comme une matrice incontournable de production et de hiérarchisation de valeurs. Pour la musique, la radiodiffusion des titres demeure l'étape charnière dans la carrière des chansons et de leurs interprètes. Cette permanence plaide en faveur d'une

meilleure prise en compte des stations de radio, à contre-pente de l'image ringardisée projetée par les techniques de diffusion 2.0.

#### Les voies du succès

Depuis la migration des news, talkshows, sitcoms et autres feuilletons vers la télévision, les stations se sont en effet spécialisées dans la programmation musicale, faisant et défaisant à chaque saison les succès du moment.

[...]

Avec un esprit de sérieux d'autant plus exemplaire qu'il s'empare d'un objet de divertissement, Gabriel Rossman rappelle dans son livre *Climbing the charts* que la radio reste le présent de l'industrie musicale, à défaut d'incarner son avenir. En sept chapitres, le sociologue, ancien étudiant de Paul Di Maggio et assistant professor à UCLA développe un argumentaire serré à partir d'une question à la simplicité désarmante : comment les chansons deviennent-elles des hits ? Fort d'une solide formation en statistique, l'auteur, qui fut également collaborateur de Richard Peterson, dégage à partir d'une série d'analyses de régression des schémas de diffusion radiophonique. Le propos est ici axé non pas sur le « qui diffuse ? » ou le « comment écoute-t-on ? », mais sur le ratio vitesse de propagation/quantité de diffusion de chaque succès.

Le coup de force de la démonstration est d'identifier à travers la multiplicité des voies d'accès à la notoriété un modèle binaire. Dans le cas le plus fréquent, un nombre important de stations se mettent à diffuser simultanément une chanson, atteignant rapidement un plafond, stabilisé pendant plusieurs semaines avant de s'effondrer. Le fait qu'un taux élevé de stations se portent sur le même choix en une unité de temps donné est l'indicateur paradoxal d'une influence exogène exercée sur la programmation ; en d'autres termes, la rapidité avec laquelle une chanson se diffuse sur les ondes invalide l'hypothèse d'un processus d'imitation circonscrit à la population des disc jockeys. Dans un second cas de figure, la diffusion du titre est ralentie : un nombre de diffuseurs originellement bas s'élève progressivement jusqu'à atteindre des sommets. Ce mode de propagation, typique d'une courbe logistique, correspond à une dynamique endogène : le bouche-à-oreille et autres comportements mimétiques aux différents chaînons de la diffusion musicale mènent graduellement le titre du parfait anonymat aux premières places du hit-parade.

#### Trois récits enchantés

Cette schématisation Janus met à distance trois récits habituellement mobilisés pour expliquer la naissance des tubes. Le premier consiste à envisager la saturation des ondes comme le résultat de logiques moutonnières des programmeurs, la popularité d'un titre gagnant à mesure que leurs choix convergent vers un même point d'attraction. La rapidité avec laquelle un hit se répand habituellement sur les ondes dément cette thèse de l'imitation radiophonique, qui entretient une lointaine parenté avec la pensée de Gabriel Tarde.

Le second type de récit renvoie la synchronisation de la diffusion à la concentration des décisions par quelques magnats du secteur. Le développement de puissants conglomérats dans le sillage du Télécommunication Act de 1996 donne du crédit à ce soupçon marxien. G. Rossman écarte néanmoins ce registre explicatif à plusieurs titres. Tout d'abord, la programmation au sein des groupes est régulièrement le fait d'équipes locales. Ensuite, les majors s'en tiennent à un principe de division stricte des branches stratégiques, marketing et éditoriales, le C.E.O. de Sony résidant à Tokyo n'ayant ni les compétences ni les moyens physiques d'interférer sur les choix de programmation journaliers d'une station locale d'Arkansas. Par ailleurs, Clear Channel Communications, qui exerce une hégémonie sans égale dans le domaine, ne contrôle qu'un dixième des radios du pays ; le pouvoir d'influence du plus puissant des opérateurs demeure donc en pratique limité. Enfin, la segmentation du parc outre-Atlantique, distinguant bandes FM et AM, radios dévolues au « Top 40 » des meilleures ventes et stations alternatives, programmes célébrant en langue anglaise les valeurs traditionnelles et patriotiques américaines de la country music et celles qui valorisent une culture urbaine à dimension communautaire (afros, latinos, mexicaines, asiatiques, etc.), porte la tâche de coordination de plusieurs milliers d'opérateurs différenciées par des exécutifs centraux à un degré de complexité tel que toute appréhension paranoïaque du hit-parade s'en trouve décrédibilisée.

Sur le modèle du « leader d'opinion » explicité par Paul Lazarsfeld et Elihu Katz, une troisième famille d'hypothèse compare la propagation des tubes à des processus de contagion développés à partir des stations les plus populaires. Une étude détaillée de la diffusion des grands succès des années 2000 révèle toutefois que les deux poids lourds du secteur, WHTZ, radio préférée des new yorkais, et KJZZ, station californienne emblématique basée à Los Angeles, tiennent davantage de la chambre d'écho que de l'avant-garde musicale : si elles diffusent abondamment les titres du moment, elles commencent à le faire avec le peloton des autres stations, et non en amont.

#### Formats et indies ou l'envers des tubes

Pour percer la zone d'ombre entourant la fabrication des tubes, G. Rossman invite à une meilleure prise en compte du « format », cette identité construite et affirmée par chaque station sur la base de genres (pop music,

hip hop, rock, reggae, country, etc.), d'une catégorie d'audience (12-18 ans, 18-25, etc.), d'un positionnement commercial (découvertes, top 40, alternatifs, etc.) et d'une géographie musicale (ruraux/urbains, côte Est/côte Ouest, texans/ midwest, local/national, etc.). De ce point de vue, la première question venant à l'esprit d'un programmeur à l'écoute d'une nouvelle chanson tient à son adéquation avec l'orientation de la station, indépendamment du potentiel commercial ou de la qualité attribuée au titre. La démultiplication des formats expliquent que le nombre de chansons capables de transcender les frontières forment un échantillon extrêmement resserré. Beyoncé, les Black Eyed Pies, Lady Gaga, Madonna, Shakira ou Rihanna excellent ainsi à fusionner les conventions musicales les plus en vogue de la pop music, du hip hop et des love songs, chaque nouveau single étant soutenu par des plans marketing sophistiqués et des actions ciblées de placements auprès des DJ's.

Car la programmation en radio n'est pas l'affaire exclusive des programmeurs, ou pour reprendre la formule canonique d'Howard Becker, elle relève d'une « action collective ». De ce point de vue, l'acteur pivot est moins à chercher du côté des maisons de disque ou des stations, que dans l'entre-deux occupé par les « indies », diminutifs génériques pour désigner les « independent radio promoters ». Ces intermédiaires aussi méconnus qu'influents ont en effet pour mission de négocier auprès des stations la diffusion des titres mis en avant par les maisons de disque. Cette fonction de placement s'entoure d'un flou entretenu tant pour des raisons subjectives, les indies préservant leur expertise auprès des labels en gardant secrets leurs modes opératoires, qu'objectives, en raison du caractère frauduleux de certaines transactions. Car derrière le versant légal de leur activité, allant du simple conseil auprès de labels inexpérimentés à l'achat juridiquement encadré de temps d'antenne, leur savoir-faire se situe à la lisière du permis et du proscrit. Joe Isgro, figure sulfureuse et incontournable de l'industrie du disque depuis les années 1980, en offre un témoignage spectaculaire en tant que pièce maîtresse d'un système estimé par les enquêteurs du FBI à près de dix millions de dollars.

Cette dimension souterraine ressurgit tous les quinze ans à la faveur d'un scandale. Depuis les années 1950, une commission d'enquête, une campagne de presse ou une procédure judiciaire prend pour cible cette économie parallèle évaluée à près de cinquante millions de dollars. Outre le versement de sommes d'argent, cette pratique du « payola » recouvre toute une série de dons et petits services, du plus anodins (places de concerts, lecteurs MP3, vêtements, photos dédicacées) aux très sulfureux (drogues, prostitués, soirées alcoolisées dans des clubs branchés). Si l'objet de la transaction varie, l'esprit de cette version showbiz du potlatch demeure : sécuriser du temps d'antenne pour générer de la valeur sur différents supports.

Les succès échappant à ce biais font figure d'exception. Le téléchargement constitue notamment une rampe de lancement alternative mais étroite ayant fait de My Humps, ode à la générosité plastique de la chanteuse Fergie, l'un des plus gros succès de ces dix dernières années en dépit des moqueries des critiques et de l'incrédulité de la propre maison de disque des Black Eyed Pies n'ayant pas cru bon de tourner un clip ou de promouvoir le titre. Le chemin menant de l'ombre à la lumière est encore plus improbable dans le cas d'Oye Mi Canto, premier tube reggaeton de l'histoire de la radio US. Né à la charnière des 1980 et 1990, devenu depuis lors la bande son des quartiers populaires d'Amérique Centrale et des Caraïbes, ce genre musical mêle des sonorités reggae au phrasé saccadé des chansons de rap. Malgré sa popularité au sein des communautés portoricaines du pays, ce style métis ne trouva pas droit de citer sur les ondes américaines avant 2004. L'émergence d'un format « Hurban » (le style « urbain » ponctué du h aspiré emblématique des communautés hispaniques des grandes villes américaines), consacré à la musique latine à l'adresse des nouvelles générations hispanophones, lui ouvre alors un espace de diffusion. Son public, essentiellement implanté dans les grandes villes côtières, désireux de revendiquer ses racines et nourris de références nord-américaines, le plébiscite en tant que symbole de sa double appartenance culturelle. C'est donc par une formule processuelle et composite que l'auteur répond aux interrogations nées de l'ascension des hits. La robustesse de la démonstration permet de démonter cas après cas les idées reçues sur la question.

🎵 « **Musique : Louane, une recette vieille de 300 ans pour fabriquer des tubes** », *Vertigo, rts, 23/11/2017*  
<https://www.rts.ch/play/radio/vertigo/audio/musique-louane-une-recette-vieille-de-300-ans-pour-fabriquer-des-tubes?id=9070394>  
 « Deuxième single tiré de son nouvel album, "Si t'étais là" de Louane est construit sur un procédé musical datant de l'époque de Bach : la marche harmonique. »

🎵 **Brice Miclet, « Voici le tube qui va succéder à Despacito »**, *ouest-france.fr, juillet 2018*.  
<https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/28019/reader/reader.html#!preferred/1/package/28019/pub/40624/page/5>

Le morceau «X» de Nicky Jam et J. Balvin vient de dépasser le milliard de vues sur Youtube. Un succès latino énorme qui n'est pas sans rappeler celui connu par «Despacito» de Luis Fonsi et Daddy Yankee l'an dernier. Si les records ne sont pas encore battus, loin de là, les similitudes entre les deux titres sont nombreuses.

L'été dernier, la chanson Despacito a battu tous les records. Le hit planétaire de Luis Fonsi a inondé les radios, les télévisions, les plateformes de streaming, parfois jusqu'à l'écoeurement. Au total, et malgré la suppression de la vidéo sur Youtube par un collectif de hackers en avril dernier, la chanson a totalisé 5 276 700 000 vues. Un phénomène rarement vu dans l'industrie musicale.

Le morceau « Despacito » a dépassé les 5 milliards de vues sur YouTube. (Photo : capture d'écran Youtube)

En ce début d'été suivant, il est donc normal de se demander si quelqu'un pourra réitérer l'exploit. Pour le moment, le meilleur candidat est le titre X, de Nicky Jam et J. Balvin. Pourquoi ? Parce que ce titre contient un nombre impressionnant de points communs avec le tube de Luis Fonsi.

Le reggaeton en force

D'abord, X est un carton qui frôle déjà le milliard de vues. Alors certes, Despacito est cinq fois plus fort à ce niveau. Mais les vidéos qui ont passé la barre du milliard sur Youtube ne sont qu'une centaine, et aucune n'a été publiée en 2018.

Pour cette année, X caracole donc en tête. Mais surtout, le fait est que c'est une nouvelle fois un titre latino qui s'impose pour cet été. Mieux encore : Luis Fonsi et Daddy Yankee sont portoricains, et il en va de même pour Nicky Jam. Quant à son acolyte pour ce titre, J. Balvin, il est colombien. Deux pays qui respirent le reggaeton à pleins poumons depuis bientôt vingt ans.

Elle est loin l'époque où les tubes de l'été sortaient en juin pour inonder les radios et envahir les discothèques de camping bondées durant la période estivale. Aujourd'hui, pour qu'un titre soit un hit gigantesque, il faut du temps.

Avec les nouveaux modes de consommation de la musique, ce ne sont plus les médias traditionnels qui détiennent les clés du succès. Il faut un effet boule de neige. Et pour que cette boule de neige atteigne son paroxysme au bon moment, c'est-à-dire au début de l'été, il faut un bon timing. À condition bien sûr, que le public soit réceptif pour ne pas qu'elle fonde en route.

Une grosse montée en puissance

Mais un autre facteur est à prendre en compte, et il est d'une extrême simplicité. De janvier à mars, à Porto Rico, c'est la saison sèche, la plus chaude de l'année. C'est là que les plus gros tubes naissent pour animer les dancefloors.

Si le morceau prend là-bas à cette époque de l'année, il part avec un sacré avantage pour conquérir l'hémisphère nord quelques mois plus tard, quand les beaux jours y dominent. C'est pourquoi X est sorti en mars 2018, il y a donc trois mois. Despacito, déjà, était sorti le 12 janvier 2017. Reste à la boule de neige de faire son effet.

X monte progressivement en puissance. Depuis quelques semaines, il est le titre le plus mis en playlist par les utilisateurs de Spotify. Ça, c'est un indicateur de poids. D'ailleurs, à la toute fin du mois de mai, la plateforme de streaming communiquait en expliquant que grâce à cette donnée, entre autres, elle pouvait prédire que X serait le tube de l'été.

Beaucoup pensent qu'il suffit de poster une bonne chanson virale, accrocheuse et ensoleillée, d'avoir un peu de chance et de patience pour pondre le tube de l'été. Faux ! Il faut un public.

C'est ce qu'avait Luis Fonsi avant de chanter Despacito. Son premier album, « Comenzaré », date de 1998, et il a vendu, ces quinze dernières années, des millions et des millions d'albums. Connu très majoritairement en Amérique latine, et un peu aux États-Unis, c'est grâce à cette base que la chanson a pu autant décoller. Et il en va de même pour Nicky Jam.

Presque vingt-cinq ans de carrière

Ça n'est pas la première fois que ce chanteur, dont vous n'avez probablement jamais entendu parler, réalise un coup de force de la sorte. En janvier 2016, il sortait le titre Hasta El Amanecer, qui culmine désormais à 1 319 000 000 vues, ce qui en fait la soixantième vidéo musicale la plus écoutée de l'histoire de Youtube. Beau score.

Il est aussi l'un des rares musiciens à posséder plus de cinq morceaux ayant franchi la barre des 700 millions de vues. Un succès qui a même poussé la FIFA à faire de sa chanson Live It Up, en duo avec Will Smith et la chanteuse kosovare Era Istrefi, l'hymne officiel de la Coupe du Monde de football 2018. Ça commence à faire un joli CV.

Cette carrière ne sort pas de nulle part. Nicky Jam a publié son premier album dès 1994, à l'âge de 13 ans seulement. Le succès n'a pas été énorme, oui, mais dès 2001, il a su prendre la vague du reggaeton en publiant un second disque, « Haciendo Escante », qui l'a réellement lancé dans le business de la musique. Le bonhomme est donc loin d'être un novice.

S'il est difficilement envisageable de voir X battre les multiples records établis par Despacito de Luis Fonsi et Daddy Yankee l'an dernier, tant ils semblent inaccessibles, il faut bien avouer que les similitudes sont nombreuses. L'été ne fait que commencer, et il risque bien d'être hanté par cette mélodie hyper entêtante et cette rythmique on ne peut plus efficace. Soyez prêts, les records sont faits pour être battus.

🎧 Luis Fonsi - Despacito ft. Daddy Yankee : <https://youtu.be/kJQP7kiw5Fk>

🎧 Nicky Jam, J Balvin - X (EQUIS) (Spanglish Versión) : <https://youtu.be/jBovi8iHrXI>

🎵 Jean Ferrat, « La chanson française et diversité culturelle », *Le Monde diplomatique*, mai 2004

*Compagnon de route du Parti communiste, Jean Ferrat incarne une chanson populaire et engagée, grand public et politique. Dans cet article publié dans les colonnes du «Monde diplomatique» en 2004, il dénonce le phénomène de concentration dans le monde de la musique, qui la réduit au rang de simple marchandise, et qui fabrique les « tubes » à coups de campagnes publicitaires.*

Il ne s'agit pas d'un postulat : la connaissance de la chanson française que j'ai depuis plusieurs années et celle de rapports et d'études de syndicats et d'organisations professionnelles m'ont poussé aux conclusions suivantes.

Tout d'abord j'ai la conviction qu'on ne peut rien comprendre à ce qui se passe dans la chanson française si l'on ne tient pas compte avant tout de quelques données incontestables: d'après un rapport de la Société des auteurs, compositeurs-et éditeurs de musique (Sacem) paru fin 2002, le nombre d'interprètes français qui sont passés sur les ondes, toutes radios confondues, entre 1996 et 2000, a été divisé par quatre!

Et, pour le quart restant, voici d'après une enquête du *Figaro Entreprise* du 10 janvier 2003 le nombre de passages radio des cinq premiers pour l'année 2002 :

- Jean-Jacques Goldman : 37200 passages (plus de 100 par jour);
- Gérald de Palmas : 28700 passages ;
- Pascal Obispo : 14800 passages sur un titre ;
- Johnny Hallyday : 12900 passages ;
- Renaud et Axelle Red : 14800 passages sur un titre.

Dans la même période, sur les cinquante titres les plus programmés, quarante-deux ont bénéficié de campagnes publicitaires des producteurs atteignant parfois plusieurs millions (en francs).

Le nombre de titres différents diffusés est passé en quatre ans de 56300 à 24400, soit une diminution de 60 %. Tous ces chiffres ont une signification : ils traduisent de façon éloquente la mainmise écrasante de cinq multinationales (1) du disque dans les domaines de la production, de la diffusion «et, en dernier lieu, de la distribution.

«Jamais, écrit l'Union des producteurs phonographiques indépendants (UFPI), le décalage n'a été aussi grand entre la diversité de la production phonographique et la frilosité des médias.»

Mais pour quelles raisons les radios mènent-elles cette politique ? Il y a bien sûr, en premier lieu, l'accélération des phénomènes de concentrations verticales (entente producteur-diffuseur) mais aussi une autre raison : plus les radios « matraquent » le même titre, plus elles font des « tubes ». Plus elles font des « tubes », plus elles ont d'écoute. Plus elles ont d'écoute, plus elles ont de « pub ». Et plus elles ont de « pub », plus elles font de profit.

C'est ainsi qu'un certain nombre d'artistes, soutenus par ces grands monopoles de production, envahissent les médias avec une telle force (et sans qu'ils soient responsables eux-mêmes de ce phénomène) qu'il n'y a plus de place pour les autres. La « libre entreprise » des marchés dans le domaine de la chanson conduit à un appauvrissement dramatique de la diversité culturelle : elle met en cause, l'existence même de la liberté d'expression pour la très grande majorité des artistes français.

Mais je voudrais abandonner un instant l'univers des chiffres pour vous expliquer les motivations qui m'ont poussé, depuis deux ans, à intervenir sur ce sujet. C'est que j'ai découvert des artistes qui chantaient parfois depuis longtemps, des gens magnifiques, au talent remarquable, mais que le grand public ignore totalement car ils ne sont jamais passés régulièrement dans aucun média. J'ai déjà cité le nom de certains : Allain Leprest, Bernard Joyet, Christian Paccoud, Philippe Forcioli, Michel Arbatz, Michèle Bernard, mais il y en a des dizaines d'autres, tous pratiquant ce que j'appellerai la «chanson de paroles» — du nom du festival de Barjac (2) — ou la chanson artisanale, tous victimes d'une injustice inacceptable.

Certains d'entre eux semblent avoir pris leur parti de cette situation. Alors ils œuvrent dans des petits lieux —cafés, restaurants, cabarets, festivals — en touchant un certain public qui les suit, mais qui, le plus souvent, ne leur permet pas de vivre dans des conditions acceptables, sans parler de la frustration éprouvée devant ce manque de reconnaissance.

Il leur arrive aussi d'être dans l'obligation de « passer le chapeau », retrouvant ainsi, dans les conditions d'exercice de leur métier, la situation du XIXe siècle ! Nous nous étions pourtant battus, avec mes amis du Syndicat français des auteurs, pendant des années, pour que les cachets minimaux, en particulier dans les médias, soient appliqués, sans contestation. Il paraît qu'aujourd'hui, lorsqu'un artiste est assez téméraire pour oser demander la même chose, on le regarde comme s'il proférait des injures !

Il est juste de mentionner aussi que, même dans ces conditions, un certain nombre d'artistes arrivent malgré tout à atteindre une grande notoriété (souvent provisoire). Des exceptions qui confirment la règle.

Depuis deux ans, je suis donc intervenu à plusieurs reprises dans les médias pour alerter les responsables. Le ministre de la culture, M. Jean-Jacques Aillagon, m'écrivait en mars 2003 : « Cette situation me préoccupe autant que vous. J'ai, à cet effet, engagé l'élaboration d'un code de bonne conduite entre les radios et les producteurs privés et la mise en place d'un observatoire de la diversité musicale... » [...]

### **La diversité culturelle, un combat de gauche**

Il y a eu à Paris, du 2 au 4 février 2003, une rencontre capitale de cent organisations culturelles internationales sur la nécessité de reconnaître la notion de diversité culturelle en France, mais aussi en Europe et dans tous les autres pays. Cette réunion fera date, car elle a montré que, sur le plan mondial, les professionnels réagissaient de manière très forte. Un comité de suivi a été mis en place, les réponses du ministre français de la culture et du président de la République, Jacques Chirac, ont été sans équivoque, totalement favorables à l'établissement, sur le plan légal international, d'une reconnaissance de cette diversité culturelle. C'est ainsi qu'à l'automne 2003 l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) s'est emparée du problème afin d'établir un texte qui, face aux règles de l'Organisation mondiale du commerce (OMC), pourrait servir de base légale. Il est réconfortant de voir cette mobilisation des gens de culture pour affirmer que les produits culturels ne sont pas que des marchandises et que la diversité culturelle est un des points fondamentaux des droits humains et de la liberté.

Encore faut-il qu'en France les pouvoirs publics prennent les mesures indispensables pour la rendre possible. Non seulement dans le domaine de la chanson mais aussi dans toute l'étendue du champ culturel. Et c'est là que se posent les questions fondamentales. Quelle est la volonté du ministre de la culture et de l'État de mettre un frein à l'appétit dévorant d'une poignée de sociétés multinationales des industries culturelles et de la communication ? Ne nous trouvons-nous pas devant une crise idéologique majeure entre la soumission ou la résistance au marché ? Donc politique.

Je crains qu'à l'heure actuelle la soumission ne soit plutôt de mise, réduisant à néant les intentions affirmées par nos dirigeants. Je suis persuadé qu'il appartient à la gauche de s'emparer de cette question et d'en faire un point-phare de son programme futur

🎵 **Josette Briot, « Julien Reinhardt se lance dans l'aventure The Voice », *republicain-lorrain.fr*, février 2020.**

<https://www.republicain-lorrain.fr/edition-forbach/2020/02/21/julien-reinhardt-se-lance-dans-l-aventure-the-voice>

Julien Reinhardt, 17 ans, a été sélectionné par participer à l'émission The Voice, qui a démarré le 18 janvier dernier sur TF1. Le jeune chanteur démarre le télécrochet ce samedi soir avec les auditions à l'aveugle. Sa famille le soutient à fond, notamment sa sœur Irma, candidate à The Voice Kids en 2018.

Chez les Reinhardt, la musique est une histoire de famille, presque inscrite dans les gènes. En 2018, la petite Irma, 13 ans à l'époque, cartonne jusqu'en demi-finale à The Voice Kids. Aujourd'hui, son grand frère, Julien, 17 ans, se retrouve à son tour sur le devant de la scène. Il est sélectionné à The Voice.

Comme sa cadette, il rêve de faire carrière dans le showbiz. « Chez nous, on aime vraiment chanter, on tient cela de notre père », sourit le garçon, super-heureux de participer au célèbre télécrochet. « Pour se faire connaître, il n'y a rien de mieux que cette émission », défend le chanteur, sachant que ce passage devant des millions de téléspectateurs représente un magnifique tremplin. « Cela ouvre des portes, c'est sûr », note Julien. Passer à la télé n'est pas une première pour lui : « À 12 ans, j'ai déjà fait Un incroyable talent. Je suis aussi passé sur NRJ 12. » Audition à l'aveugle samedi soir

La nouvelle saison de The Voice vient de débiter le 18 janvier dernier sur TF1. Ce samedi 22 février, le Forbachois entrera dans la danse avec les auditions à l'aveugle. « Pascal Obispo, Marc Lavoine, Amel Bent et Lara Fabian sont les quatre coaches, ils sont tous formidables », confie le candidat, sans en révéler plus sur l'enregistrement de l'émission.

Repéré sur internet par le casteur de The Voice, Julien a d'abord été invité à se présenter à un casting à Paris avant d'être sélectionné. « Il a été pris directement à l'issue de cette audition », souligne Julien Haag, le papa, très fier du parcours musical de ses enfants. « Mon fils peut tout chanter. Le rap, le rock, la soul, l'opéra. Il mélange tous les styles. »

« Je ne souhaite pas me cantonner à un seul registre, renchérit Julien, mettant en avant sa belle voix de ténor. Je prends des cours de chant au conservatoire de Nancy pour me perfectionner. »

Il veut vivre dans la lumière

Majeur dans quelques mois, le jeune homme mise tout sur la musique. « C'est comme une drogue pour moi. Je ne peux pas m'en passer », admet le Forbachois, qui a lâché l'école à 16 ans après une scolarité au collège du Wiesberg. « J'ai choisi de faire quelque chose que j'aime et de m'y consacrer entièrement. Je ne veux avoir aucun regret plus tard. ». Comme Irma, qui a sorti son premier single fin 2019, Julien ne manque pas de projets. « Je fais déjà beaucoup de scène et je continue. Le 9 mars, je participe à une masterclass, le lendemain, avec d'autres artistes, je chante dans un grand spectacle à Paris », annonce l'artiste, déjà très à l'aise sous les projecteurs. « Je veux vivre dans la lumière. C'est ma vie d'être sur scène », assure-t-il, espérant, dans un premier temps, poursuivre l'aventure The Voice le plus loin possible.

🎵 **Loïse Delacotte, « Ils ont tous été révélés par The Voice », *cosmopolitan.fr*, février 2020.**

<https://www.cosmopolitan.fr/ils-ont-tous-ete-reveles-par-the-voice,1990681.asp>

Que l'on aime le télécrochet de TF1 ou pas, force est de reconnaître qu'il permet de dévoiler aux yeux du public de très nombreux talents. Parmi les candidats qui ont fait l'émission, certains sont devenus de vraies stars !

Le télécrochet de TF1 en est à sa neuvième saison. Cette année au programme : de nouvelles règles et de nouveaux coachs. Amel Bent, Lara Fabian, Marc Lavoine et Pascal Obispo coacheront les talents.

Des centaines de chanteurs et de chanteuses ont défilé au fil des années devant les célèbres fauteuils rouges des coaches. Certains sont devenus des artistes reconnus et vendent des centaines de milliers de disques.

**Kendji Girac**

Parmi les vainqueurs de l'émission, celui qui a connu le succès le plus fulgurant est sans hésiter Kendji Girac. Le jeune guitariste et chanteur a remporté la saison 3 de The Voice. Il a déjà trois albums à son actif malgré son jeune âge (23 ans), et trois NRJ Music Awards. Il fait partie des très rares artistes à avoir vendu plus d'un million d'exemplaires du même album.

**Louane**

Et oui, on l'oublie mais la chanteuse a fait ses débuts sur le plateau de The Voice. Elle a participé à la saison 2 du show. Elle ne l'a pas remportée et a été éliminée en demi-finale. Mais cette participation lui a permis d'être repérée par le réalisateur de La Famille Bélier d'Éric Lartigau. Ce rôle lui a valu un César et a lancé sa carrière musicale. Son premier album, *Chambre 12* a obtenu la Victoire de la Musique de l'album révélation. Elle a sorti son deuxième album, en 2017.

**Claudio Capeo**

Vous avez entendu son tube *Un Homme debout* en boucle à la radio pendant de longs mois. Mais vous ne saviez peut-être pas que le chanteur de 32 ans devait en partie son succès à The Voice. Il a participé à la saison 5 dans l'équipe de Florent Pagny. Il a été éliminé durant les Battles, mais cette courte participation lui a permis de voir sa carrière décoller. Son album *Claudio Capéo*, qui est en réalité son troisième opus, s'est écoulé à plus de 300 000 exemplaires. Tant que rien ne m'arrête, son quatrième album, sort en 2018

**Kids United**

Impossible d'être passé à côté du phénomène des Kids United. Le groupe d'enfants et d'adolescents a été initialement formé pour une campagne Unicef. Ils étaient au départ six, et parmi eux, la moitié avaient été repérés sur le plateau de The Voice Kids : Esteban, Gloria et Carla. Leur premier album sorti en 2015 s'est vendu à plus de 660 000 exemplaires et est disque de diamant.

**Jérémy Frérot**

Jérémy Frérot a été repéré avec Florian Garcia grâce au groupe "Fréro Delavega" lors de la saison 3 de The Voice, ils ont été éliminés en quart de finale. Mais leur carrière a immédiatement décollé avec deux albums à leur actif (dont un de diamant), et deux NRJ Music Awards du meilleur groupe Français et francophone de l'année reçus en 2015 et 2016. Aujourd'hui Jérémy Frérot évolue en solo avec un premier album "Matriochka" sorti en 2018.

**Amir**

Le chanteur Amir Haddad a également participé à la saison 3 du télécrochet. Il a perdu en finale face à Kendji, mais cette visibilité lui a permis de rejoindre la compilation *Forever Gentlemen*. Son premier album en français est sorti en 2016, et les titres comme *On dirait* et *J'ai cherché* en ont fait un succès immédiat. Il a remporté le MTV Europe Music Award du Meilleur artiste français et deux NRJ Music Awards, celui de la Révélation francophone et de la chanson francophone de l'année. Il a également représenté la France à l'Eurovision 2016 avec le titre *J'ai cherché* : il a fini sixième du classement.

**Slimane**

Slimane a été découvert en 2016, en remportant la saison 5 de The Voice. L'année suivante il sort son premier album A bout de rêves puis Solune en 2018. Son expérience dans The Voice a été tellement positive qu'il a accepté d'être coach dans The Voice Belgique en 2018-2019 puis dans The Voice Kids Belgique depuis 2019. En 2020 il a remporté la Victoire de la musique de la meilleure chanson originale avec Vitaa pour le titre "Avant Toi". Voilà qui prouve qu'un passage dans The Voice, même sans remporter l'émission, vaut le coup !

🎵 **Hermance Murgue, « Top ou flop : que sont devenus les candidats de The Voice ? », *lexpress.fr*, janvier 2016.**  
[https://www.lexpress.fr/culture/tele/top-ou-flop-que-sont-devenus-les-candidats-de-the-voice\\_1758098.html](https://www.lexpress.fr/culture/tele/top-ou-flop-que-sont-devenus-les-candidats-de-the-voice_1758098.html)

The Voice, le télé-crochet de TF1 reprend ce samedi soir pour une cinquième saison. Louane, Kendji, Olympe, Hiba Tawaji, Anne Sila... Certains candidats marquants du programme ont réussi à percer, tandis que d'autres sont retournés dans l'ombre. *L'Express* fait le point.

Participer à un télé-crochet, être regardé par des millions de téléspectateurs chaque semaine, se classer parmi les finalistes et parfois même gagner... Tout cela chamboule forcément un peu la vie. A plus ou moins grande échelle. Certains candidats de The Voice ont vu leur destin bouleversé après leur participation, quand d'autres sont, progressivement, tombés dans l'oubli.

Qu'en sera-t-il pour le prochain vainqueur de l'émission de TF1, dont la cinquième saison débute ce samedi soir? En attendant de connaître son nom (dans trois mois environ), *L'Express* vous propose de découvrir ce que sont devenus les talents des précédentes saisons.

Saison 1

Stéphan Rizon

C'est lui le tout premier vainqueur du concours de chant de TF1. Malheureusement, quatre ans après son sacre, le nom de Stéphan Rizon est tombé dans l'oubli. Son premier album sorti en 2012, *From Mars with Love*, ne suscite pas l'enthousiasme du public. L'ex-candidat retente toutefois sa chance en 2015 avec un nouveau disque, *I'm*. Lassé des critiques à l'encontre de son ancien poulain, avec qui il est toujours en contact, Florent Pagny a récemment pris sa défense sur le plateau de l'émission *Touche pas à mon Poste*. Il a notamment expliqué que, contrairement à beaucoup de chanteurs, Stéphan Rizon écrit lui-même ses textes.

Outre la musique, Stéphan Rizon est engagé auprès de plusieurs associations dont Planète autisme. [...]

Louis Delort

The Voice, point de départ d'une belle aventure pour Louis Delort. Après un passage remarqué dans l'émission, le jeune homme de 18 ans est repéré par le producteur Dove Attia qui lui propose d'intégrer la comédie musicale *1789 : Les Amants de la Bastille*. Pendant un an et demi, il parcourt la France avec la troupe et obtient le prix de "Révélation francophone de l'année" aux NRJ Music Awards. Fin 2014, il publie l'album *The Sheperds* enregistré avec son groupe. [...]

Saison 2 [...]

Louane

Être éliminé en demi-finale d'un télé-crochet ne veut pas dire que le (ou la) candidat(e) ne rencontrera pas le succès ensuite. Louane en est l'exemple parfait. Après The Voice, la jeune femme se lance dans une carrière au cinéma. Elle accepte la proposition du réalisateur Éric Lartigau pour jouer dans le film *La Famille Bélier*. Le long-métrage est un succès (plus de 7,4 millions d'entrées) et Louane obtient le César du meilleur espoir féminin. L'année suivante, la protégée de Louis Bertignac dévoile son premier album, *Chambre 12*, vendu à plus de 700 000 copies. Louane obtient par ailleurs le prix de la "Révélation francophone de l'année", fin 2015 face à Lilian Renaud, Marina Kaye et le rappeur Nekfeu. Plus récemment, la chanteuse est choisie par le trompettiste Ibrahim Maalouf pour interpréter la chanson *Un automne à Paris*, en hommage aux victimes des attentats de 2015.

Saison 3

Kendji Girac

Le soir de la finale, personne ne mise vraiment sur lui, à l'exception de son coach Mika qui croit en lui dur comme fer. Kendji Girac s'impose finalement face à Maximilien, Amir et Wesley. Près de deux ans après sa victoire, le jeune catalan de 19 ans compte deux albums au compteur : *Kendji*, sorti en septembre 2014, et *Ensemble*, dévoilé en octobre dernier. Le premier se vend à plus d'un million d'exemplaires. Un succès qui tranche avec celui des deux vainqueurs précédents du télé-crochet.

En février 2015, il collabore avec la star américaine Ariana Grande sur le titre *One Last Time*. Kendji figure depuis début janvier sur la liste des nommés lors de la cérémonie des Victoires de la musique qui aura lieu le 12 février. Il fait partie des favoris. [...]

Manon Trinquier

Elle aurait pu entamer une carrière en solo ou intégrer une comédie musicale, mais Manon Trinquier a choisi une autre voie, plus originale. La jeune femme de 25 ans, facilement reconnaissable grâce à sa longue chevelure rouge, est aujourd'hui meneuse de revue au Lido, le célèbre cabaret parisien des Champs-Élysées. La petite protégée de Jenifer y emmène la nouvelle revue intitulée Paris Merveilles. Jamais l'ex-candidate n'aurait pensé intégrer la célèbre troupe. "Je ne m'y voyais pas du tout. Déjà du fait de ma taille, de mon physique... J'ai été très complexée au début, parmi toutes ces filles superbes", se souvient Manon, interrogée par Le Parisien. [...]

Saison 4

Lilian Renaud

Il y a quatre jours, Lilian Renaud, tout sourire, avait rendez-vous dans un restaurant branché de la capitale, à deux pas des Champs-Élysées. Le gagnant de la dernière saison de The Voice y a reçu son premier disque de platine, rapporte le magazine Gala. "Il me tarde de rentrer pour montrer ça à mes parents", a déclaré l'ex-fromager originaire du Doubs à l'hebdomadaire. Le Bruit de l'aube, sorti le 13 novembre dernier, s'est vendu à plus de 150 000 exemplaires.

Deux mois plus tôt, le jeune homme était nommé aux NRJ Music Awards dans la catégorie "Révélation francophone de l'année", où il a été battu par... Louane.

Anne Sila

Après la victoire de trois hommes lors des saisons précédentes, Anne Sila fait figure de grande favorite lors de la finale. Malheureusement, la candidate aux cheveux ras, finaliste de Florent Pagny, s'incline face à Lilian Renaud. Elle travaille actuellement sur un album (Le monde tourne sans toi) qui devrait sortir, selon Le Parisien, le 15 avril prochain. A seulement 25 ans, c'est elle qui a écrit et composé la quasi-totalité des titres de cet album, qu'elle décrit comme "mi-organique, mi-électronique". Anne Sila s'apprête par ailleurs à faire ses premiers pas au cinéma. Elle participera aussi à la quatrième saison de la série Falco, diffusée sur TF1 et dont la date de diffusion n'est pas connue. Elle y incarnera une chanteuse de bar. [...]

## Cependant rêve de gloire et réalité sont différents et les aléas sont nombreux ...

🎵 Charles Aznavour, *Je m'y voyais déjà*, 1961

<https://www.youtube.com/watch?v=rjHq8BGcLwU>

À 18 ans, j'ai quitté ma province  
 Bien décidé à empoigner la vie  
 Le cœur léger et le bagage mince  
 J'étais certain de conquérir Paris  
 Chez le tailleur, le plus chic, j'ai fait faire  
 Ce complet bleu qu'était du dernier cri  
 Les photos, les chansons et les orchestrations  
 Ont eu raison de mes économies  
 Je m'y voyais déjà en haut de l'affiche  
 En dix fois plus gros que n'importe qui mon nom s'étalait  
 Je m'y voyais déjà adulé et riche  
 Signant des photos aux admirateurs qui se bouscuaient  
 J'étais le plus grand des grands fantaisistes  
 Faisant un succès si fort que les gens m'acclamaient debout  
 Je m'y voyais déjà cherchant dans ma liste  
 Celle qui le soir pourrait par faveur se pendre à mon cou  
 Mes traits ont vieillis bien sûr sous mon maquillage  
 Mais la voix est là, le geste est précis et j'ai du ressort  
 Mon cœur s'est aigri un peu en prenant de l'âge  
 Mais j'ai des idées, j'connais mon métier et j'y crois encore  
 Rien que sous mes pieds de sentir la scène  
 De voir devant moi, un public assis, j'ai le cœur battant  
 On n'm'a pas aidé, je n'ai pas eu d'veine  
 Mais au fond de moi je suis sûr au moins que j'ai du talent

Mon complet bleu, y a 30 ans que j'le porte  
 Et mes chansons ne font rire que moi  
 J'cours le cachet, je fais du porte à porte  
 Pour subsister, je fais n'importe quoi  
 Je n'ai connu que des succès faciles  
 Des trains de nuit et des filles à soldats  
 Les minables cachets, les valises à porter  
 Les petits meublés et les maigres repas  
 Je m'voyais déjà en photographie au bras d'une star  
 L'hiver dans la neige, l'été au soleil  
 Je m'voyais déjà racontant ma vie  
 L'air désabusé à des débutants friands de conseils  
 J'ouvrais calmement, les soirs de première  
 1000 télégrammes de ce tout Paris qui nous fait si peur  
 Et mourant de trac devant ce parterre  
 Entrais sur la scène, sous les ovations et les projecteurs  
 J'ai tout essayé pourtant pour sortir de l'ombre  
 J'ai chanté l'amour, j'ai fait du comique et d'la fantaisie  
 Si tout à raté pour moi, si je suis dans l'ombre  
 Ce n'est pas ma faute, mais celle du public qui n'a rien compris  
 On ne m'a jamais accordé ma chance  
 D'autres ont réussi avec peu de voix et beaucoup d'argent  
 Moi, j'étais trop pur, ou trop en avance  
 Mais un jour viendra, je leur montrerai que j'ai du talent

 **Daniel Balavoine, *Le Chanteur*, 1978**

<https://www.youtube.com/watch?v=HXdP15Ubu6M>

Je m'présente, je m'appelle Henri  
 J'voudrais bien réussir ma vie, être aimé  
 Être beau, gagner de l'argent  
 Puis surtout être intelligent  
 Mais pour tout ça il faudrait que j'bosse à plein temps  
 J'suis chanteur, je chante pour mes copains  
 J'veux faire des tubes et que ça tourne bien, tourne bien  
 J'veux écrire une chanson dans le vent  
 Un air gai, chic et entraînant  
 Pour faire danser dans les soirées de Monsieur Durand  
 Et partout dans la rue, j'veux qu'on parle de moi  
 Que les filles soient nues, qu'elles se jettent sur moi  
 Qu'elles m'admirent, qu'elles me tuent  
 Qu'elles s'arrachent ma vertu  
 Pour les anciennes de l'école, devenir une idole  
 J'veux que toutes les nuits, essoufflées dans leurs lits  
 Elles trompent leurs maris  
 Dans leurs rêves maudits  
 Puis après je f'rai des galas  
 Mon public se prosternera devant moi  
 Des concerts de cent mille personnes  
 Où même le tout Paris s'étonne  
 Et se lève pour prolonger le combat  
 Et partout dans la rue, j'veux qu'on parle de moi  
 Que les filles soient nues, qu'elles se jettent sur moi  
 Qu'elles m'admirent, qu'elles me tuent  
 Qu'elles s'arrachent ma vertu  
 Puis quand j'en aurai assez de rester leur idole

Je remont'rai sur scène comme dans les années folles  
 Je f'rai pleurer mes yeux  
 Je ferai mes adieux  
 Et puis l'année d'après, je recommencerais  
 Et puis l'année d'après, je recommencerais  
 Je me prostituerai  
 Pour la postérité  
 Les nouvelles de l'école, diront que j'suis pédé  
 Que mes yeux puent l'alcool, que j'fais bien d'arrêter  
 Brûleront mon auréole  
 Saliront mon passé  
 Alors je serai vieux et je pourrai crever  
 Je me cherch'rai un Dieu pour tout me pardonner  
 J'veux mourir malheureux  
 Pour ne rien regretter, j'veux mourir malheureux

### III - 2 - c – La musique : un atout pour la société de consommation

*Le pouvoir de séduction de la musique est utilisé à des fins commerciales. La publicité utilise la musique pour mettre en valeur des produits et inciter à la consommation. Cet usage massif de la musique a, cependant, parfois pour vertu de vulgariser certains airs et de les faire connaître au grand public. Mais, la musique peut aussi nous pousser à consommer de manière encore plus insidieuse lorsqu'elle est diffusée dans les magasins.*

 *La musique dans la publicité, 2016, <https://jai-un-pote-dans-la.com/la-musique-dans-la-publicite/>*

Dans quelle mesure la musique détermine-t-elle la tonalité d'une publicité, quel est son rôle sémantique ainsi que son influence dans l'esprit du consommateur ?

*“Ah mais c'est la musique de la pub ça !”* Qui n'a jamais entendu cette phrase ? Qui ne s'est jamais questionné pour trouver l'auteur de cette musique ? Vous voyez très bien le spot, la marque ou le produit, mais impossible de retrouver la musique ou d'en ressortir le nom. La musique peut exercer plusieurs types d'influence lorsqu'elle est présente dans une publicité. Oui, elle peut avoir une influence sémantique, sensorielle, cognitive, socioculturelle ou encore hédonique. Pour bien saisir le rôle réel de la musique dans la publicité, il faut la considérer comme un langage à part entière.

Pour les publicités, peu importe le thème ou le produit présenté, la musique apparaît comme un facteur clé de réussite et de pertinence. Elle fait partie intégrante de la stratégie globale des annonceurs pour promouvoir leurs avantages et communiquer. Choisir minutieusement, la musique qui accompagne les images à l'écran et apporte un élément lié à l'affect et à l'émotion à la publicité en question. Une bonne musique doit permettre à la cible de s'identifier au produit, à l'univers de la marque. Enfants, adultes, adolescents, tous ont un lien différent mais très formel avec la musique. En effet, une musique peut marquer une époque voire même une génération toute entière. Ainsi, l'introduire dans un spot serait tout à fait pragmatique si l'on souhaite cibler un panel de consommateurs nés à une date précise. Également, si l'on souhaite promouvoir un service ou un produit à destination d'une cible jeune voire étudiante, il incombe aux publicitaires de sélectionner le “hit” du moment, celui qui saura créer une émulation chez les adolescents et qui viendra faire appel aux sentiments du public visé.

À l'instar du cinéma, la musique joue un rôle prépondérant dans un spot de pub. Pour les communicants d'aujourd'hui, il paraît impensable de tabler sur une musique prise au hasard. Cette mélodie qui rythmera le spot peut s'apparenter à une véritable chef d'orchestre. C'est en quelque sorte la colonne vertébrale de la publicité. Sans elle, la vidéo perd son sens, son âme. Le message peut alors être alors déformé et sa transmission

compromise. Parce que l'objectif principal d'une publicité, avant même de parler du produit, de la marque ou des bénéfices perçus, c'est bien entendu de communiquer un message, une information porteuse de sens. Tout ce qui est lié à la sémiotique est intrinsèquement lié à la forme que prend le message. Et donc, la musique fait corps avec le spot et le message à faire passer.

Toujours dans la stratégie, le choix de la musique est primordial car cette dernière reflète la marque, le produit. Une musique très rythmée pour Nike ou pour Apple donne l'image d'une marque solide, dynamique et en bonne santé. Aussi, une musique plus douce, voire plus sensuelle pour accompagner une publicité Coca-Cola paraît intéressant dans la mesure où cette marque se positionne sur le segment de l'émotion, du partage et de la réunion. Ainsi, la musique se veut être en cohérence totale avec le message à communiquer mais surtout avec la stratégie de marque de l'entreprise.

Au-delà de la perception que nous venons d'évoquer, il est nécessaire de noter qu'une bande son peut avoir un impact sur la façon dont un produit sera consommé. D'un point de vue tout à fait marketing, une musique qui plaît, qui séduit ou simplement qui se retient va forcément toucher la cible dans son comportement. De l'identification du besoin jusqu'au feedback en passant par l'acte d'achat, la musique possède une force bien palpable dans le processus de consommation d'un produit ou d'un service. Cela, les agences de publicités l'ont bien compris, c'est la raison pour laquelle vous entendez des morceaux de Vivaldi accompagner une voiture défiant la pluie sur une route de forêt ou encore des musiques de Queen pour une marque d'eau minérale.

Si l'on regarde cette problématique avec attention, on s'aperçoit que de plus en plus de marques font appel à de vrais compositeurs dans le but de créer des morceaux originaux pour leur publicité. Les agences possèdent même leur propre studio d'enregistrement. Nous sommes donc à un moment de l'histoire de la publicité où le son est peut-être en passe de détrôner l'image.

Musique-pub.com

Musiquedepub.tv

🎵 **Christophe Da Conceicao, « Le rôle de la musique dans la publicité », *Memoire Online.com*, 2007**  
[https://www.memoireonline.com/09/07/600/m\\_le-rol-de-la-musique-dans-la-publicite1.html](https://www.memoireonline.com/09/07/600/m_le-rol-de-la-musique-dans-la-publicite1.html)

Il me semble important d'étudier l'association de la musique et de la publicité à l'heure où la communication est devenue le centre de toute activité humaine. En effet, de nos jours, rien ne peut plus se réaliser sans communiquer.

La perspective est de comprendre comment et pourquoi, la musique est devenue une forme de communication spécifique et dans ce cas-ci spécialement dans « la publicité ».

Pourquoi et comment s'est-elle vue attribuer des nouvelles fonctions ? De son accompagnement quotidien à une image mouvante, de son aide à la création d'un univers imaginaire, d'un choix particulier et spécifique d'une musique pour un annonceur, ...

Aujourd'hui, la musique est clairement utilisée de bien d'autres manières différentes que lors du romantisme et de l'esthétique artistique du XIX<sup>ème</sup> : la musique par et pour elle-même

L'union entre la musique et la publicité date depuis déjà très longtemps. Comme le montre J.R Julien (1989), elle commence avec les vendeurs qui criaient dans les rues pour vendre leurs produits. La naissance et le développement de la radio marque une étape très importante de cette union. Par la suite, les musiques investiront le cinéma et la télévision en accompagnant l'image publicitaire. [...]

Pourquoi mettre de la musique dans les publicités ?

La musique a une importance capitale dans la relation publicitaire puisqu'elle donne des informations paratextuelles et para-visuelles (comme les pochettes de disques qui donnent une image de l'album).

En effet, dans un message publicitaire, la bande son est ressentie par le récepteur comme «quelque chose en plus», un faire-valoir qui est au service de l'image et du message, et non comme une identité propre à elle. L'effet du son est d'autant plus pervers que, à moins d'une prise de conscience volontaire (et improbable), le grand public n'en mesure pas les effets. Le bruitage en sons réels peut souvent être compris, car il renvoie à une réalité extérieure concrète, mais la musique appartient totalement au domaine du sensible et il est très difficile de réaliser une analyse spontanée.

Le grand public témoigne néanmoins de sa réceptivité (ou de sa non réceptivité !), soit en chantonnant un jingle écouté récemment, soit en émettant des jugements comme : une musique est « belle », « sans plus » ou « laide ».

Outre, ces réactions spontanées, des processus d'intégration et d'évaluation très complexes ont été stimulés. La musique, située dans un contexte de communication, peut être considérée comme une langue indépendante du langage verbal. Elle a un vocabulaire propre à elle.

Dans sa forme simplifiée, le schéma classique de la communication musicale rappelle le modèle linguistique :

- D'une part, le message est produit et émis. Dans le cas de la publicité, il a vocation à communiquer un contenu à une cible.

- D'autre part, le message est reçu et interprété.

On peut considérer que l'acte de création d'une part, effectué par l'émetteur du message, et l'acte d'interprétation, d'autre part, effectué par le récepteur, sont également actifs.

L'émetteur, de son côté, codifie les sons, et le récepteur les décode, chacun en fonction de son propre système de références.

Pour un publicitaire, seule compte la manière dont le récepteur va décoder le message.

Le publicitaire peut influencer cette réception grâce à sa maîtrise des procédés d'émission d'un message : pour se faire, il doit présumer la façon dont le récepteur visé (la cible) va décoder le message.

D'un point de vue théorique, il existe deux freins majeurs à l'analyse systématique de la musique et de son impact:

- D'abord, la réalité des sons ne peut être traduite exactement en langage verbal, car le signifiant musical ne correspond pas à un vocabulaire verbal précis. Une description verbale de la musique sera forcément approximative et subjective.

- Ensuite, le langage des sons est un processus de communication ouvert. Chacun est théoriquement libre de ressentir ce qu'il veut lors de l'écoute, en fonction de ce qu'il est, dans la création ou la réception d'un message sonore. En théorie, l'auditeur réagit d'une façon qui lui est strictement personnelle.

Heureusement, certaines recherches et études du son permettent de dégager des tendances générales, et de faire des hypothèses sur la nature du lien entre les sons émis et les sensations perçues par les auditeurs.

[...]

La musique et ses effets comportementaux

De nombreuses recherches expérimentales ont mis en évidence que la musique influençait le comportement des personnes qui y étaient exposées. Certaines attestent aussi que le comportement du consommateur est influencé par des ambiances musicales particulières ou par les caractéristiques harmoniques ou physiques des fonds sonores.

Le Tempo

Le travail expérimental de Milliman constitue le départ de la recherche sur l'effet d'influence de la musique sur le comportement du consommateur.

Il diffusait, de manière aléatoire, une musique d'ambiance essentiellement instrumentale, selon un tempo lent ou rapide dans un magasin. Il avait également considéré une « situation contrôle » pendant laquelle aucune musique n'était diffusée. La vitesse de passage des clients à différents endroits du magasin et le volume des ventes étaient mesurés pendant chacune de ces périodes.

Comparativement à la situation contrôle, une musique lente provoque un déplacement plus lent tandis qu'un tempo rapide apporte une vitesse de mouvement plus rapide. S'agissant des achats, un effet pour le moins remarquable est observé : comparativement à la situation d'environnement musical rapide, un tempo lent provoque une augmentation des ventes de 38,2 % !

Ces résultats ont totalement mis en évidence l'effet de la musique sur le comportement du consommateur et, ce type de travaux est largement susceptible d'intéresser les responsables de magasins divers. Le contrôle de la vitesse de marche ou le temps passé par les clients dans leur petite ou grande surface pourraient leur être très utiles.

Cette recherche sera le commencement d'un champ de recherche de plusieurs centaines de publications.

Il s'avère ainsi que, dans un magasin de vêtements, une musique à tempo lent, moyen ou rapide affecte également la relation entre les clients et les vendeurs. Lorsqu'une musique d'ambiance est diffusée à l'intérieur d'un magasin, les consommateurs restent plus longtemps et entrent d'avantage en contact avec les vendeurs, surtout lorsque le tempo est élevé. Outre cette caractéristique structurelle, d'autres aspects de la musique ont été étudiés et leurs résultats confirment l'influence de la musique sur le comportement.

[...]

Le choix du type de musique constitue un élément majeur dans l'expérimentation en situation réelle. L'expérience menée par Areni et Kim est révélatrice dans ce type de recherche. Ils ont mené une expérience dans un magasin de vins où de la musique classique ou de la musique de type « Top 50 » était diffusée. Ils ont pu en effet mesurer différentes variantes du comportement du consommateur allant de la consultation des produits à la manipulation de bouteilles puis finalement l'achat.

Le montant total moyen des achats par client était de 7,43 \$ en condition de musique classique contre 2,17 \$ en condition de musique type « Top 50 ».

Le nombre de bouteilles achetées ne diffère pas entre les 2 groupes. Les clients auraient ainsi été incités à acheter du vin de meilleure qualité, probablement en raison d'un lien effectué entre le caractère prestigieux de la musique classique et celui des vins de qualité supérieure.

Leurs résultats sont assez extraordinaires puisque que l'on peut remarquer une augmentation totale du chiffre d'affaires de 3,5 fois, selon les conditions de diffusion de la musique. Néanmoins, l'absence d'une situation contrôle où aucune musique n'était diffusée ne permet, toutefois, pas de dire si la musique classique augmente les ventes ou si, au contraire, la musique de type « Top 50 » conduit à les réduire.

A la suite de ces travaux, d'autres chercheurs ont étudié plus précisément le lien entre le type de musique utilisé et les produits mis en vente. Toujours dans le cadre de la vente de vins, North, Hargreaves et McKendrick<sup>4</sup>, ont tenté de voir s'il existait un lien entre l'origine culturelle stéréotypique d'une musique diffusée et l'origine géographique des produits vendus dans un magasin.

De manière aléatoire et alternative, ces auteurs diffusaient une musique typiquement française où des chansons à boire allemandes. L'expérimentation se déroula au rayon des vins d'un supermarché durant 15 jours. La musique n'était diffusée que dans une zone définie de ce rayon d'où elle n'était audible qu'à 2 mètres, au plus, des produits. Les produits mis à disposition étaient des vins français ou allemands. Un effet d'interaction entre le type de musique diffusée et le type de bouteilles achetées a été observé. La musique française induisait plus d'achats de vins français et moins de vins allemands tandis que la musique allemande provoquait l'effet inverse. Un effet d'activation comportementale par amorçage cognitif peut expliquer ces résultats. La musique constituerait alors une amorce cognitive induisant, de manière implicite, la production d'un comportement congruent avec cette amorce.

[...]

#### Impact sur la perception temporelle

Les deux études présentées ci-dessus sont des illustrations de l'influence du type de musique sur le comportement du consommateur. D'autres effets comportementaux d'une musique d'ambiance ont été mis en évidence. Il a ainsi été remarqué que la musique accompagnée à un message d'attente téléphonique diminuerait le taux de raccrochages des auditeurs, comparativement à une situation où seul le message d'attente était diffusé. La musique affecterait donc la perception temporelle ce qui, en retour, pourrait expliquer les changements de comportement des personnes.

De manière générale, la musique affecte le comportement humain et ainsi le comportement du consommateur. De tels résultats sont conformes au principe du modèle psycho-environnemental de Mehrabian et Russel. Pour une personne entrant dans un lieu de vente, les caractéristiques environnementales (couleurs, musique, odeurs) sont aussi importants que les caractéristiques plus classiques comme la compétence des vendeurs, les prix, la disponibilité des produits, ...

Les premiers éléments agirait sur l'humeur en raison du caractère novateur et/ou inhabituel de ces stimuli. Si ces stimuli sont positifs, ils favoriseraient l'activation d'une humeur agréable et donc faciliteraient également des comportements en accord avec cette humeur : meilleure appréciation des vendeurs, des produits, meilleure tolérance aux délais de livraison, ...

Toutefois, cette théorie reste encore à démontrer de manière expérimentale. Il en va de même de la généralisation des résultats. En effet, si les expérimentations présentées ci-dessus vont dans le sens d'une réelle efficacité de la musique sur le comportement du consommateur, les effets ne sont pas aussi simples que ces travaux, pris de manière indépendante, le laissent à croire. La musique peut influencer le comportement du consommateur par rapport à plusieurs facteurs et ses effets peuvent être modérés par certaines variables.

[...]

#### Approche cognitive

La musique aurait une influence chez l'auditeur. Ainsi, une musique familière activerait la vigilance des individus lors d'une tâche de vigilance, comparativement à une musique non familière ou à une situation environnementale silencieuse.

On peut alors penser que la musique active l'« Arousal »<sup>6</sup> et accroît ainsi la concentration de l'individu. La musique diminuerait alors le stress généré par ce type de test, ce qui, en retour, aurait un effet sur l'attention des individus.

Outre ces effets cognitifs, la musique aurait également un impact sur la mémorisation. Ainsi une musique rapide aurait des effets positifs si le fond sonore est familier à l'auditeur.

#### Approche sociale

La majorité des recherches prenant en compte les variables socio-démographiques n'abordent que l'effet de l'âge et du sexe.

Les études prenant en compte des variables physiques telles que le sexe et l'âge se placent dans une double perspective selon laquelle les résultats observés sont dus à des facteurs biologiques ou a contrario à des facteurs sociaux. Toutefois ces points de vue ne sont pas exclusifs et sont même complémentaires.

- Le sexe :

Pour Kellaris et Altsecht (1997), les femmes sont plus sensibles que les hommes aux fréquences élevées (supérieure à 4000 Hz) et perçoivent ainsi les sons de manière plus vive. D'après les auteurs, ceci entraîne une plus grande sensibilité au volume de la musique de telle sorte qu'elles réagissent de manière plus négative que les hommes à des volumes élevés.

Ceci peut être attribué à des facteurs biologiques tels que des différences hormonales dans le développement du cerveau.

Le point de vue socio-psychologique de ce phénomène est lié au rôle des sexes

Ainsi les individus auraient tendance à répondre de manière plus positive aux objets qui sont congruents avec le concept qu'ils ont d'eux-mêmes.

Le seuil d'intensité sonore

- l'âge :

L'âge peut également avoir un effet sur les réponses provoquées par la musique.

D'un point de vue biologique, l'explication est que les facultés de traitement diminuent avec l'âge. Donc, l'ajout de musique dans une publicité entraînerait une surcharge d'information que les sujets âgés ne seraient plus capables de comprendre. Une autre explication est que les musicaux auraient tendance à se figer lors d'une période assez courte de la vie de l'individu et qui correspond à une période de sensibilité maximale.

D'un point de vue sociologique, les préférences musicales pourraient refléter des périodes de l'individu des causes sociales comme une guerre.

La mémoire

La musique peut s'avérer très bénéfique en termes de mémorisation.

Stewart et Furse montrent d'après une expérience menée en 1986 que les sujets se souvenaient beaucoup mieux d'une publicité lorsqu'elle comprenait une musique de fond. Ce fait est confirmé par Stewart, Farmer et Stannard en 1990 qui suggèrent que la musique est un outil plus sensible que les items verbaux standards pour les mesures de mémorisation.

Situer un message musical par rapport à son propre système de références est inévitable et indispensable à la mémorisation.

La mémoire peut être aidée par la répétition d'une part, et stimulée par l'intérêt d'autre part.

**Certes la publicité utilise la musique classique à des fins commerciales mais, ce faisant, elle la fait aussi découvrir à un large public.**

🎵 Auriane et Simon Gomez « La musique classique dans la publicité », *com-gom.com*, 2020

<https://com-gom.com/la-musique-classique-dans-la-publicite/>

Comme nous l'avons annoncé dans notre précédent article sur « la musique rythme la publicité », nous observons que différents styles de musique sont utilisés pour façonner l'identité des marques et créer une adéquation entre le produit et la cible. Ainsi, nous aborderons mensuellement l'analyse d'un style de musique en particulier. Nous commençons ces articles fil rouge par l'étude de la musique classique dans la publicité.

Adagio de Mozart, la 5ème symphonie de Beethoven, la Sarabande de Haendel, le Lac des Cygnes de Tchaïkovsky, Pierre et le loup de Prokofiev,... Toutes ces musiques sont désormais connues de tous et résonnent régulièrement dans les postes radios et à la télévision. Cependant, il faut bien avouer que pour une grande majorité de personnes, ces musiques restent essentiellement entendues au sein des publicités qui en usent fréquemment. Un aspect positif de la publicité qui permet, entre autres, de démocratiser ce style de musique.

Certaines de ces œuvres classiques appartiennent au domaine public et ne nécessitent donc pas de verser des droits d'auteurs, leur utilisation est donc peu coûteuse. La musique classique apporte une véritable plus-value aux produits et services promus. Elle est principalement employée pour deux objectifs différents : soit pour monter en gamme un produit, le rendre plus luxueux, soit, au contraire, casser les codes du marché pour créer une certaine créativité, modernité.

La musique classique pour monter en gamme

La musique classique est souvent considérée comme une musique destinée à la « classe supérieure ». Les marques utilisent donc ce style de musique pour montrer que ces produits et services sont plus beaux, plus

goûteux, plus qualitatifs, plus chics... que ceux des concurrents. Les cibles de ces publicités restent tout de même des adultes avec un panier un peu plus élevé que la moyenne.

L'association de la musique avec les images utilisées permet de transporter le consommateur dans un univers merveilleux et luxueux. Pour créer cette ambiance visuelle, des couleurs douces sont proposées. Nous retrouvons également beaucoup de noir et d'or. Les mouvements des protagonistes sont lents et les décors mis en scène très épurés.

Dans ces publicités, la musique est l'élément principal et se suffit à elle-même. Quelques publicités pour des produits de grande consommation mettent néanmoins des paroles mais toujours avec une voix douce comme si l'on nous susurrerait un message dans le creux de l'oreille.

La musique classique pour casser les codes

Contrairement à la stratégie précédente, la musique classique peut, au contraire, permettre de cibler les jeunes en cassant les codes du marché. Pour cela, les musiques sont légèrement remixées ou accompagnées de nouveaux styles de musiques plus contemporains tels que le rap, l'électro, le rock...

Une association entre musiques traditionnelles et images contemporaines qui va créer un décalage et rendre la publicité créative et originale.

Les musiques classiques sont tout de même bien sélectionnées, et pour séduire les jeunes, les publicitaires se servent de musiques plus rythmées, plus dynamiques et plus nerveuses.

Enfin, pour accentuer le décalage, les scénarios de certaines publicités sont complètement étranges. La musique classique apporte alors un côté mystérieux à ces protagonistes.

Pourquoi les publicitaires utilisent-ils régulièrement la musique classique ? Quels sont les effets de la musique classique sur notre psychisme ? Serait-elle propice à la consommation ?

L'avis du psy

Plusieurs hypothèses sont toujours possibles, les réponses restent subjectives. Néanmoins, l'apport de cette catégorie de musique n'est certainement pas anodin.

La musique classique est associée à des représentations. Les représentations sont des modalités de pensées pratiques, orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement. Dans nos pensées, la musique classique est souvent en lien avec la tradition, le raffinement, l'excellence, mais aussi le luxe. Elle est donc un outil intéressant pour les publicitaires. Les annonceurs espéreraient-ils un bénéfice de l'effet d'amorçage ? La musique classique serait-elle une parfaite amorce ? Liée au procédé du conditionnement évaluatif, elle devient un atout considérable. Le produit se trouve ainsi associée et mis en lien avec les images positives véhiculées par ce type de musique. Nous ne doutons donc plus de la qualité et du prestige du produit et/ou de la marque. Aurons-nous alors envie de le posséder ? Viendra-t-il combler notre narcissisme et notre besoin de reconnaissance ?

Toutefois, pour satisfaire les exigences et les goûts de chacun, les publicitaires revisitent parfois des airs de musique classique. Ils espèrent alors mobiliser notre attention et faciliter notre mémorisation. Le changement créé nous interroge et bouscule nos représentations. Notre écoute devient donc plus active et nous avons ainsi plus de chance de retenir le nom du produit présenté. Le produit se retrouve également associé ainsi à de l'innovation, sans perdre son image de prestige.

Classique et Modernité, voilà sans doute un beau mélange pour nous convaincre du bien-fondé de notre consommation !

🎵 Eve, « La publicité peut-elle vraiment démocratiser la musique classique ? », *Philharmonie.Lu*, 29. Mars 2013  
<https://www.philharmonie.lu/de/blog/la-publicite-peut-elle-vraiment-democratiser-la-musique-classique/312>

L'exemple du *Requiem* de Mozart de notre précédent post montre bien que la musique classique s'adapte à des produits et un public très variés. On peut néanmoins déceler quelques tendances dans l'utilisation par les annonceurs de ce style musical.

La musique classique associée à la qualité, tradition, excellence, tradition

On retrouve très tôt et fréquemment, l'utilisation de la musique classique pour les produits souhaitant donner une image haut de gamme comme les parfums, montres, voitures, cafés, alcools forts, cigares, chocolats... Le message véhiculé est celui de la qualité, de l'élégance, de l'intemporalité, du confort, du luxe... Le consommateur cible fait partie d'un public adulte ayant un certain pouvoir d'achat:

***L'or absolu de La Maison du Café (2010), Vincenzo Bellini: Norma (Acte I, Scène 1: Casta Diva):***

[http://www.dailymotion.com/video/xd8u4h\\_pub-l-or-espresso-maison-du-cafe-20\\_music#.UUg\\_FVH5OZE](http://www.dailymotion.com/video/xd8u4h_pub-l-or-espresso-maison-du-cafe-20_music#.UUg_FVH5OZE)

***Chanel, parfum Egoïste (1990), Serge Prokofiev: Roméo et Juliette:*** <https://youtu.be/ZDwAKK7Wsts>

Parmi le nombreux choix de publicités de voiture avec de la musique classique, deux exemples :

**Mercedes-Benz (1992), Johann Sebastian Bach: Suite pour violoncelle n°1 en sol Majeur BWV 1007:**

<http://www.youtube.com/watch?v=UqBB2s0MTAg>

**Audi, Maurice Ravel: Jeux d'eau:** [http://www.youtube.com/watch?v=nM\\_Lqxxwztc](http://www.youtube.com/watch?v=nM_Lqxxwztc)

Pour le côté tradition, une des pubs préférées des Anglais:

**Hovis (1973), Antonín Dvořák, Symphonie du nouveau monde:**

<http://www.youtube.com/watch?v=6Mq59ykPnAE#>

Les images et valeurs que ce répertoire transmet, permet ainsi de repositionner ou d'améliorer l'image d'un produit: de simples biscuits deviennent grâce à Dvořák beaucoup plus fins...

**Biscuits Delacre (2002), Antonín Dvořák, Sérénade pour orchestre à cordes en mi Majeur op. 22.** <https://youtu.be/rLXfzPnjNqw>

Le choix de l'originalité, la musique classique pour se démarquer de ses concurrents

Une tendance que l'on remarque également, est le choix des annonceurs de se démarquer de ses concurrents par le biais de la musique classique. Ce style musical n'est plus réservé qu'à une seule catégorie de produits ou d'auditeurs. Dans un univers sonore dominé par la musique pop, électro ou pop, mettre de la musique classique permet une rupture avec les pubs qui seront diffusées dans la même plage publicitaire. L'oreille du consommateur est interpellée par ce changement soudain.

**Pub pour Diesel, Franz Schubert: Trio pour violon, violoncelle et piano op.100:**

<http://www.youtube.com/watch?v=sal5jadIsRc>

Mais une des premières marques à utiliser la musique classique de façon originale et à destination d'un public jeune est peut-être Levis qui en 2002, sort un spot cassant tous les schémas publicitaires en alliant la musique de Händel et un scénario particulièrement original. La suite en ré mineur pour clavecin (arrangée pour orchestre de chambre) pourrait paraître anachronique avec les images, mais ne fait finalement que renforcer une représentation de la marque de jeans, innovante et en avance sur son temps. <https://youtu.be/yNFUS05I-aw>

Air France a su également très bien utiliser l'Adagio du Concerto pour piano K488 de Mozart pour son spot TV intitulé l'envol: <http://www.youtube.com/watch?v=J6bGnSEwdKY>

Ou encore Audi, en Espagne en 2006:

<http://www.youtube.com/watch?v=5L0ojWUNGec>

Enfin un dernier exemple, avec une publicité atypique où la musique apporte une dimension supplémentaire tout en s'adressant à un public très large. Le choix d'un extrait de la Norma de Vincenzo Bellini renforce le message fort communiqué dans le spot publicitaire choc de Choice fm, Stop the bullet, Kill the Gun: <http://www.youtube.com/watch?v=yIvAovoO2kk>

La musique classique, une illustration sonore comme une autre, qui peut s'adapter à un public jeune ou grand public

La musique classique est en effet régulièrement utilisée pour des produits plus grand public ou à destination d'un public jeune. On retrouve dans ce contexte des œuvres souvent un peu plus rythmiques ou au volume sonore plus dense, comme par exemple Le vol du bourdon de Rimsky Korsakov pour Le Sucre en 1990 [http://www.youtube.com/watch?v=0M0et\\_EuMDk](http://www.youtube.com/watch?v=0M0et_EuMDk),

ou Rossini pour Sony Bravia: <http://www.youtube.com/watch?v=GURvHJNmGrc>

Carmina Burana de Carl Orff est ainsi régulièrement utilisé par des marques de sports (Reebok,) ou encore pour cette pub d'une marque de bière qui a fait le buzz en 2005:

[http://www.youtube.com/watch?v=eH3GH7Pn\\_eA#](http://www.youtube.com/watch?v=eH3GH7Pn_eA#)

Mais afin de cibler un public particulier ou de clarifier le message, la musique ou les paroles sont aussi souvent adaptées au produit. Cela passe de la musique remixée avec des sons plus contemporains pour un effet jeune (le Capriccio n°5 de Niccolò Paganini. Paganini est ainsi remixé pour une pub Fiat <http://www.youtube.com/watch?v=eBpDImSJiks>) à la création de nouvelles paroles pour un résultat plus ou moins réussi: Bonduelle a ainsi créé des paroles sur la Marche Radetzky de Strauss (<http://www.youtube.com/watch?v=zxPAESLueqQ>), ou Ajax réinventé les paroles de «L'amour est un oiseau rebelle» de Georges Bizet (Carmen) en «laissez-nous faire les 120 baignoires, pas de problème avec Ajax...»

Ces transformations peuvent porter un peu plus à débat. L'œuvre originale détournée, remixée ou utilisée dans un contexte comique est en effet parfois très dénaturée. Peut-on vraiment associer la Symphonie N°5 de Beethoven avec l'homme de Cro-Magnon comme dans la pub des Pages Jaunes? <http://www.dailymotion.com/video/k1Nra0GzmW5SOPQ0fL?start=3#.UUiEKVH5OZE>

En s'éloignant autant de l'œuvre originale, la publicité peut-elle vraiment démocratiser la musique classique? Il sera, à mon avis, un peu difficile à l'auditeur ayant vu les deux publicités ci-dessus de reconnaître les œuvres entendues lors d'un concert symphonique traditionnel! Mais sera-t-il déçu? Finalement, cela lui aura peut-être servi de faire le premier pas... Qu'en pensez-vous?

- 🎵 Strauss, le Beau Danube Bleu pour Ford: [http://www.dailymotion.com/video/x14gmf\\_fordfiesta-burp\\_news#.UUnTUVH5OZE](http://www.dailymotion.com/video/x14gmf_fordfiesta-burp_news#.UUnTUVH5OZE)
- 🎵 Le Canon de Pachelbel pour Dunlop: <http://www.youtube.com/watch?v=ZTDR5pyr1mo>

## La musique nous influence aussi dans les lieux de consommation.

🎵 Annabelle Kiéma, « Marketing sensoriel : la musique nous fait-elle plus acheter ? », *consoglobe.com*, octobre 2019.

<https://www.consoglobe.com/la-musique-nous-fait-elle-plus-acheter-cg>

Du marketing sensoriel, on connaît mieux le marketing olfactif, et pourtant la musique n'est pas en retrait. Une musique relaxante, des petits bruits de la nature, une bande son techno tous azimuts... Les lieux de vente nous plongent dans leur atmosphère sonore pour jouer sur nos émotions. Peuvent-ils influencer de cette manière notre comportement d'achat ?

La musique joue énormément sur l'humeur : quelques notes suffisent parfois à nous rendre mélancoliques ou au contraire pleins d'entrain ! Cela s'explique par le fait que la musique s'adresse directement à l'inconscient : les sons passent ainsi en tout premier lieu par le système limbique, siège de toutes les émotions qui influence notre comportement.

Partant de ce constat, les professionnels du marketing se sont penchés sur des techniques de marketing sensoriel, et ont notamment développé des stratégies basées sur le marketing sonore. La musique a-t-elle un réel impact sur notre comportement d'achat ?

Branding sensoriel : jouer sur les sens

Le marketing traditionnel connaît ses limites. Aujourd'hui, avec une offre bien supérieure à la demande dans certains domaines, jouer sur le prix ou une bonne publicité n'est plus suffisant. Pour attirer le chaland et le séduire, il faut créer un univers entier autour d'une marque ou d'un produit.

Pour mettre en place cet univers, les marketeurs font aujourd'hui appel aux cinq sens : la vue, l'odorat, le toucher, le goût et l'ouïe. Mais le marketing sensoriel n'a rien de bien nouveau en fait: dès la fin du XIXème siècle, Aristide Boucicaut veut plaire à ces dames en développant un concept des plus innovants au Bon Marché ; il permet à la clientèle de toucher, voir, sentir les produits dans une ambiance musicale.

En 1927, Monoprix comprend aussi l'importance d'instaurer une atmosphère agréable au sein de ses magasins et décide d'y diffuser de la musique.

Agir sur plusieurs niveaux

Le marketing sensoriel agit sur plusieurs niveaux. Jean-François Lemoine, professeur à la Sorbonne et spécialiste de la discipline, en retient 3 :

- la perception de l'offre ; tout ce qui touche à une réaction purement cognitive, comme la perception d'un produit ou d'un service haut de gamme ou bas de gamme. La musique renseigne sur l'univers propre du magasin.
- le niveau affectif ; on agit sur l'humeur du client. Musique zen pour la détente et le bien-être ou au contraire une musique stimulante qui dynamise.
- le niveau comportemental, c'est-à-dire la décision d'achat. La musique impose en quelque sorte un rythme au client, allant parfois jusqu'à provoquer chez lui des achats d'impulsions.

F Lemoine explique que c'est sur ce dernier point que les avis divergent. Si d'aucuns sont persuadés que la musique a effectivement un vrai poids sur le fait d'acheter ou non le produit, d'autres études viennent contredire l'affirmation, arguant qu'aucun résultat n'est vraiment fiable et que diffuser de la musique dans un point de vente ne change rien.

Par contre, ce sur quoi tous peuvent s'accorder, c'est qu'une musique perçue comme agréable retient davantage le consommateur dans le magasin. Et s'il passe plus de temps, c'est qu'il y prend plaisir : l'enseigne a toutes les chances de le fidéliser.

Ce que souffle le marketing sonore à nos oreilles

Lorsque l'on parle de marketing sonore, on ne se limite pas à une douce musique d'ambiance diffusée dans les linéaires. Le marketing auditif peut en effet prendre différentes formes.

Daniel Jackson, expert et auteur du livre Sonic Branding, distingue 3 formes de son : les voix, les sons d'ambiance et la musique.

Ainsi, le marketing sonore joue sur plusieurs tableaux. Une marque peut choisir un jingle fort, qui s'imprègne dans les mémoires. Souvenez-vous de la signature sonore de Leroy Merlin... D'ailleurs, spontanément, n'est-ce pas l'ancien jingle qui revient en tête plus facilement ? Preuve qu'un message auditif s'ancre de manière durable.

L'ambiance musicale permet de créer un univers propre à la marque, en accord avec son concept et ses valeurs. Les magasins Yves Rocher ont souhaité une bande musicale reflétant une idée de légèreté, de minéral et de végétal. A la radio, les publicités pour Leclerc s'identifient rapidement, puisque le distributeur a fait le choix d'utiliser toujours les mêmes voix pour tous ses spots radio.

Des experts étudient également les sons qui émanent de produits. Par exemple, le bruit caractéristique d'une portière de voiture qui se ferme.

**Marketing sonore : créer une atmosphère agréable**

La musique diffusée sur les lieux de vente influe sur la perception du temps. C'est en jouant sur le tempo que l'on peut amener un client à se détendre ou à le stimuler. La musique évoque tout un univers, fait ressortir des émotions. La musique sert aussi à refléter l'image du point de vente. On peut aussi faire le choix d'utiliser une chanson très à la mode ou des artistes à forte notoriété.

Certains magasins, en grande distribution notamment, choisissent de développer leur propre radio, avec des ambiances musicales différentes selon les moments de la journée.

Une bonne stratégie musicale en magasin peut influencer de manière positive le comportement du client. En créant une atmosphère agréable, il aura tendance à rester plus longtemps et à potentiellement acheter davantage.

**Publicité Leroy Merlin 2019 - 90s - Une vie à construire, <https://youtu.be/OLINU4KKiOQ>**

🎵 Daniel Fiévet, « **Quand la musique nous manipule** », *francetvinfo.fr*, août 2014

[https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-sciences/quand-la-musique-nous-manipule\\_1765561.html](https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-sciences/quand-la-musique-nous-manipule_1765561.html)

Une question étonnante à laquelle s'intéresse Daniel Fiévet dans info sciences aujourd'hui : la musique peut-elle nous manipuler et influencer notre comportement de consommateur ? (*Le cerveau mélomane*).

Plusieurs scientifiques font le point sur les différentes façons dont la musique peut agir sur notre cerveau. Parmi eux Nicolas Gueguen, enseignant-chercheur en psychologie sociale, explique pourquoi nous devrions davantage nous méfier de la musique qui est diffusée lorsque nous entrons dans un magasin ou dans un restaurant. Cette musique pourrait avoir une influence non négligeable sur ce que nous consommons et donc sur le montant de la facture à l'arrivée. Plusieurs études le montrent.

**Une influence commerciale**

Des chercheurs américains et australiens ont montré que lorsque l'on diffusait de la musique classique dans une boutique de vins, le montant des achats des clients était multiplié par deux et demi. Ce n'est pas le nombre de bouteilles achetées qui augmentait mais la qualité des vins. La musique classique pousse les clients à acheter des vins plus prestigieux.

Il s'agit d'un bel exemple de ce que les chercheurs appellent "un amorçage cognitif". Une première stimulation, à laquelle on ne fait pas forcément attention, prépare le cerveau à traiter d'autres informations de façon sélective.

Dans le cas présent la musique classique a certainement amorcé dans le cerveau des clients des mots tels que culture, raffinement, prestige. Ces mots ont à leur tour préactivé des noms de châteaux prestigieux, conduisant les acheteurs à choisir des vins plus raffinés.

**Musique folklorique allemande = davantage d'achats de vins blancs du Rhin**

Des chercheurs britanniques ont montré que si on diffusait dans les rayons d'un supermarché, une musique folklorique allemande, les consommateurs achetaient préférentiellement des petits vins blancs du Rhin. En revanche avec une musique folklorique française, les clients choisissaient des vins de nos terroirs.

Le plus étonnant est que dans cette étude les clients ont prétendu que la musique n'avait eu aucune influence sur leur choix.

**L'importance du tempo**

Une étude menée dans un restaurant, par un chercheur américain, a comparé le comportement de clients exposés par un même morceau de musique (du jazz) mais joué à des vitesses différentes.

Le chercheur a constaté que le comportement des clients changeait selon le tempo de la musique. Les personnes qui entendaient le morceau joué à un tempo de 70 battements par minute sont restées plus longtemps à table, ont consommé plus de boissons, et commandé davantage de desserts et de cafés que les clients exposés au même morceau joué à un tempo plus rapide (92 battements par minute).

Il semble que le tempo de 70 battements par minute nous convienne particulièrement bien. C'est ce qu'a démontré un neuropsychologue japonais. Il a proposé à des volontaires d'ajuster à leur convenance, le tempo d'une musique jouée par un ordinateur. Il s'est aperçu que la plupart des gens ajustaient le tempo à la fréquence des battements de leur propre cœur : la fréquence cardiaque des humains se situe généralement autour de 70 battements par minute.

**Le volume**

Selon des études menées dans des bars, pour un même style de musique les clients soumis à un volume sonore de 88 décibels commandent davantage de verre (en moyenne 28% de plus) que ceux attablés dans une ambiance à 72 décibels.

On pourrait penser que c'est parce que moins on parvient à s'entendre plus on s'occupe en buvant mais des chercheurs avancent une hypothèse un peu plus biologique. Selon eux le volume sonore créerait un état d'excitation de l'organisme, qui aurait besoin de s'alimenter et de se désaltérer davantage. Mais le mécanisme de cette excitation reste à élucider.

Je ne voudrais surtout pas que toutes ces considérations refroidissent les ardeurs de ceux qui s'apprêtaient à célébrer comme il se doit la fête de la musique.

🎵 « **Musique de Noël, quand tu nous fais consommer** », *ici.Radio-Canada.ca*, 25 novembre 2014  
<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/695417/noel-musique-etude>

Une étude de la SOCAN révèle que la musique de Noël jouée dans les magasins influence fortement le comportement des consommateurs. La musique des Fêtes joue donc un rôle prépondérant durant cette période de l'année, que ce soit dans les foyers ou dans les espaces publics.

Créée en collaboration avec la firme Léger Recherche Stratégie Conseil, l'étude démontre que près du tiers des Québécois ont déjà quitté un magasin à cause de la musique qui y jouait, et que près du quart y sont restés parce qu'ils aimaient la musique.

Plus encore, la musique de Noël qui passe à la radio ou dans les magasins rappelle aux consommateurs qu'il est temps d'acheter leurs cadeaux de Noël, et ce, pour 51 % des Québécois.

Le sondage de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique du Canada révèle également que 60 % des consommateurs souhaitent entendre de la musique des Fêtes dans les endroits où ils doivent attendre, par exemple au bureau de poste ou dans les cliniques. La musique dans les transports collectifs est aussi prisée par 57 % des Québécois.

La musique du temps des Fêtes rend de bonne humeur, selon l'étude. Seulement 1 consommateur sur 10 affirme ne pas aimer la musique du temps des Fêtes.

De plus, les commerçants doivent diffuser de la musique en fonction des goûts de leurs clientèles. Par exemple, les baby-boomers aiment davantage la musique traditionnelle des Fêtes, alors que les jeunes de la génération Y aiment la variété dans ce genre musical.

Les commerçants ne doivent pas oublier leurs employés : 40 % d'entre eux aiment en entendre sur leur lieu de travail.

Les commerçants, s'ils veulent retenir leurs clients, doivent donc choisir leur musique de Noël avec soin.

🎵 **Alain Gougey, « Les Sons qui font vendre »**, *cerveauetpsycho.fr*, septembre 2014.  
<https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/neurobiologie/les-sons-qui-font-vendre-8093.php>

Ambiances sonores dans les magasins, bruitages, musiques de fond... Loin d'être innocents, les sons commerciaux influencent notre état d'esprit, et favorisent l'achat de certaines marques.

Par une belle journée de printemps, l'envie vous prend d'entrer dans un magasin de vêtements et de vous laisser tenter par les nouveautés. Vous poussez la porte et vous êtes surpris de vous retrouver dans un lieu absolument silencieux. Les habits sont pendus à leurs cintres ou impeccablement pliés sur des présentoirs, mais il n'y a aucun bruit. Instinctivement, vous repartez.

Une récente étude de la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) a révélé qu'un magasin sans musique est évalué négativement par les clients. Il est perçu comme glacial, sans âme, sans vie, triste, vide, bizarre, désagréable, fade, froid, monotone. Figure reconnue du marketing sonore, le Britannique Julian Treasure, (fondateur de l'agence de marketing sonore The Sound Agency) a montré que le silence se traduit par une baisse du chiffre d'affaires de 28 pour cent et, dans les bureaux en « open space » non musicalisés, par une baisse de productivité de 66 pour cent.

Le son est une composante essentielle de la vente, de la publicité et du marketing. Un exemple simple l'illustre : un des sons qui détendent le plus les visiteurs (particulièrement dans certaines enseignes vendant des produits de nature ou de bien-être) est celui de chants d'oiseaux.

Des effets sur le cerveau

Les effets de l'environnement sonore se répercutent sur les sphères physiologique, émotionnelle et cognitive. Sur le plan physiologique, les stimulations sonores ont la capacité de modifier le rythme cardiaque, le rythme respiratoire, ou encore de moduler le fonctionnement de certaines zones cérébrales.

[...] L'écoute de musique plaisante (ou la simple perspective d'en écouter...) augmente de six à huit pour cent la libération de dopamine, neurotransmetteur que le cerveau sécrète lors d'une expérience agréable. Cette étude réalisée auprès d'une dizaine de personnes en imagerie par résonance magnétique au sein de l'Université McGill a relié cette libération de dopamine au frisson musical ressenti à l'écoute d'une musique plaisante.

De nombreuses études se sont également intéressées au cortisol (hormone corticostéroïdienne qui est fondamentale dans le métabolisme du glucose, la suppression de l'inflammation et l'adaptation au stress), et à son lien avec la musique. Sur toutes les études qui ont mesuré la concentration du cortisol en réponse à l'écoute musicale, huit seulement ont mobilisé un groupe de contrôle, mais elles permettent toutes de conclure à une réduction de la concentration du cortisol après l'écoute d'une musique plaisante. Inversement, dans notre expérience sensible au quotidien, il est facile de constater que l'écoute d'un son strident ou alarmant nous stresse et fait augmenter le cortisol.

La production d'un état de confiance chez le client est évidemment un atout pour tout spécialiste du marketing. À ce titre, la musique joue un rôle de premier plan. Un client détendu et confiant peut passer plus de temps dans un magasin, se laisser séduire par les offres proposées, et se sentir moins vulnérable au moment d'acheter.

Nous avons tous en tête des musiques publicitaires qui restent ancrées dans la mémoire. [...] La force des mélodies est ici d'agir sur notre mémoire associative. Entendue en même temps que nous sommes exposés à un produit, la musique renforce les liens d'association avec le produit et favorise son rappel en mémoire. Dès 1991, des expériences menées par le psychologue Richard Yalch, de l'Université de Washington, montraient ainsi que nous mémorisons mieux des mots lorsqu'ils nous sont présentés en même temps qu'un air de musique. En 2006, la psychologue Margarita Alexomanolaki et ses collègues, de l'Université de Londres, ont mesuré la proportion de mots entendus lors d'une publicité que des spectateurs pouvaient retrouver de mémoire, selon que la publicité comportait ou non un air de musique. Alors que cette proportion était quasi nulle en l'absence de musique, elle atteignait presque 50 pour cent en présence d'un jingle.

Un son par marque

La musique a un pouvoir d'évocation puissant pour l'image de marque. En 2007, j'ai montré que le tempo et le timbre de la musique influencent l'évocation de l'image d'une marque : dans le cas d'un tempo lent et d'un thème principal joué au violon, la marque revêt un caractère majestueux, calme et aérien ; pour un tempo lent et si le même thème est joué au piano, la marque acquiert une dimension plus aquatique ; enfin, pour un tempo rapide et un thème joué à la flûte, c'est une marque plus dynamique et, étonnamment... en lien étroit avec l'univers de la santé.

Comment établit-on de telles associations ? Nous utilisons une technique qualifiée de projective non verbale.

[...] Les sujets devaient se concentrer sur les évocations engendrées par l'écoute musicale et sur d'éventuels processus de synesthésie faible associés à la musique. Ce phénomène permet d'associer des perceptions sensorielles diverses, par exemple un son et un mot, ou un mot et une couleur. La synesthésie faible est acquise par la culture, et s'oppose à la synesthésie forte, phénomène physiologique et neurologique inné, où le sujet associe spontanément des modalités sensorielles différentes. En étudiant les caractéristiques de ces dessins, nous avons constaté que les caractères majestueux, calme, aérien, aquatique, dynamique, etc. sont associés à des tempos ou des instruments différents.

Concrètement, cela signifie que certaines marques peuvent chercher à véhiculer une image bien particulière en diffusant des musiques conçues à cet effet : calme et sérénité avec des musiques au tempo lent et utilisant des instruments à cordes ; dynamisme et santé avec des tempos plus rapides, etc. Nous reviendrons sur les stratégies utilisées.

Le bruit du silence

Toute la journée, nous sommes exposés à des sons et des musiques qui véhiculent des messages sur des produits ou des marques. Publicité à la télévision, à la radio, ambiance musicale dans les magasins, sonorisation de sites Internet, accueils téléphoniques, mise en musique d'applications mobiles... À croire que nous ne supportons pas le silence ! C'est en partie vrai, et nous avons évoqué les chiffres obtenus par J. Treasure sur la chute des ventes en magasin et de la productivité en entreprise en l'absence de musique. En fait, les lieux non musicalisés secrètent le plus souvent du bruit : dans un magasin, ce sont les bruits des chariots, de la foule, des enfants, les appels microphoniques agressifs, les bruits de caisses, etc. Ces bruits, non harmonieux, non synchronisés, dont le volume sonore est parfois élevé, consomment beaucoup de ressources cognitives pour être traités et ont un effet stressant qui peut expliquer l'ampleur des conséquences négatives d'une absence de musique d'ambiance dans les magasins.

Peut-être aussi ne supportons-nous tout simplement plus le silence, à force d'être bombardés de sons à longueur de journée. À ce titre, des études ont montré que sur son accueil téléphonique, une entreprise a intérêt à diffuser de la musique, car le temps semble moins long à celui qui appelle, et il accepte d'attendre un plus longtemps que dans une situation de silence.

Une autre explication de notre aversion au silence serait d'ordre évolutionniste. Ainsi, le silence serait perçu comme anormal et donc dangereux : dans les temps anciens, il signalait la présence d'un prédateur qui figeait les activités normales des autres animaux. Aujourd'hui encore, en tant que parent, on s'inquiète du silence des enfants qui jouent à proximité. Et qui voudrait de voitures électriques totalement insonores qui n'avertiraient plus le piéton de leur arrivée ? Avec des collègues, nous avons ainsi montré à travers trois études (une en situation réelle et deux en laboratoire) réalisées dans des parcs de stationnement souterrains que le chant des oiseaux, comparé à une situation sans musique, diminue le sentiment d'anxiété que provoquent souvent ces lieux.

L'identité sonore des marques

Comment les agences de marketing tirent-elles parti de ces connaissances scientifiques en plein essor ? La définition d'une bonne identité sonore passe en premier lieu par une bonne compréhension de la marque et de ses clients. C'est cette analyse qui a conduit une enseigne comme Abercrombie & Fitch à créer dans ses points de vente une atmosphère de discothèque avec de la musique électro rythmée à un volume sonore élevé. Elle y ajoute une senteur particulière et puissante ainsi qu'une ambiance lumineuse sombre dotée d'un éclairage fort focalisé sur les produits. Ce faisant, la marque cherche à séduire un public jeune, en recherche d'innovation, de dynamisme et se reconnaissant dans les codes qu'elle utilise. Le choix du volume sonore est ici ciblé sur cette classe d'âge, les musiques trop fortes ayant un impact négatif sur les ventes auprès d'une clientèle plus mature.

[...]

Les connaissances en psychologie et en neurosciences précisent aujourd'hui l'impact des sons et de la musique en particulier sur nos émotions, notre mémoire et notre imaginaire en situation d'achat. Pour les acteurs du marketing, c'est une boîte à outils diversifiée, qui permet de s'adresser avec davantage de finesse à leurs clients. Par ailleurs, il faudra certainement s'affranchir de la surenchère du volume sonore auquel chacun est confronté malgré lui. Un univers sonore mieux maîtrisé et mieux pensé serait bénéfique à tous.

🎵 « La musique forte fait consommer plus d'alcool », *Psychomédia.qc*, juillet 2008.

<http://www.psychomedia.qc.ca/toxicomanies/2008-07-26/la-musique-forte-fait-consommer-plus-d-alcool>

Plus la musique est forte dans un bar, plus les clients boivent vite et beaucoup selon une recherche française. Une recherche précédente avait montré que la musique au rythme rapide amène à boire plus vite et que la présence de musique comparativement à aucune musique amène les gens à passer plus de temps dans un bar. Nicolas Guéguen, professeur en sciences comportementales à l'Université de Bretagne-Sud, et ses collègues ont manipulé les niveaux sonores dans deux bars pendant trois samedis soir alors qu'ils manipulaient les niveaux sonores de la musique (niveau normal de 72 dB ou 88 dB). Ils ont observé les consommations de 40 hommes entre 18 et 25 ans ayant commandé une bière pression.

Les chercheurs avancent deux hypothèses pour expliquer ce phénomène: des volumes sonores élevés pourraient entraîner une stimulation incitant à boire plus rapidement et à commander davantage; ou la musique forte pourrait avoir un effet négatif sur les échanges sociaux et les clients boiraient davantage parce qu'ils parlent moins.

En France, observe Guéguen, plus de 70.000 personnes meurent par année à cause de leur consommation chronique d'alcool, et l'alcool est associé avec la majorité des accidents d'auto mortels. Il serait important de rendre les consommateurs conscients que ce facteur environnemental peut influencer leur consommation d'alcool, commente-t-il.

### III - 3 – Choisit-on vraiment la musique que l'on écoute ?

*Nos goûts sont façonnés par les nouveaux moyens d'écoute : des algorithmes peuvent créer tout seuls nos playlists.*

*Paradoxalement la mondialisation devrait nous permettre d'élargir nos choix musicaux or aux quatre coins du monde, on écoute les mêmes chansons, les mêmes musiques. Cette uniformisation des goûts ne laisse que peu de place à la découverte de musiques originales. Le conformisme musical est aussi le fait d'une appartenance sociale. A chaque catégorie socioculturelle, sa musique. Ainsi le snobisme prend parfois le pas sur l'émotion véritable.*

*Pourtant, il n'est pas honteux d'affirmer ses goûts musicaux dans la mesure où le frisson et le plaisir ne sont pas réfléchis. Peut-être est-il nécessaire aussi d'en finir avec une forme de hiérarchisation des musiques et des styles.*

### III – 3 - a - Le conformisme musical

*On constate une forme de conformisme chez les artistes et chez les auditeurs. Les compositeurs ne devraient pas être influencés par les attentes des consommateurs : un artiste devrait laisser parler son originalité. Les auditeurs voient, quant à eux, leurs goûts façonnés par les algorithmes des sites de streaming et uniformisés sous l'effet de la mondialisation.*

🎵 Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, « Les Neurones enchantés », *Le cerveau et la musique*, 2014

[P Boulez J-P Changeux P Manoury Les Neurones enchantés le cerveau et la musique.docx](#)

#### "Il faut capturer la nouveauté"

**Jean-Pierre Changeux** : Pour quelle raison, Pierre Boulez, au long de votre vaste carrière de compositeur, avez-vous toujours été particulièrement soucieux de renouvellement, qui apparaît comme un élément fondamental de votre œuvre ?

P. B. : Je dirai que c'est une nécessité biologique.

J.-P. C. : C'est exactement la réponse que je souhaitais ! Comment voyez-vous cette biologie ?

P. B. : On ne peut tout simplement pas refaire toujours les mêmes gestes. C'est une question de gêne vis-à-vis de soi-même. "J'ai déjà fait cela", se dit-on alors.

J.-P. C. : S'agit-il de gêne ou d'ennui, de fatigue ?

P. B. : D'une gêne, qui finit par devenir insupportable.

J.-P. C. : Vous parlez aussi parfois de "système ouvert", ce qui évoque l'idée d'un système vivant se renouvelant en permanence, dans une sorte de course vers la nouveauté.

P. B. : Il faut attendre l'accident et en profiter. Quelque chose d'imprévu vient troubler le sommeil et faire réagir. "Tiens, se dit-on, c'est vrai, je n'avais pas songé à cela."

J.-P. C. : Vous capturez la nouveauté.

P. B. : Il faut capturer la nouveauté et se l'approprier. Le compositeur est un prédateur : tout et n'importe quoi peut susciter un tel comportement - y compris des choses dont on se demande ensuite comment il se fait qu'elles ont eu une telle influence. Entre ces choses et soi surgit soudain une actualité qu'après coup on peut ne plus comprendre, mais qu'il faut saisir sur le moment. Et, bien que l'on soit conscient de ce que l'on a fait, on ne peut pas revenir en arrière. Je comparerai ce phénomène à ce qui se passe dans les contes de fées. Pour aller délivrer une pucelle, le chevalier passe à travers une forêt enchantée et il ne peut plus revenir en arrière, parce que la forêt s'est reconstituée derrière lui.

J.-P. C. : Pourrait-on comparer ce renouvellement au progrès scientifique ?

P. B. : Il s'agit de renouvellement et non de progrès. On ne fait pas de progrès sur Mozart.

#### 🎵 *Music-Map : une carte interactive musicale intelligente*

Le site "Music-Map" [...] se pose en carte touristique musicale. L'algorithme n'est pas commercial mais fonctionne sur les corrélations stylistiques et l'esthétique globale de la musique. [...] Le principe du site est très simple, il suffit d'entrer dans la barre de recherche le nom de son groupe/son ou sa chanteur/se, d'une chanson, d'un album et c'est parti. Celui/celle-ci se retrouve entouré/e d'une constellation d'artistes plus ou moins similaires et il faut avouer que cela marche vraiment bien (sauf la correspondance entre Stromae et Damien Saez qu'il reste à élucider).

[https://www.rtb.be/culture/musique/detail\\_music-map-une-carte-interactive-musicale-intelligente-flora-eveno?id=9939120](https://www.rtb.be/culture/musique/detail_music-map-une-carte-interactive-musicale-intelligente-flora-eveno?id=9939120)

#### Pour aller plus loin

🎵 Dorian Perron, « La musique, autre révélateur de la mondialisation », *La tribune.fr*, 1/10/2014  
<https://www.latribune.fr/technos-medias/internet/20140930trib37f6eaacd/la-musique-un-revelateur-de-la-mondialisation.html>

🎵 François Lemay, « Quand Spotify influence la création musicale », *icimusique.ca*, 6 octobre 2017  
<https://www.icimusique.ca/articles/19134/spotify>

🎵 Grégor Brandy, « Comment Spotify a (presque) réussi à cerner mes goûts musicaux », *slate.fr*, 26 mai 2016  
<http://www.slate.fr/story/118067/spotify-playlists-personnalisees>

🎵 Anne-Sophie De Sutter, « Diversité, World Music ou Global Music ? », *pointculture.be*, 1 Juin 2018  
<https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/diversite-world-music-ou-global-music/>

[...]

Parler de globalité dans le cadre de la musique est un concept qui unit, quelque chose que les musiciens et chanteurs du monde construisent pour effacer les particularités et autres identités fermées au bénéfice d'une musique transgenre au sens de transculturelle. Toutes les différences doivent être transformées au service d'une tâche noble qui consiste à élaborer cette world music globale qui fait sens pour la plupart des gens, la plupart des mentalités et la plupart des oreilles, à l'échelle de la planète si possible. Pour eux, les différences ne sont pas ce qu'il y a de plus en plus important à partager. Et même si chacun continue à chanter dans sa langue maternelle (ce qui n'est pas toujours vrai) et continue à conserver certains éléments de sa propre tradition (ce qui n'est pas toujours vrai non plus), l'idée est de partager une sorte de musique pop globale. On sait que les traditions ne sont pas fermées sur elles-mêmes et ont une tendance naturelle à l'ouverture mais le concept du global va plus loin encore. On en arrive alors à écouter beaucoup de musiques qui se ressemblent mais parmi lesquelles on découvre évidemment nombre de nouvelles expressions ou de nouveaux styles parfois très intéressants à écouter. Cependant, la globalité a pris la place de la diversité sur de nombreuses scènes, dans de nombreux média et dans beaucoup d'esprits.

Ajoutons qu'il ne faudrait pas oublier l'autre sens de cette globalisation. Il s'agit, en peu de mots, de cet immense marché économique qui dirige le monde d'une façon telle que nous assistons à l'extermination de la diversité, biodiversité autant que diversité humaine... Globalisation et mondialisation ont la même signification.

Souvenez-vous de Pete Seeger qui, en 1972, a adressé une lettre aux jeunes musiciens et chanteurs du monde les pressant de puiser leurs inspirations dans leurs cultures respectives et de façonner leur nouvelle musique à partir de cet héritage. « Ne copiez pas la musique américaine partout » disait-il. Et il insistait sur la nécessité de préserver autant de cultures que possible comparant cela avec la nécessité de protéger la biodiversité.

Beaucoup répondront que nous sommes bien conscients de cela.

Et bien sûr certaines institutions, certains media, se battent pour proposer au public autant de musiques différentes que possible. Ils se concentrent sur les musiques du monde bien plus que sur la world music. Ils ne craignent pas des mots tels que tradition ou même identité. Même s'ils savent à quel point ils peuvent être instrumentalisés. Ils savent également que de très nombreux musiciens du monde utilisent leurs traditions et leurs identités comme vecteur de rencontre, de partage et d'échange. Je pense à des Institutions comme Muziekpubliek et les Jeunesses Musicales, je pense à des festivals comme le Festival d'art de Huy, à des lieux comme l'Espace Senghor ou Bozar... Je n'oublierai jamais la formidable Zuiderpershuis d'Anvers, malheureusement et stupidement fermée aujourd'hui. On pourrait en citer bien d'autres.

Un simple exemple permettra peut-être de comprendre mieux.

Il y a quelques semaines, je présentais un concert de l'Ensemble Wajd composé de quatre musiciens syriens réfugiés en Europe. Cela se passait à Liège dans la salle philharmonique devant 350 personnes, une organisation de l'Orchestre Philharmonique de Liège et des Jeunesses Musicales. Il ne s'agissait pas de world music, ni de global pop. Ce type de musique n'a certainement rien en commun avec la Global Music Community si chère aux organisateurs du Womex. Ici nous étions face à une musique du Moyen-Orient que l'on peut considérer comme classique, il s'agit d'un système modal oriental que l'on appelle maqamat. Les musiciens jouent d'assez longues suites, appelés wasla, avec des improvisations instrumentales ou vocales, avec des solos joués par les différents instruments, avec différents types de chansons, certaines étant plus récentes et urbaines, d'autres étant anciennes et proches des répertoires mystiques. On ne nous dira pas que l'on rencontre souvent ce genre de musique dans un grand festival de world music ou dans une programmation de centre culturel. Il n'empêche que certains osent présenter ces musiques dans leurs salles, festivals ou programmes parce qu'elles font partie de cette formidable diversité.

Ce qu'on appelle world music a fini par devenir une sorte de mode. Au point de servir de slogan à des fins politiques, ou culturelles au sens institutionnel. Si on ajoute à cela l'idée de multiculturalisme ou de diversité culturelle, l'ensemble peut devenir un bel alibi. Nous connaissons tous certains de nos hommes politiques ou certains de nos institutions qui ont, à un moment ou un autre, désiré promouvoir des événements multiculturels

ou des festivals de la diversité dans leur ville. Le maire de ma commune nous a dit un jour « faites-nous un bon Couleur Café ici ». Ces acteurs de la vie politique sont prêts à vous aider dès que vous vous engagez à faire croire au public qu'il est face à de nombreuses cultures différentes. Et, bien entendu, beaucoup croient être face à la diversité sans savoir comment contrôler cela ni comment comprendre ce qu'il se passe réellement. Le maire lui-même n'en sait pas grand-chose.

On peut l'expliquer d'une autre manière.

Laurent Aubert est un ethnomusicologue suisse particulièrement actif à Genève. Il a imaginé, créé, construit, organisé, beaucoup d'incroyables choses dans sa vie – il est notamment l'auteur de l'excellent livre «La musique de l'autre». Il a consacré sa vie au développement ou à la sauvegarde d'une écologie musicale. Prenons un exemple. Il disait : «la mode peut pourrir une tradition si l'on pousse la sphère commerciale au détriment de la sphère artistique » (cité dans « Genève aux rythmes du Monde. Une histoire des Ateliers d'ethnomusicologie » par Arnaud Robert, Labor et Fides, 2018). Ce propos est illustré par le cas du groupe cubain Buena Vista Social Club. Des chanteurs tels que Compay Segundo étaient venus à Genève (à Liège également d'ailleurs) bien avant le succès de ce phénomène cubain ; on vit aussi, avant cette déferlante, des chanteurs de vieja trova de Santiago. Mais, soudain, il n'y eut plus qu'un seul groupe cubain à inviter et à voir, et ce pendant plus de quinze ans. C'était encore le cas il y a peu au festival Les Suds à Arles où ils donnèrent un piètre concert, caricature répétée de la même formule. Loin de moi l'idée de dire qu'ils ne furent jamais bons, je les vis souvent dans une forme éblouissante, particulièrement au début, lorsque la vague était encore entraînée par les meilleurs d'entre eux avant qu'ils ne disparaissent l'un après l'autre. Mais cet exemple montre que la world music détruit parfois la musique traditionnelle dans sa diversité. L'arbre cache la forêt. Nous ne devons jamais oublier cela quitte à en débattre et à argumenter entre professionnels et amateurs.

Un autre point important à considérer concerne les remises de prix et autres awards. On a bien évidemment ajouté la catégorie world music ou musique du monde à cette mascarade commerciale. On attribue donc des prix à la musique classiques et aux musiques non classiques. Si la France organise une soirée pour le classique, une pour le non classique et une pour le jazz, la Belgique couvre le tout en une cérémonie. Le non classique n'étant jamais défini dans son ensemble : musique légère, variétés, musique populaire, pop ? Ce grand fourre-tout englobe rock, pop, chanson, jazz, musique urbaine et que sais-je encore. Les musiques du monde, toutes les musiques du monde, aussi différentes soient-elles, ne sont qu'une petite catégorie de plus dans ce foutoir. Une catégorie pour le reste du monde, celui-ci étant la majorité du monde puisque les autres étiquettes concernent des musiques produites dans le monde occidental. Au risque de paraître énervant, je ne comprends pas comment on peut se contenter d'une seule petite catégorie pour une telle diversité d'expressions. C'est une manière de se donner bonne conscience, d'éviter la culpabilité. «Oui nous attribuons un prix aux musiques du monde aussi, vous voyez que nous ne les oublions pas» ! Mais où est la diversité si nous poussons dans une seule petite catégorie toutes les musiques de toutes les populations différentes qui vivent chez nous, parmi nous ? Et que dire alors si l'on prend en considération non seulement notre pays mais l'ensemble de la planète. Ne devrions-nous pas tous savoir que ces musiques comprennent une multitude de genres : classique ou musique d'art, musique populaire, musique de danse, anciennes chansons de bardes ou de professionnels de la communication comme les griots, musiques rituelles et mystiques, incroyables styles polyphoniques et ainsi de suite...

Nous devrions créer bien plus de catégories pour donner une image exacte du large spectre de la diversité musicale. J'en pense tout autant lorsque je réfléchis aux Institutions qui allouent des subventions aux musiciens, producteurs, organisateurs. La même catégorie restrictive y enferme la diversité des expressions de notre monde. On vous dira avoir donné autant aux musique du monde qui n'auront, en fin de compte, obtenu qu'une aide dérisoire si on la compare au classique ou à l'ensemble (en Belgique francophone, les musiques du monde reçoivent à peu près un centième du budget alloué à l'ensemble des musiques). Ne faudrait-il pas créer une commission d'analyse qui ne s'occuperait que de ces musiques du monde au même titre qu'une autre commission le fait pour le classique et une pour le non classique (sachant qu'en Belgique il en existe une troisième pour le contemporain et une quatrième dédiée à la danse) – je préconise donc la création d'une cinquième commission.

En conclusion, je pense sincèrement que nous ne prenons pas cette question de la diversité assez sérieusement. La diversité est la richesse du monde. Mais nous nous contentons de nous concentrer sur des mots, des concepts et des modes. Nous ne prenons pas la peine de comprendre les termes world music – contrairement à ce qu'affirment certains, cela ne désigne pas uniquement les musiques du monde non occidental, world music englobe toutes les musiques traditionnelles du monde entier dans toutes leurs évolutions. Il faut se rappeler que les termes avaient été choisis à cet effet en Angleterre en 1987.

Beaucoup ont peur de mots et de réalités tels que tradition. Nous continuons à entendre trop souvent cette stupide opposition entre modernité et tradition. Certaines traditions sont pourtant bien plus modernes que

nombre de nos chansons d'Eurovision ! Beaucoup ne connaissent strictement rien du mouvement folk et de son importance. Pour eux, le moindre chanteur s'accompagnant à la guitare acoustique fait du folk. C'est une absurdité. Beaucoup travaillent dans le secteur de la world music ou des musiques du monde mais ne connaissent rien de l'histoire des musiques à travers le monde, ce n'est d'ailleurs pas leur problème, ils ne cherchent pas à comprendre, ne lisent pas, ne s'instruisent pas. Ils prétendent savoir de quoi ils traitent. Alors, ils pensent que la world music, et même la diversité, commencent au-delà des frontières. Là où le soleil brille chaque jour. Ils veulent des sons exotiques. Ils oublient que chaque ville de nos pays abrite souvent bien plus de cent communautés différentes. Ils oublient que de l'autre côté de leur propre pays, chantent ou ont chanté des artistes comme Wannes Van de Velde, Dirk Van Esbroeck, Paul Rans, Willem Vermandere ou Raphaël De Cock... Ils ne savent pas que, durant les années 70 et son mouvement folk, nous écoutions déjà la diversité, nous étions, sans le savoir, en train d'ouvrir les portes des musiques du monde. Nous écoutions de nouvelles manières de jouer les traditions européennes et lorsque des musiciens et chanteurs du Chili ou de Grèce débarquaient chez nous, pour des raisons politiques, nous étions heureux de les écouter et de partager avec eux. Tout comme nous le faisons avec les musiques des travailleurs venus en Belgique depuis la Yougoslavie, l'Italie, la Sicile, la Sardaigne, le Maroc, la Turquie et ainsi de suite. Nous étions en train de découvrir la diversité. Pas assez sans doute. Mais l'on s'ouvrait à toutes les régions, tous les pays, toutes les traditions. Nous avons simplement toujours plus à faire ; alors faisons-le.

### **On note cependant des effets inattendus de la mondialisation**

🎵 **Nicolas Madelaine, « Grâce au streaming, la musique anglo-saxonne n'est plus la seule à s'exporter », *lesechos.fr*, 10 juin 2018**

<https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/grace-au-streaming-la-musique-anglo-saxonne-nest-plus-la-seule-a-sexporter-133313>

Le fan de musique n'est plus limité à la musique de son pays et à celle des États-Unis et de l'Angleterre. À l'instar de Netflix qui donne leur chance à l'export à des séries allemandes ou turques, les Spotify ou YouTube font voyager les musiques de tous les pays.

Le temps des micro-rayons chez les disquaires consacrés à la musique du monde et désertés par la jeunesse s'éloigne à grand pas. Alors qu'autrefois, le fan de musique écoutait principalement la musique locale et les importations en provenance des États-Unis et de l'Angleterre, il s'intéresse de plus en plus, depuis l'émergence de la consommation musicale en streaming, aux musiques de toute la planète. Derrière le succès planétaire de Psy («Gangnam Style») et de Luis Fonsi («Despacito») se cache en effet un mouvement beaucoup plus profond mesuré par cette industrie nourrie en permanence à la data.

Alors que Netflix est également devenu le premier géant du cinéma et des séries à ne pas faire voyager que les programmes en anglais - il a déjà tourné en 26 langues et est capable de faire regarder une série allemande à 90 % hors des frontières germaniques -, cette tendance est une révolution culturelle, encore qu'une grande partie de cette musique non-anglo-saxonne qui parcourt le globe soit chantée en anglais. Mais c'est dans tous les cas une révolution industrielle pour les maisons de disques et les exploitants de catalogues musicaux. L'export est devenu un relais de croissance clef.

#### Révolution industrielle et culturelle

Dans un récent post de blog, Spotify décrit comment le funk brésilien (ou «baile funk») est en train de prendre d'assaut la planète avec des artistes comme Anitta, MC Kevinho, MC Fioti et Ludmilla. [...] En décembre dernier, la chanson «Vai Malandra» d'Anitta est devenue la première chanson en portugais à atteindre le Top 50 mondial des chansons les plus streamés sur Spotify. Et ce en douze heures.

Le mois dernier, le groupe sud-coréen BTS a placé son album « Love Yourself : Tear » au sommet du classement américain Billboard des 200 albums les plus vendus (en CD et streamés). La K-pop que plus personne ne peut ignorer depuis le succès de Psy sur YouTube fait partie de ces genres internationaux qui ignorent les frontières. On s'attend désormais à ce que la musique pop du Punjab indien, qui décolle, traverse bientôt les frontières.

En tant que patron de Believe, une entreprise française devenue incontournable dans la distribution numérique de la musique et ce partout dans le monde, Denis Ladegaillerie est bien placé pour observer le phénomène. « La plupart des catalogues s'exportaient à hauteur de 10 % lorsque c'était par le biais des ventes physiques en CD, explique-t-il. Avec le numérique, on est entre 40 % et 75 % des volumes d'écoutes - 45 % en ce qui concerne la production française. Un artiste comme Petit Biscuit fait 80 % de son chiffre d'affaires à l'export. »

Pas encore la même proportion en valeur qu'en volume

Bien sûr, les proportions de l'international sont moins élevées en valeur. Tous les pays n'ont pas la même manne d'abonnés payants à des services de streaming premium. Beaucoup écoutent sur des plates-formes moins chères, voire surtout en gratuit sur YouTube, où la rémunération par la publicité est moins généreuse pour les ayants droit.

Les artistes qui ont eu un succès dans certains pays dans le passé voient leur catalogue revivre alors que les CD ont disparu des bacs depuis longtemps. «C'est le cas de MC Solaar, qui avait servi de bande-son à 'Sex and the City' aux États-Unis, ou de Patricia Kaas en Russie», dit Denis Ladegaillerie, qui ajoute que les Chinois sont fans d'«Hélène et les garçons». Par ailleurs, les streams suivent les flux migratoires - la diaspora libanaise, par exemple, écoutant la musique de son pays d'origine.

La production française constate une progression de ses exportations musicales grâce à ce phénomène et à l'avantage d'avoir des catalogues de musique classique et de jazz qui s'exportent bien. Mais même le rap français intéresse ailleurs : en Allemagne, en Suisse, en Belgique et en Italie, explique Denis Ladegaillerie.

#### Réseau social

Bien entendu, c'est la facilité d'accès au catalogue qui permet cette mondialisation. Ce n'est plus grâce aux Beatles que la musique indienne intéresse ailleurs. Les réseaux sociaux poussent vers les fans potentiels du monde entier des morceaux qu'on peut écouter et voir en un clic. BTS avait d'ailleurs battu Justin Bieber en 2017 pour le prix Billboard du «Social artist». Des zones comme l'Amérique latine sont tellement friandes de streaming que les algorithmes des plates-formes internationales poussent automatiquement les plus gros succès dans leurs playlists internationales.

Allégées des contraintes de la distribution physique, les maisons de disques n'ont qu'à envoyer des représentants pousser leurs artistes dans les pays étrangers. Et, pendant ce temps, les artistes repèrent exactement où sont leurs fans, s'entretiennent avec eux et viennent se produire en concert là où ils constatent une demande.

Le prix de cette mondialisation sera-t-il une uniformisation du goût ? Chacun pourra juger. En tout cas, on s'aperçoit que les goûts sont beaucoup moins nationaux que ne l'imaginaient autrefois les distributeurs de la musique, «notamment aux États-Unis où l'export représentait moins de 5 % (contre 30 à 35 % en Europe)», conclut Denis Ladegaillerie.

La musique française s'exporte de mieux en mieux

En 2017, les revenus de l'industrie musicale française à l'international (musique enregistrée, spectacle, éditions...) ont enregistré une croissance de 6,7 % pour atteindre 283 millions d'euros, selon les calculs du Bureau Export, l'équivalent d'Unifrance pour la musique. Depuis 2010, ce chiffre n'a cessé de croître et est de 40 % plus élevé qu'à cette date. Ces revenus sont notamment tirés par le streaming sur lequel cartonnent à l'étranger des artistes comme Kungs et Major Lazer. Cette forme de consommation compte maintenant pour plus de la moitié - 58 % - du chiffre d'affaires à l'export de la musique enregistrée, qui est de 58 millions d'euros. En 2017, l'édition musicale (la gestion des droits d'auteurs) représente un chiffre d'affaires de 54 millions à l'export (119 millions si l'on prend en compte les répartitions Sacem aux auteurs et compositeurs eux-mêmes). Ce chiffre est en nette augmentation puisque la filière enregistre une croissance de 9,2 % par rapport à 2016. La musique française, avec des artistes comme Justice et Vitalic notamment, plaît aux producteurs de pubs ou d'œuvres audiovisuelles. Les droits éditoriaux et d'auteur à l'export (hors Sacem) gérés par les éditeurs français se composent en effet à plus de 30 % de revenus de synchronisation avec ce type de contenus. L'activité de spectacles se tient bien et profite de l'internationalisation croissante des artistes français, avec une hausse des revenus export des producteurs de 10 %, à 72,8 millions. Pour l'ensemble de ces activités, l'Europe pèse 63 % du total, mais, note le Bureau Export, « le poids de l'Amérique du Nord n'en demeure pas moins grandissant d'année en année et témoigne d'une internationalisation, hors Europe, de l'industrie musicale française ».

### III – 3 - b - Musique et classes sociales

*Les goûts musicaux sont parfois révélateurs de l'appartenance à une classe sociale. Et d'ailleurs la hiérarchie dans l'orchestre reflète cet état de fait*

*Il existe aussi un conformisme de classe : les goûts musicaux sont parfois liés à l'appartenance à un certain milieu social. De même pour être intégré dans son milieu, on adhère à tel ou tel style musical. On n'apprécie plus la musique pour l'émotion qu'elle nous procure mais simplement par snobisme.*

*On constate cependant une évolution dans la sociologie des goûts musicaux aujourd'hui : c'est l'éclectisme qui devient le marqueur des classes supérieures.*

🎵 « **Les goûts musicaux influent sur l'orthographe des jeunes Français** », *Le Point.fr*, 5 décembre 2019  
[https://www.lepoint.fr/societe/les-gouts-musicaux-influent-sur-l-orthographe-des-jeunes-francais-05-12-2019-2351485\\_23.php#](https://www.lepoint.fr/societe/les-gouts-musicaux-influent-sur-l-orthographe-des-jeunes-francais-05-12-2019-2351485_23.php#)

Les goûts musicaux influent sur l'orthographe des jeunes Français

Selon les résultats du baromètre «Les jeunes et l'orthographe» du projet Voltaire, les amateurs de reggae se classent en bas de l'échelle, rapporte BFM TV.

Écouter de la musique classique ou du jazz rendrait-il les jeunes meilleurs en orthographe ? Écouter une sonate de Beethoven ou décrypter les paroles de Booba a-t-il une conséquence sur les notes en dictée? Ce sont, peu ou prou, les questions sur lesquelles le projet Voltaire s'est penché et il a délivré une partie de ses conclusions sur l'antenne de BFM TV.

Le projet Voltaire, qui offre des cours personnalisés de remise à niveau en orthographe, a rendu son baromètre 2019 sur «les jeunes et l'orthographe» en se concentrant sur les 15-25 ans. Et, parmi les intérêts sondés, la musique. Les résultats de l'étude, menée sur 4 976 répondants, vont à l'encontre de certains préjugés, relaye le portail d'information d'Orange.

Décrocher un 20 en dictée serait plus évident pour les jeunes qui écoutent de la musique indie. Ils maîtriseraient en effet «63 % des règles d'orthographe». Un résultat qui s'explique, selon Pascal Hostachy, cofondateur du projet Voltaire, par leur curiosité. «Les gens qui écoutent de la musique indie sont des gens explorateurs, curieux, qui vont rechercher de nouveaux horizons, de nouvelles musiques et cette curiosité, on peut imaginer qu'elle s'applique aussi à la langue française, ce qui peut expliquer qu'ils aient un meilleur niveau en langue française», a-t-il développé sur le plateau télé.

Les mordus de reggae en bas du classement

Sur le podium de l'orthographe maîtrisée suivent les amateurs de métal, avec 59,8 %, de rock et de hard rock, avec 59,4 %, puis de pop (58,2 %) et de variété française (58 %). En dessous se retrouvent les défenseurs du funk, de la musique classique, du jazz et du disco (entre 57,6 et 57,3 % des règles d'orthographe maîtrisées). La musique classique et le jazz, associés aux classes sociales supérieures, ne récoltent pas les meilleurs scores, précise Pascal Hostachy.

Les adeptes de reggae et de trap se classent, eux, en bas de l'échelle, derrière les fans de musique électronique (55,8 %), de rap (55,4 %) et de RnB (54,5 %).

🎵 **Jean Giono, *Voyage en Italie, 1953***

*L'auteur voyage en Italie avec sa femme et un couple d'amis*

Nous avons assisté sur la place Saint-Marc à un concert donné par la musique municipale de Venise. C'était la cacophonie la plus décidée du monde. Les musiciens sont arrivés les uns après les autres, en boutonnant leurs tuniques. Quand un petit monsieur qui était le chef a jugé qu'il avait tous ses éléments, il a, sans autre forme de procès, levé sa baguette et les instruments se sont mis à pousser des cris. Il était impossible de mettre un nom sur ce bruit. La place était noire de monde et j'ai pensé qu'il allait y avoir une révolution. Pas du tout : les gens ont continué leur promenade comme si tout était pour le mieux. A la terrasse du Florian où nous étions assis, en compagnie d'une très nombreuse assemblée, j'étais près d'un pilier qui dissimulait un dilettante. Il était dans le ravissement. Je n'ai jamais vu de visage plus heureux. Les manifestations de son bonheur atteignaient même une sorte d'impudeur obscène. J'en suis venu à me demander si je n'étais pas fou moi-même, et il a fallu pour me rassurer que j'aie regardé sur le programme le nom du morceau qu'on jouait. C'en était un fort célèbre, que je connais naturellement et que je fredonne. Les beuglements faux des trombones et l'horrible piaillerie sans mesure de tout le reste n'étaient donc pas le fait d'un chef-d'œuvre moderne qui aurait eu ses fervents. Il m'a fallu assez de temps avant de comprendre que l'assistance était en représentation et qu'on jouait la volupté. Je suis persuadé que mon dilettante aime Mozart. Dans les entractes, il balançait sa chaise de façon à placer son visage dans l'ombre. C'était pour se reposer de feindre. Quand il se remettait en lumière, il ne dominait pas tout de suite une bouche très sensible. Ici, ce n'est pas "pour le tsar et pour la patrie" qu'il y a des héros: c'est pour la galerie.

🎵 **François Lemay, « La musique classique : une affaire de snob ? », *icimusique.ca*, oct. 2018**

<https://www.icimusique.ca/articles/20483/snobisme-musique-classique>

Ha ! Les concerts de musique classique, avec toutes leurs règles compliquées faites pour empêcher d'avoir du fun! On n'applaudit pas entre deux mouvements, on ne peut pas manger de chips et il faut être en mesure de

différencier une fugue d'une cantate au risque de passer pour un être mal dégrossi. Le classique est aux prises avec un problème d'image dont plusieurs aimeraient se débarrasser. D'où vient donc cette réputation de snobisme qu'on lui donne ? La réponse est complexe, mais pas si compliquée.

Commençons par définir le snobisme

L'essayiste suisse Alain de Botton donne une définition contemporaine juste de ce que l'on considère être le snobisme: c'est un terme péjoratif qui sert à décrire le comportement d'une personne qui croit qu'il existe une relation entre le statut social d'une personne et sa valeur humaine. Il sert aussi à définir la croyance voulant que la classe sociale à laquelle on appartient nous donne préséance sur les autres, c'est-à-dire ceux qui font partie de classes sociales que l'on considère comme nous étant inférieures.

Le terme, tel qu'on l'utilise, est apparu en Angleterre au début du 19e siècle et descendrait du latin sine nobilitate (sans noblesse), une expression utilisée au temps de l'Empire romain pour décrire un élève de la plèbe, dont un des parents s'était illustré, qui pouvait alors s'inscrire dans une école réservée aux nobles. Une fois abrégée, sine nobilitate devient s.nob.

Alors, dans l'Angleterre du début du 19e siècle, le terme devient associé, comme chez les Romains, aux étudiants d'origine bourgeoise dont les parents sont assez fortunés pour leur acheter une place dans une école réservée aux familles nobles. Le mot « snob » est donc, dès son apparition, considéré comme péjoratif.

La musique classique : argent, pouvoir et classe sociale

Donc, noble ou bourgeoise, la musique classique ? C'est une bonne question. Elle est les deux à la fois, les deux classes ayant les moyens de se la payer ! Parce que oui, la connaissance de la musique classique est en partie liée à l'argent, au pouvoir et à la classe sociale. Ce qui différencie, dès ses tout débuts, la musique classique de la musique populaire est principalement l'utilisation d'une partition. La musique populaire se transmet oralement, tandis que la musique dite savante est composée à partir d'un répertoire codifié. Pour comprendre ce répertoire, il faut savoir lire et écrire la musique, ce qui n'est pas donné à tous. Il faut avoir reçu une éducation qui est généralement réservée aux nobles ou aux ecclésiastiques. L'invention de la presse typographique au milieu du 15e siècle et l'édition musicale, au 16e siècle, contribuent à l'accélération des changements de styles et à une certaine uniformisation de ceux-ci en Europe.

Bref, s'il faut être éduqué pour faire de la musique autre que de la musique populaire, il faut être riche ou avoir les pieds bien placés pour l'écouter, parce que seulement deux classes sociales peuvent se permettre d'engager des compositeurs et de financer des orchestres : la noblesse et l'Église. Les gens ayant reçu une certaine éducation peuvent quand même assister à des concerts dans des universités (Collegium musicum) ou des maisons privées aux 17e et 18e siècles, mais il faut attendre au 19e siècle avant que les concerts ne deviennent vraiment populaires, c'est-à-dire accessibles au peuple.

Cela correspond, dans l'histoire, à la Révolution industrielle, lorsque le pouvoir passe graduellement des mains de la noblesse à celles de la bourgeoisie, qui s'empresse alors de reproduire les modèles auxquels elle se réfère. Cette classe s'approprie donc, peu à peu, la musique classique, qui devient alors un outil pour se différencier du peuple. Comme celui-ci s'était mis, justement, à assister aux concerts, on définit le comportement acceptable des spectateurs afin de créer une démarcation entre les deux classes et de pouvoir ainsi déterminer à laquelle ils appartiennent.

Quand le peuple monte sur les sièges durant les années 1890, comme le décrit Joseph Horowitz dans *Moral Fire*, on lui répond qu'il manque de révérence et de connaissances musicales pour apprécier une musique savante qui devrait élever son âme et non pas servir à l'amuser.

Dis-moi ce que tu écoutes et je te dirai combien tu gagnes

Qu'on le veuille ou non, la musique que l'on écoute en dit long sur le rang qu'on occupe dans la société, ou sur celui auquel on ne veut pas appartenir. Une étude portant sur les goûts musicaux et les classes sociales, publiée en 2015, démontre que si « la palette des goûts musicaux n'est pas reliée en tant que telle à la classe sociale, celle-ci sert quand même de filtre à ce qui est apprécié ou non ». Ceux qui sont considérés comme faisant partie de l'élite préfèrent, généralement, la musique classique, le jazz, le blues, l'opéra, le chant choral, le reggae, le rock, la musique du monde et les musiques de théâtre, alors que chez les gens plus pauvres ou moins instruits, on aime le country, le disco, le heavy metal et le rap.

Aussi, une chose importante que nous apprend l'étude est la suivante : les gens se définissent autant par ce qu'ils n'écourent pas. C'est, selon moi, cet élément qui est le plus intéressant. Les participants moins instruits ont huit fois plus de chances de détester la musique classique que ceux qui ont étudié plus longtemps ou qui sont plus fortunés. De là à dire que le fait d'affirmer qu'on n'aime pas particulièrement un genre musical puisse servir à assoir son statut social, il n'y a qu'un pas à franchir. Et de là à dire que, depuis quelques années, des efforts politiques sont faits pour mettre de l'avant une certaine forme d'anti-intellectualisme (que l'on associe à l'élite et au pouvoir), il n'y en a qu'un autre...

Il n'y a que deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise

À la fin du mois de septembre se tenait, à Londres, la conférence Screen Music Connect, où l'on s'est penché sur le snobisme, dans le milieu de la musique classique, à l'égard des musiques de films, de jeux vidéo et de séries télé. James Williams, le directeur général de l'Orchestre philharmonique royal (OPR), a fait sursauter la salle lorsqu'il a affirmé ne plus utiliser le terme « classique » pour décrire les programmes des concerts offerts par l'OPR.

« Il n'y a que deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise. Le terme musique classique ne nous est plus vraiment utile ». (James Williams)

Et si on analyse la programmation de l'OPR pour les semaines à venir, on y trouve du Holst, du Verdi et... la musique des films de Harry Potter.

La musique évolue au même titre que les sociétés et, pour plusieurs, sert à établir sa position sociale. Si certains amateurs de musique classique sont effectivement snobs, on peut en dire autant de certains amateurs de rock progressif ou de rock garage. Ce n'est donc pas la musique qui est le problème, mais plutôt les raisons, bonnes ou mauvaises, qui nous poussent à l'apprécier.

Pour le reste, il y aura toujours Mozart.

 **Aurélie Albert, «"Chiante", pour les vieux, pour les riches, ... Quand la musique classique lutte contre les clichés », *france3-regions.francetvinfo.fr*, août 2019**

<https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/haute-loire/quand-musique-classique-lutte-contre-cliches-1714695.html>

La musique classique traîne derrière elle de nombreux clichés. Nous profitons du Festival de la Chaise-Dieu, en Haute-Loire, qui se déroule jusqu'au 1er septembre, pour lutter contre ces clichés.

Le Festival de la Chaise-Dieu est l'endroit idéal pour rencontrer des passionnés de musique classique. Et c'est aussi le moment idéal pour lutter contre les clichés dont elle souffre parfois. Oui, on entend souvent que la musique classique est chiante, ou encore que la musique classique, c'est pour les vieux. Alors pendant le Festival de la Chaise-Dieu, nous nous sommes donné pour mission de lutter contre ces clichés ! Des festivaliers, des bénévoles, des musiciens ou encore des membres de l'organisation nous ont aidés à lutter contre ces images négatives qui peuvent lui coller à la peau.

La musique classique serait "chiant"

Avez-vous déjà tenté de mettre de la musique classique lors d'une soirée entre amis ? Personnellement, j'ai fait le test et j'ai tout de suite eu la même réflexion « la musique classique, c'est chiant ». Alors je profite du Festival de la Chaise-Dieu pour prouver que, non, la musique classique n'est pas ennuyeuse. Et pour m'appuyer dans cette démarche, je suis allée voir, d'abord, Julien Caron, le directeur du Festival.

«La musique classique est variée, elle va du Moyen-Âge à aujourd'hui. Elle peut être triste, joyeuse, mélancolique, elle reflète les sentiments du moment, elle peut être aussi agressive, elle peut nous faire rêver. Elle est aussi exigeante. Elle s'adresse à l'intelligence, à l'émotion d'abord, à la sensibilité. Elle demande des efforts pour aller vers elle. C'est assez magique d'ailleurs », nous explique le jeune directeur de 32 ans.

J'en profite pour lui demander quelques conseils pour écouter la musique classique. «Il ne faut pas la sacraliser, on n'a pas forcément besoin d'être dans un fauteuil, avec un vieux phonographe. Elle peut s'écouter à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, elle peut s'écouter sous la douche, dans une voiture, avec des amis. N'importe quand avec n'importe qui. Elle demande juste un peu d'attention ».

Pour ceux qui trouvent que la musique classique est ennuyeuse, il donne un dernier conseil : écouter la musique classique en live, pendant des concerts. Et justement, c'est ce qui a converti Lisa Bentivenga, 18 ans. C'est la première année qu'elle est bénévole au Festival de la Chaise-Dieu. Elle vient de Nîmes et, avant de venir, elle ne connaissait pas trop la musique classique. «Elle a un rythme assez différent des musiques actuelles qu'on écoute en tant que jeune. Ici, j'écoute en live les orchestres et les instruments. Et ça a changé ma vision de la musique classique», explique la jeune fille. Son coup de cœur, après quelques jours de concerts, c'est la 9e symphonie de Beethoven.

Écouter les symphonies pour se mettre à la musique classique, c'est le conseil que donne une autre bénévole du Festival. Marianne Sabatier a 23 ans et c'est sa cinquième année de bénévolat. Il faut dire aussi que Marianne est une musicienne, elle joue de la flûte traversière. «J'étudie la musique depuis que j'ai 6 ans et je trouve ça libérateur. J'aime écouter les orchestres, et écouter les instruments. C'est très sonore. C'est quotidien pour moi. Pour ceux qui veulent se mettre à écouter de la musique classique, je leur conseillerais d'écouter les grandes symphonies. C'est très sonore, ça crash, on peut commencer avec la musique romantique et ensuite la musique baroque», ajoute la musicienne.

Alors maintenant, vous saurez quoi répondre à ceux qui vous disent que la musique classique est chiante.

La musique classique serait réservée aux riches

Aller à un concert de musique classique serait réservé à une certaine classe sociale. Déjà, on a tous l'image des longues robes de soirée et des costumes bien apprêtés des personnes qui vont à ce genre de concert. Mais heureusement, les temps ont bien changé, comme le remarque Bernadette Champion, une consommatrice régulière de concerts de musique classique. "J'ai le sentiment que la musique classique s'est adapté à tout le monde. C'est plus facile de venir à un concert, il y a du progrès. Ne serait-ce que la tenue vestimentaire, on peut venir sans passer par la tenue correcte exigée, on vient seulement écouter de la musique. Par exemple, pour le concert de ce soir, Concerto pour violoncelles de Haydn, j'ai payé ma place 17 euros et je suis bien placée, ce n'est vraiment pas cher".

Une politique d'ouverture que le Festival de la Chaise-Dieu accentue chaque année avec une programmation en accès libre et une programmation payante. Et en accès libre ne veut pas dire de moins bonne qualité, comme le souligne Julian Caron, directeur du festival. "Pour ce qui est des formats payants, ils sont importants pour le financement du festival. La grille tarifaire va de 9 à 95 euros. On a des formats spéciaux aussi, par exemple, on ouvre un contingent de places pour les habitants de la Chaise-Dieu au prix plancher de 9 euros. On contribue de cette manière à ce que la musique classique soit accessible à tout le monde et à tous les budgets".

Il ajoute : "il y a une phrase d'une pianiste que j'aime bien - oui, la musique classique est élitiste, non pas parce qu'elle s'adresse à une certaine classe sociale, mais parce qu'elle s'adresse à la meilleure part de nous-mêmes - C'est une phrase d'Anne Queffelec".

La musique classique serait une musique pour les vieux

Le stéréotype le plus répandu sur la musique classique reste qu'elle serait un truc de "vieux". Dans les concerts, il n'y aurait que des personnes âgées et les jeunes bouderaient ce genre musical. Mais il est difficile de réduire la musique classique à une tranche d'âge. Clémentin Bonjour, jeune bénévole au Festival de la Chaise-Dieu, est catégorique : "Non, la musique classique n'est pas un truc de vieux. Moi, par exemple, j'ai 20 ans et je fais partie de plein d'orchestres symphoniques où on est plein de jeunes à jouer de la musique classique. Après, effectivement, il y a beaucoup de personnes âgées qui viennent dans les concerts, mais ce n'est pas toujours évident de se payer une place. Même si aujourd'hui, il y a des solutions pour démocratiser tout ça. Ça donne l'impression que c'est vieux parce qu'il y a des personnes âgées qui y vont, alors qu'il y a des jeunes".

Et ce n'est pas le seul au Festival de la Chaise-Dieu, tous les bénévoles ont, de près ou de loin, une affection pour la musique classique. Souvent, c'est une question d'éducation. C'est l'avis de Marielle, 16 ans et bénévole depuis deux ans au Festival : "Je trouve que la musique classique n'est pas quelque chose de vieux. Au contraire, ça se renouvelle tous les ans. Je trouve qu'il n'y a pas assez de sensibilisation à la musique classique à l'école. Si je n'avais pas fait de la danse ou si je n'étais pas venue au festival, je n'aurais pas connu la musique classique. On devrait davantage communiquer sur ce genre de musique".

Au Festival de la Chaise-Dieu, justement, des ateliers ou des concerts sont organisés pour sensibiliser les enfants. Un moyen de renouveler le public de la musique classique. "Un plus jeune, il faut l'inciter à aller à des concerts, explique Stéphanie Vouillot, une des professeures de musique dans les stages du festival. Quand on leur fait écouter, ils ont souvent des a priori en disant que c'est de la musique de vieux parce que la plupart des compositeurs dont on leur parle sont morts depuis longtemps".

Donc, non, la musique classique n'est pas un truc de vieux, n'est pas un truc de riches, et n'est pas "chiant"... Il faut juste prendre le temps de s'y intéresser et de s'en imprégner.

### Jean Echenoz, *Au piano*, 2003

A quelques jours de là, Max dut participer à un gala de bienfaisance au bénéfice d'il ne savait trop quoi mais dont Parisy jugeait qu'en termes d'image ça ne pouvait pas nuire. Une série d'interprètes devraient se succéder sur scène pour une petite intervention. Max connaissait la plupart d'entre eux, pratiquement rien que des copains, atmosphère détendue, zéro trac. L'ambiance dans la salle était également beaucoup plus décontractée qu'à l'ordinaire dans une salle de concert : public très familial et très peu concerné, énormément d'enfants, pas du tout le profil habituel du public de la musique classique. Quand vint le tour de Max, qui devait justement jouer les Scènes d'enfants de Schumann, il s'assit au piano dans une étonnante confusion : de la salle émanait un désordre d'interpellations, de bavardages, de rires et de bruits d'emballages froissés qu'il n'avait jamais affronté lors d'une exécution – car, quoi qu'en dise, le public de la musique classique est en général assez bien élevé, même quand il désapprouve, en principe il se tait.

Sans pour autant se vexer, Max avait donc attaqué Des pays mystérieux dans cet environnement de kermesse, au point qu'il s'entendit à peine lui-même dans les premières mesures. Cependant, comme il continuait de jouer, il

sentit la rumeur commencer à se dissoudre ainsi qu'un nuage, dégageant un ciel bleu silencieux, il perçut qu'il était en train de circonvenir l'auditoire, de l'amener à lui comme un taureau, de le concentrer, le tenir, le tendre. Bientôt le silence de la salle était aussi sonore, magnétique et nerveux que la musique elle-même, ces deux flux se renvoyaient l'un à l'autre et vibraient en commun – sans que Max maîtrisât aucunement ce que faisaient ses dix doigts sur ce clavier, sans qu'il sût d'où cela venait, de son travail ou de son expérience ou bien d'ailleurs comme un éclair, comme une grande lumière imprévue. Le phénomène est rare mais il peut se produire et vingt minutes plus tard, à peine eut-il achevé Le Poète parle qu'après un temps d'arrêt, un instant de stupeur suspendue, jaillit une ovation que Max n'aurait pas échangée contre un triomphe au Théâtre des Champs-Élysées.

♪ « Dossier : Martin Guerpin, Pierre Bourdieu et la culture », *laviedesidees.fr*, juillet 2011

<https://laviedesidees.fr/Qui-ecoute-quoi.html>

Qui écoute quoi ?

[...]

Goût musical et sociabilité(s)

Si chaque genre musical possède son propre public, une analyse plus approfondie met en évidence des différenciations plus fines. À cet égard, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie » de Wenceslas Lizé est exemplaire. Après avoir mis en évidence trois catégories de jazz présentes à Paris au début des années 2000 (« traditionnel », « moderne » et « avant-gardiste »), l'auteur montre comment ces catégories se répartissent de manière claire dans Paris. La géographie des clubs parisiens recoupe « des relations qui s'établissent entre les goûts pour les différents styles de jazz et des visions du monde socialement situées » (p. 64). Certes, cette recherche d'homologies structurales écrase bien des nuances (des clubs « modernes » comme le Sunset et le Sunside programment des jazzmen « avant-gardistes ») et contient quelques erreurs factuelles (les revues *Jazzmagazine* et *Jazzman* ne peuvent plus être considérées comme distinctes puisqu'elles ont fusionné en juin 2009). Il n'en reste pas moins vrai que les clubs du pôle « traditionnel » sont regroupés sur la rive droite et pratiquent des prix prohibitifs, qui ne les rendent accessibles qu'à un public financièrement aisé et plutôt conservateur. À l'inverse, les clubs du pôle avant-gardiste sont situés dans le nord et dans l'est parisien et attirent les « professions intellectuelles et artistiques [...], de jeunes chercheurs en sciences sociales (rue de Suez, par exemple), et des étudiants au style plus ou moins bohème, plus généralement des "intellos précaires" ». (p. 86).

La mise en lumière de ces homologies entre espaces géographiques, catégories de jazz, répartition sociale et mode de vie du public est à la fois très pertinente et inquiétante. La musique peut-elle provoquer des phénomènes de communautarisation ? Sans doute, mais à en croire l'article écrit à six mains par Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, un tel constat n'est pas généralisable.

« Quand le goût ne fait pas la pratique ».

Un titre qui veut tout dire. L'enquête sur les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie fait émerger une conclusion : « seule une petite minorité (moins d'un tiers) des musiciens interrogés dans notre enquête justifient leur appartenance à une harmonie par le fait qu'on y joue une musique qui leur plaît, plus des deux tiers des musiciens d'harmonie avançant d'autres raisons que leurs "goûts" » (p. 108). Selon leur génération et leur classe sociale, les musiciens des orchestres d'harmonie revendiquent des préférences musicales parfois très dissemblables. La liaison entre pratique musicale et préférences esthétiques n'a donc rien de mécanique. Première explication de ce paradoxe : les musiciens d'harmonie investissent la pratique instrumentale pour elle-même plutôt qu'en référence à un style musical particulier. D'autre part, « ces musiciens valorisent autant, sinon plus, les moments de sociabilités "à côté" (sorties, repas, jeux, etc.) que les activités strictement musicales » (p. 116). L'exemple de l'harmonie montre avec bonheur que les différences du goût musical n'engendrent pas systématiquement des groupes de producteurs et de publics clos sur eux-mêmes. Les liens de sociabilité tissés par la pratique de la musique permettent de surmonter ces barrières.

Le goût musical est l'une de ces réalités, dont on ne saisit d'ordinaire ni l'importance ni les enjeux multiples. Passons sur quelques passages techniques un peu hirsutes et quelques généralisations. Cette réunion d'articles intelligemment sélectionnés réalise l'un des buts de la sociologie : faire apparaître au grand jour des mécanismes latents de notre société, afin de mieux la connaître. De ce point de vue, on ne peut que saluer la démarche d'Olivier Roueff et de Wenceslas Lizé. Il reste que la mixité méthodologique qu'ils défendent gagnerait encore à être élargie à une analyse de la musique elle-même, car une question reste en suspens d'un bout à l'autre du numéro : qu'est-ce qui, dans la musique, attire un public plutôt qu'un autre ? Une telle interrogation pourrait fournir une occasion de réunir deux disciplines trop souvent séparées : la sociologie et la musicologie.

**L'éclectisme musical est devenu le marqueur des classes supérieures.**

🎵 **Xavier Molénat, « Les nouvelles harmonies du goût musical », *scienceshumaines.com*, Juillet 2010**  
[https://www.scienceshumaines.com/les-nouvelles-harmonies-du-gout-musical\\_fr\\_25747.html](https://www.scienceshumaines.com/les-nouvelles-harmonies-du-gout-musical_fr_25747.html)

Classique, rock, chanson, musiques électroniques : en matière de musique, l'éventail des goûts individuels semble plus ouvert que jamais. Mais tous les genres se valent-ils pour autant ?

Radio, Internet, CD, MP3... Jamais nous n'avons été autant abreuvés de musique. Mais laquelle ? Les sociologues ont longtemps mis en évidence le caractère hiérarchisé des goûts musicaux : schématiquement, goûts « nobles » (opéra, musique classique) pour les classes supérieures, goût « vulgaire » (chansons, variétés) pour les classes populaires...

Deux articles récents indiquent cependant que les choses ont bougé récemment. Les sources sont en partie différentes, mais le constat statistique est le même : les hiérarchies musicales sont ébranlées. D'une part, les musiques classiques n'ont plus la cote : selon les chiffres d'Hervé Glevarec et Michel Pinet, seuls 22,8 % des Français les déclarent parmi leurs genres préférés en 2003 (34 % en 1973), et tendent à lui préférer le jazz, en nette hausse. Philippe Coulangeon remarque lui que ce mouvement touche même les classes supérieures, plus portées à la mélomanie classique. D'autre part, les musiques « populaires » explosent. La chanson faisait partie des genres préférés de 80 % des Français en 2003 (50 % en 1973). Sur le même intervalle, le rock passe de 15 à 50 %. Sa progression est spectaculaire chez les cadres supérieurs et les professions libérales et cadres supérieurs, qui sont 45 % à placer le rock dans leur genre préféré. Ils n'étaient que 9 % en 1973 !

Est-ce à dire que désormais tout se vaut en matière musicale ? Pour H. Glevarec et M. Pinet, la réponse est clairement positive. Comment parler de genres plus légitimes que d'autres, demandent-ils, à partir du moment où ce sont les classes supérieures qui sont les premières consommatrices des genres dits « populaires » ? Ce que l'on peut distinguer, selon eux, ce sont des « archipels de goûts », avec des individus écoutant ici du classique et du jazz, là du rock et de la chanson, là-bas de la chanson française et internationale...

Œcuménisme musical

Tous ces clivages s'opérant essentiellement selon l'âge, avec des personnes de plus de 50 ans fortement ancrées dans les genres « légitimes » (classique, jazz), et des jeunes générations exclusivement tournées vers les genres populaires (rock, chanson, rap, musiques électroniques...). Les différents genres musicaux, estiment les sociologues, sont désormais incommensurables, et leurs rapports marqués par la tolérance et l'ouverture : les auditeurs de musique revendiquent le droit de « ne pas aimer mais refusent de juger ».

Pour P. Coulangeon, en revanche, ces transformations ne mettent pas fin aux stratégies de distinction entre groupes sociaux. Il montre que la capacité à piocher dans divers registres musicaux, à aimer à la fois Beethoven, Miles Davis, Vincent Delerm et le Wu-Tang Clan, se retrouve essentiellement au sein des classes supérieures. Selon lui, « la transgression de la frontière entre savant et populaire s'exerce principalement à sens unique : ceux qui disposent d'un accès privilégié aux genres légitimes enrichissent leur répertoire culturel en se frottant aux genres moins légitimes. » Cette « omnivorité » contraste avec les goûts plus spécifiques des membres des classes populaires, et tend à s'ériger en norme contemporaine du bon goût. P. Coulangeon invite également à distinguer entre les types d'écoute d'une même personne : ce n'est pas la même chose que chantonner avec Radio Nostalgie en bruit de fond dans sa voiture et d'écouter avec recueillement du Brahms sur la chaîne hi-fi de son salon.

Alors, œcuménisme musical ou distinction renouvelée ? Il faudra sans doute interroger et observer les mélomanes d'un peu plus près pour trancher.

🎵 **Philippe Coulangeon, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *researchgate.net*, janvier 2010**  
[https://www.researchgate.net/publication/329699244\\_Les\\_metamorphoses\\_de\\_la\\_legitimite\\_Classes\\_sociales\\_et\\_gout\\_musical\\_en\\_France\\_1973-2008](https://www.researchgate.net/publication/329699244_Les_metamorphoses_de_la_legitimite_Classes_sociales_et_gout_musical_en_France_1973-2008)

Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français du ministère de la Culture suggèrent que la différenciation sociale des goûts musicaux, autrefois fortement structurée par l'opposition des registres « savants » et « populaires », dépendrait aujourd'hui davantage d'un gradient de diversité des préférences. Cette évolution n'est cependant pas tant le signe d'une « moyennisation » des goûts que d'une recomposition de la norme de légitimité culturelle. L'éclectisme des goûts apparaît largement comme l'attribut des classes supérieures éduquées, et la diversité des habitudes d'écoute musicale des catégories socialement et culturellement les mieux dotées se déploie dans des configurations où les genres légitimes continuent de figurer. Les attitudes demeurent en outre d'autant plus étroitement définies par la familiarité avec les registres savants que la dotation en capital scolaire se combine avec une origine sociale moyenne ou supérieure plutôt que populaire. Ces transformations

modifient ainsi la nature des rapports de domination symbolique qui s'exercent dans l'espace des goûts musicaux sans nécessairement en atténuer la force.

Dans un contexte scolaire où la place de l'éducation musicale se restreint, où les temps de formation spécifique se réduisent et où le recours aux compétences de spécialistes reste soumis à conditions, quelles perspectives s'offrent à des enseignants polyvalents mais aussi à ceux et celles qui ont à les former ? S'inscrivant dans ce que révèlent les recherches menées en sociologie de la culture (Peterson, 2004, Lahire, 2006, Coulangeon, 2010), à savoir l'avènement de l'éclectisme comme composante du goût cultivé, on constate un écart croissant entre les savoirs qui sont à enseigner et le rapport personnel à ces savoirs et ce, y compris chez les professeurs d'éducation musicale du collège. Observant ces spécialistes du domaine, des travaux récents ont montré que les pratiques de ces professeurs sont reliées à des choix pédagogiques mais aussi au rapport personnel que ceux-ci ont à la musique (Eloy, 2009). ...

♪♪ **Aliette de Laleu, *Il faut connaître la musique classique pour l'apprécier, France musique émission***

<https://www.youtube.com/watch?v=j4rNZ7sGfyY>

Depuis quand faut-il connaître le catalogue Köchel sur le bout des doigts ou la vie des compositeurs ou d'une œuvre pour apprécier la musique classique ? Tout est une question d'émotion, de coup de cœur musicaux qu'il suffit de rencontrer une fois dans sa vie.

**De même, dans l'orchestre, on retrouve la même hiérarchie, une organisation disciplinée qui reflète la société. Et d'ailleurs, bien souvent le choix et l'apprentissage d'un instrument sont eux-aussi liés au milieu social**

♪♪ **Jérôme Souty, *Le monde symphonique, (L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques. Bernard Lehmann, La Découverte) Sciences Humaines, 2002***

[https://www.scienceshumaines.com/le-monde-symphonique\\_fr\\_2459.html](https://www.scienceshumaines.com/le-monde-symphonique_fr_2459.html)

Le sociologue Bernard Lehmann montre que l'orchestre symphonique est travaillé par des oppositions affichées (vents/cordes) ou souterraines (les enfants de musiciens et les autres), et repose sur une division stricte des rôles. L'orchestre à l'unisson est une métaphore facile pour signifier la concordance sociale. L'observateur extérieur, et même le mélomane averti, voient généralement dans l'orchestre symphonique une mise en commun des talents personnels, un effacement des intérêts particuliers au profit de la réalisation d'un idéal artistique collectif. L'uniforme (l'habit noir des instrumentistes), l'obéissance au chef d'orchestre, l'ordonnement des musiciens sur le plateau suggèrent aussi une organisation disciplinée, quasi militaire. Qu'y a-t-il derrière cette unité de façade et la vision idéalisée de l'orchestre symphonique ? Le sociologue Bernard Lehmann a enquêté plusieurs années dans les quatre grandes formations parisiennes : orchestre national de France, orchestre philharmonique de Radio France, orchestre de Paris, orchestre de l'Opéra. Il montre que la réalité sociale est beaucoup plus complexe. L'orchestre constitue en fait un univers socialement hiérarchisé et divisé.

Qu'il y a-t-il de commun entre la frêle violoniste légèrement pincée, fille de juge et d'ascendance noble, et le trombone, d'une famille de mineurs du Nord, costaud et jovial, volontiers amuseur public, lisant L'Equipe pendant la pause et qui n'hésite pas à contester l'autorité du chef ? Selon leurs instruments, les musiciens n'ont pas les « mêmes valeurs » ni la même vision de la musique classique ou du métier d'instrumentiste d'orchestre. Les entretiens qu'a mené l'auteur auprès des instrumentistes montrent que l'orchestre apparaît comme un espace morcelé de représentations.

Parmi les quatre grandes familles d'instruments, les cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) sont considérées comme les plus prestigieuses, empruntées d'une délicatesse féminine et aristocratique. Plus anciennes, elles sont dotées d'un riche répertoire d'orientation classique et romantique. A l'inverse, les vents, constitués des bois (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) et des cuivres (cors, trompettes, trombones et tubas), ainsi que les percussions, n'ont pas la même légitimité. Apparus plus récemment, issus de la musique populaire ou militaire, ils disposent d'un son puissant. Le recrutement des instrumentistes à vent est plus populaire, plus provincial (en particulier pour les cuivres). L'apprentissage de l'instrument, plus tardif, est souvent jugé moins difficile que celui des cordes. Ces dernières trouvent les cuivres exagérément virils (les « machos de l'orchestre »), souvent vulgaires. Elles les désignent par « la ferraille », les « gros », la « soufflante ».

En retour, les vents feignent d'ignorer les cordes et évoquent à leur propos la « vase », les « anonymes ». Il y aurait donc identification des propriétés entre l'instrument et celui qui en joue. Les divergences socio-instrumentales sont à la source de jugements de valeurs et parfois d'un mépris réciproque entre familles d'instruments. Mais la hiérarchie est présente à l'intérieur même des familles (les altistes sont parfois considérés comme des violonistes ratés, etc.) et s'exerce notamment par la tessiture (l'aigu est valorisé par rapport au grave). Les instruments se distinguent aussi selon leur fonction rythmique, harmonique ou mélodique. Lors du

concert, la visibilité de ces musiciens est liée au prestige de leur instrument. Plus un instrument est en vue sur plateau, comme c'est le cas des cordes placées au premier plan, plus il est associé à la musique dite classique, plus son répertoire est élargi et ses praticiens issus de milieux sociaux élevés.

Mais les hiérarchies de fonction et de rémunération des instrumentistes renversent généralement les hiérarchies sociales. Ainsi, la plupart des cordes (à l'exception des premiers, seconds et supersolistes), par opposition au groupe des solistes que constituent les vents, est dite *tuttiste* : c'est-à-dire que l'ensemble du pupitre joue simultanément et à l'unisson. Alors qu'elles jouissent d'un fort capital symbolique, cet anonymat peut cependant menacer les cordes dans leur identité musicale : elles éprouvent souvent le besoin d'être reconnues à leur juste valeur, entendues individuellement. Les vents, à l'inverse, socialement dominés, compensent cette infériorité par leur statut de solistes, une fonction orchestrale enviée et mieux rémunérée.

La formation d'un musicien classique représente un dur labeur solitaire, nécessitant discipline et persévérance. Les musiciens travaillent leur instrument jusqu'à huit à dix heures par jour. Pour les cordes notamment, l'apprentissage est très précoce et particulièrement long. Il implique de lourds sacrifices de jeunesse. Les conservatoires locaux, le conservatoire de Paris, les concours, l'intégration dans un orchestre sont autant de passages obligés. Dans l'orchestre, les répétitions inlassables visent à constituer l'« habitus » du musicien ajusté au travail d'une formation symphonique. Pour la plupart, les musiciens ont en commun de n'avoir pas choisi leur instrument (choix de parents musiciens ou d'un professeur, hasard). La motivation du musicien classique professionnel semble résider essentiellement dans une maîtrise technique parfaite de son instrument : dans le monde de l'orchestre, nous dit B. Lehmann, il est proscrit d'aimer la musique à la manière des amateurs éclairés.

Les enfants de musiciens, baignant dans le milieu musical depuis toujours, s'en remettent à leurs parents. Constamment pris en charge, ils ont totalement intégré les contraintes de leur formation puis de leur métier. Ils sont bien ajustés à leur position, généralement satisfaits de leur sort. Gommant leur statut d'« héritiers », ils donnent une image de facilité et d'aisance, évoquent le don, la vocation.

Les « déclassés », d'origine socialement élevée (enfants de cadres, professions libérales ou intermédiaires), ou les « promus », issus de milieux populaires éloignés de la musique classique, ont un parcours plus laborieux et chaotique. La difficulté est beaucoup plus grande pour ceux-là qui ne possèdent pas tous les codes sociaux et avancent à tâtons. Les promus, entrant généralement en musique par la petite porte (orphéons, harmonies municipales, musique militaire) et habitués aux orchestres, tirent finalement bien leur épingle du jeu.

Mais il y a bien souvent décalage entre la formation et la réalité orchestrale. Les musiciens formés à être solistes deviendront pour la plupart des *tuttistes*. Il leur faudra « entrer dans le rang », jouer à l'unisson sans véritablement entendre ce qu'ils font, soumis à l'autorité du chef d'orchestre et du chef de pupitre. Les hiérarchies renforcent le sentiment de réussite des uns (les enfants d'ouvriers devenus solistes) ou contribuent à accroître le malaise social des autres (les enfants de cadres aspirant à une carrière de concertiste ou de chambriste et devenus *tuttistes* d'orchestre). Les cordes déclassées, qui éprouvent amertume et rancœur, développent alors facilement une vision sacrificielle et désintéressée de l'art.

Mais la vie de ces instrumentistes ne se réduit pas à l'orchestre, et les activités musicales exercées en dehors sont souvent des moyens de réajustements sociaux : enseignement, enregistrements, « cachetons », etc. Les cordes acquièrent ainsi un « supplément d'âme » et peuvent redorer leur blason en exerçant de la musique de chambre, considérée comme le summum du raffinement et du bon goût musical. Le jazz, la variété ou le cabaret attirent souvent les vents issus des milieux plus populaires.

L'orchestre apparaît d'autant plus uni à ceux qui en retirent le plus de satisfactions symboliques (les héritiers). Par contre, ceux dont la position ne correspond pas aux attentes (les cordes déclassées ou les vents promus) ou ceux, comme les cors ou les contrebasses, qui ont des difficultés à se situer dans leur propre famille, auront tendance à voir l'orchestre comme un ensemble hétéroclite et éclaté, à être sensible aux divisions, voire à entretenir des divisions lors des répétitions.

La vie de l'orchestre consiste notamment à gérer au jour le jour toutes ces différences sociales. L'autorité du chef s'exerce moins par son statut que dans les interactions fines qui s'établissent entre les musiciens et lui. Un chef et des instrumentistes qui se rencontrent pour répéter une œuvre se jaugent d'abord mutuellement. Si le chef se montre arrogant ou incompétent, il sera rapidement chahuté, déstabilisé par les musiciens, qui sont en mesure de lui faire perdre la face et d'entamer ainsi son autorité : bavardages, inertie, réactions iconoclastes, rires profanateurs. Mais si durant les répétitions, c'est l'orchestre qui a le dernier mot et « négocie » ainsi avec le chef, le concert donne à voir et à entendre toute l'autorité du chef sur l'orchestre.

Le livre de B. Lehmann offre une vision assez déterministe et modélisée des choses : les instrumentistes ne peuvent pas, semble nous dire le sociologue, échapper à leurs milieux. Les représentations, le choix de l'instrument, la façon de considérer l'orchestre, le rapport à la musique, jusqu'à la manière de se retourner sur son passé, tout cela semble intimement lié à l'extraction sociale. À mesurer ainsi la pesanteur indépasseable des

conditionnements, on pourrait être amené à voir l'orchestre comme un univers étouffant, et les itinéraires des musiciens sans échappatoire possible. Pour ces derniers, l'orchestre apparaît aussi comme le lieu d'une difficile conciliation entre désir et réalité : l'individualité de l'artiste créateur semble incompatible avec la subordination à un chef et à une œuvre collective.

♪ **Christian Merlin, *L'orchestre classique, une microsociété très hiérarchisée, 2013***

Les instruments à cordes restent l'apanage de la bourgeoisie, les vents, ceux des classes populaires. Côté personnalité, les violons seraient arrogants, les contrebassistes bon enfant, les cuivres, des grandes gueules et des fêtards... Un monde à part entière, avec ses règles, et heureusement ses exceptions !

L'orchestre est une microsociété. Pas étonnant qu'il soit le reflet des mentalités de l'ensemble de la population. Mais les musiciens ne se répartissent pas seulement en fonction de leur tempérament individuel : leur personnalité est étroitement liée au pupitre qu'ils occupent. Sociologiquement, d'abord : les cordes restent majoritairement l'apanage de la bourgeoisie et les vents le domaine des classes populaires. Au sein de chaque famille d'instruments, on assiste même à une hiérarchie selon la tessiture : à l'aigu le prestige de la mélodie, au grave le rôle effacé de l'accompagnement. Dans les cordes, les violons sont les vedettes et se comportent souvent comme telles, non sans un certain mépris pour les contrebasses qui soutiennent l'édifice. D'où le complexe de certains pupitres qui ont parfois l'impression de jouer les utilités. L'écrivain Patrick Süskind y a consacré une savoureuse pièce de théâtre, *La Contrebasse*, immortalisée par Jacques Villeret, mais ce n'est rien à côté des impitoyables blagues qui circulent sur les altistes, faisant d'eux les Belges de l'orchestre. Entre autres amabilités: «Quelle est la différence entre le pupitre d'altos et les Beatles? Aucune, cela fait quarante ans qu'ils n'ont pas joué ensemble.» Ou encore : « Perdu dans le désert, vous rencontrez un altiste qui joue juste et un altiste qui joue faux, à qui demander de l'aide ? À celui qui joue faux car un altiste qui joue juste, c'est un mirage.»

« Taisez-vous, les anonymes ! »

Les différences sont assez marquées entre familles d'instruments. Les cordes sont à la fois fières de leur noblesse et frustrées de se fondre dans la masse. Les vents sont complexés par leur condition sociale, et orgueilleux de leur statut de soliste, eux qui se détachent à tout moment. D'où la réplique cinglante de ce hautboïste alors qu'il y avait du bavardage dans les cordes : « Taisez-vous, les anonymes ! » Ou comment appuyer là où ça fait mal. Les disparités peuvent être importantes au sein d'un même ensemble. Côté cordes, les violons sont parfois arrogants, se targuant des millions de notes qu'ils ont à jouer et de l'extrême difficulté de leur instrument. Les violoncellistes sont volontiers chaleureux et les contrebassistes bon enfant. Côté vents, les bois sont les stars de l'orchestre, avec leurs éblouissants solos, tandis que les cuivres ont la réputation d'être des grandes gueules et des fêtards. Avec, là encore, des nuances non négligeables au sein d'une même section, par exemple entre le flûtiste qui joue les vedettes, le hautboïste perpétuel angoissé, le clarinetteste charmeur. Sans parler de la différence de tempérament entre le chef de pupitre et le suiveur, les qualités requises pour être premier soliste, deuxième soliste ou musicien du rang. Un monde à part entière, avec ses règles, et heureusement ses exceptions : on a rencontré des violonistes noceurs et des trompettistes intellectuels, des violoncellistes taciturnes et des flûtistes modestes, gardons-nous des clichés!

♪ **Patrick Süskind, *La Contrebasse ???, 1981***

<https://www.theatre-contemporain.net/video/La-Contrebasse-de-P-Suskind-m-e-s-de-N-Rudolf-extraits>

Ce monodrame a comme héros un homme moyen, un contrebassiste anonyme, une sorte « d'ouvrier spécialisé » de l'orchestre classique. Seul dans sa chambre, avec son instrument, ses rêves brisés, son désespoir, sa mauvaise foi, son petit alcoolisme, ce « quelqu'un » - comme dit l'auteur - parle, en attendant qu'il soit l'heure d'aller au travail. Il s'empêtre dans ses pensées, se dévoile, se met à nu, s'effondre, cherche à se relever. Ce « quelqu'un », cet homme sans nom, soliloque comme bon nombre de personnes seules, à quelques pas de la folie peut-être. [...]

Car il y est question à la fois de l'intime et du collectif, d'un être humain, dans ses grandeurs et ses petites, aux prises avec la machinerie sociale – ici représentée par l'orchestre classique, corps hiérarchisé par excellence.

Au travers de toute une réflexion sur l'art, sur l'histoire de la musique classique, sur le fonctionnement cloisonné de l'orchestre, au travers de son amour pour une chanteuse d'opéra, qu'il sait qu'il ne pourra jamais atteindre, il y a du tragique et de la lutte des classes qui s'expriment dans ce texte. Le personnage se révolte et se débat, cherche des moyens d'exister malgré tout, d'avoir lui aussi « son heure de gloire », même si ce court moment d'existence et de visibilité, risque de signer sa perte définitive...

🎵 **Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, 1996**

Vlle Traité

La haine de la musique

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique.

[...]

Le chef d'orchestre fait tout le spectacle de ce à quoi l'auditeur obéit. Les auditeurs s'associent pour voir un homme debout, seul, surélevé, qui fait parler et taire à volonté un troupeau qui obéit.

Le chef fait la pluie et le beau temps avec une baguette. Il a un rameau d'or au bout des doigts.

Un troupeau qui obéit, cela signifie une meute d'animaux domestiqués. Une meute d'animaux domestiqués, cela définit une société humaine, c'est-à-dire une armée que la mort de l'autre fonde.

Ils marchent à la baguette.

Une meute humaine s'agglutine pour voir une meute domestiquée. Chez les Bororos, c'est le meilleur chanteur qui devient le chef du groupe. L'ordre et le chant efficace ne se distinguent pas. Le maître du corps social est le *Kappelmeister* de la nature. Tout chef d'orchestre est dompteur, est Führer. Tout homme qui applaudit avance les mains devant son visage, puis talonne, puis crie.

Enfin la meute fait revenir le chef et exulte s'il consent à apparaître.

🎵 **Julien Bordier, « Ces Popstars qui s'essaient aux concerts symphoniques », *L'Express*, 2015**

Higelin, Mika, Grand Corps malade, Youssou N'Dour... En studio ou sur scène, les échanges entre chanteurs de variété et orchestres symphoniques se multiplient. Ces collaborations peuvent-elles amener le public vers le classique ? Enquête.

Mariage des textures et fusion des arômes fonctionnent plutôt bien en cuisine. Alors, pourquoi ne pas appliquer ces principes en musique ? Amateur de fish'n'chips, le guitariste des Who, le Britannique Pete Townshend, vient de tremper son opéra-rock Quadrophenia dans la grande friture du classique. Jacques Higelin, en guise de gâteau d'anniversaire pour son demi-siècle de carrière, mitonne un concert symphonique à la Philharmonie de Paris le 24 octobre. La pop star Mika a travaillé en début d'année avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Youssou N'Dour s'apprête, lui, à réinterpréter aux Nuits de Fourvière son répertoire avec l'Orchestre de l'Opéra de Lyon. Et on annonce, pour la rentrée, If I Can Dream, un disque d'Elvis Presley avec le Royal Philharmonic Orchestra. Du travail de chefs, forcément.

Le temps d'un album, d'un concert ou d'une tournée, des artistes venus du rock, de la pop, du rap ou de la chanson se confrontent à la majesté d'un grand orchestre. À écouter le disque Pop symphonique, sorti en 2014 par Sylvain Audinovski, on se dit qu'effectivement tout est "symphonisable", de Smooth Criminal, de Michael Jackson, à Désenchantée, de Mylène Farmer, en passant par Get Lucky, de Daft Punk.

L'humoriste Marc Jolivet dans son spectacle Comic Symphonic, dirigé par le chef Philippe Fournier. Une rencontre humaine entre un artiste et un orchestre.

SDP

"Je voulais montrer qu'un orchestre symphonique est un bijou d'expression", résume le chef. Les Beatles l'avaient bien compris au moment d'enregistrer la montée orchestrale du joyau A Day in the Life ou, rendons hommage à leur producteur, George Martin, lorsque celui-ci habilla Eleanor Rigby d'une simple instrumentation classique. Il faut le reconnaître, un grand ensemble impressionne plus qu'un solo de kazoo.

L'orchestre exerce une forme de fascination sur le grand public. Il suffit de constater le succès des ciné-concerts, ces projections de films dont la bande originale est jouée en direct - 2001 : l'Odyssée de l'espace, Retour vers le futur, Le Seigneur des anneaux, Titanic...

Un défi artistique, économique et personnel

Cette envie de mixer les goûts et les couleurs - un cross-over, comme on dit dans le jargon - ne se limite pas aux chanteurs. L'humoriste Marc Jolivet et le dramaturge Eric-Emmanuel Schmitt ont, eux aussi, goûté à l'ivresse du concerto en grande pompe. Leurs spectacles, Comic Symphonic, pour le premier, et Ma vie avec Mozart, pour le second, ont pour point commun d'avoir tous les deux été dirigés par le chef Philippe Fournier.

Le directeur de l'Orchestre symphonique Confluences, à Lyon, est un garçon ouvert d'esprit : il sera à la baguette du concert symphonique de Grand Corps malade, le 25 novembre au Châtelet. "Quand j'ai commencé à mélanger les genres, il y a quinze ou vingt ans, ce n'était pas à la mode et c'était surtout mal vu, rappelle-t-il. J'étais considéré comme un traître, un paria par le milieu classique. J'ai dû jouer des oeuvres comme Le Sacre du printemps, de Stravinsky, pour prouver aux mauvaises langues que nous étions un grand orchestre."

Si en musique les frontières sont aujourd'hui de plus en plus poreuses, il reste à trouver des artistes prêts à les franchir. "Un orchestre, c'est impressionnant, prévient Philippe Fournier. Il y a beaucoup de monde, entre 40 et 90 personnes. C'est comme si vous nagiez dans un lac et que soudain vous vous retrouviez en pleine mer. C'est vertigineux." L'envie de sentir le grand frisson des cordes, de frôler de près la puissance des cuivres... Le défi est à la fois artistique, économique et personnel.

La valeur n'attend pas le nombre des années. Si Julien Clerc a patienté jusqu'à ses 64 ans pour cocher, en 2012, la case "enregistrer un disque symphonique", M. Pokora s'est offert en début d'année, pour ses dix ans de carrière, un Symphonic Show au Châtelet, histoire de se la jouer Frank Sinatra d'un soir. D'autres souhaitent surtout s'échapper de la traditionnelle formule guitare-basse-batterie. C'est le cas de Calogero, qui a revisité en 2010 son répertoire en version symphonique. "Je voulais proposer autre chose qu'un simple best of. Je reste marqué par le souvenir d'Elton John, habillé en Louis XIV, jouant avec un philharmonique. C'était sublime. J'adore être au piano avec l'orchestre derrière moi."

"Faire tomber les préjugés sur l'aspect élitiste du classique"

Tout le monde semble sortir gagnant de l'échange. "Pour nous, c'est flatteur, et, pour l'orchestre, c'est une récréation", remarque Fabien Marsaud, alias Grand Corps malade. On peut voir là une forme de consécration et de reconnaissance de la part du milieu classique pour des artistes de variété autodidactes qui, bien souvent, ne savent pas déchiffrer une partition. "Auparavant, il pouvait y avoir une forme de mépris envers la pop, constate Calogero. Ce n'est plus le cas. Et puis quel est le plus facile ? Écrire un mouvement complexe de six minutes ou un tube pop de trois minutes ?"

Pete Townshend, 70 ans, espère bien que sa nouvelle version de Quadrophenia attirera "des gens qui n'iraient sans doute pas voir jouer un orchestre symphonique s'il n'y avait ni lumières, ni feux d'artifice, ni écran de cinéma". L'auteur de My Generation va-t-il sauver Mozart et Beethoven ? Selon une récente enquête du sociologue Stéphane Dorin, l'âge médian du spectateur de musique classique est de 61 ans. Il était de... 36 ans en 1981. Les orchestres ont besoin d'un auditoire, les salles, elles, de se remplir. Jouer avec un artiste de variété offre une image moderne à une formation.

Est-ce suffisant pour redynamiser le genre ? Pas sûr. "En général, c'est le public de l'artiste qui vient au concert, pas celui de l'orchestre, note Vincent Anglade, programmateur des musiques actuelles à la Philharmonie de Paris. Il serait utopiste de croire qu'on va attirer de nouveaux spectateurs vers le classique. Mais le phénomène participe à faire tomber les préjugés sur l'aspect élitiste de cette musique. Beaucoup de gens vont pour la première fois découvrir un orchestre en live à l'occasion du concert Higelin symphonique."

L'opéra-rock des Who, aujourd'hui réinterprété avec le Royal Philharmonic Orchestra.

SDP

Et puis tous les orchestres ne sont pas prêts à jouer une partition de Mahler le samedi et à accompagner le DJ Jeff Mills la semaine suivante. Cela tient à la personnalité des chefs et des arrangeurs. "La clef, c'est de garder son identité tout en trouvant de la richesse chez l'autre, philosophe Philippe Fournier. Les conditions fondamentales de la réussite sont la générosité et le respect. Entre un artiste et un orchestre, c'est une histoire d'amour, une rencontre humaine. Le travail en amont est tout aussi important que la performance sur scène."

"Abattre les barrières"

"Symphoniser" ne se résume donc pas à ajouter quelques nappes de cordes ici et là. "Il faut ouvrir des mondes, confronter des esthétiques de manière intelligente sans les écraser, confirme Vincent Anglade. Cela nécessite une grande ouverture d'esprit." Sébastien Damiani fait partie de ces passeurs, aussi à l'aise avec la tradition écrite et la discipline du classique qu'avec l'oralité et la spontanéité du monde du rock, de la pop ou du rap.

Appréciant autant Beethoven que Jay-Z, le pianiste possède une double culture qu'il exploite aujourd'hui avec le rappeur Faf Larage à travers un projet de hip-hop orchestré. "C'est devenu une mode de se payer un orchestre comme on loue une belle voiture pour la journée, constate Sébastien Damiani. Mon souhait, c'est que Larage & Damiani, accompagné par l'Orchestre symphonique d'Avignon, donne envie aux jeunes de s'inscrire au conservatoire. Le rap manque de compositeurs."

Le rap symphonique, le fantasque pianiste canadien Jason Beck, alias Gonzales, peut en revendiquer la paternité. C'était en 2011 avec l'album The Unspeakable Chilly Gonzales. Que pense-t-il de cette vague symphonique ? "C'est le signe que les orchestres se réveillent et se rendent compte qu'il ne faut pas voir la pop comme un ennemi. Cela permet d'abattre les barrières, de balayer les questions de légitimité des artistes. Les techniques

musicales sont les mêmes depuis des siècles. Ce qui change, ce sont les styles, les technologies, la société... J'essaie de montrer au public que la musique est un continuum. Un arpège reste un arpège. Qu'il soit de Bach ou de Daft Punk." La musique est toujours en mouvement.

### III – 3 - c - Y a-t-il vraiment de la bonne et de la mauvaise musique ?

*Pourquoi certaines musiques sont-elles dépréciées ? Pourquoi n'ose-t-on pas affirmer ses goûts musicaux lorsqu'on apprécie des chansons dites populaires ? Peut-on vraiment établir une hiérarchie qualitative entre les morceaux dans la mesure où chacun est guidé par un plaisir ou une émotion intime qui sont peut-être inexplicables ? N'est-il pas important de parvenir à assumer ses goûts ?*

🎵 Stéphane Davet, « Abba, le mauvais goût a du bon », *lemonde.fr*, août 2016

[https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/08/12/abba-le-mauvais-gout-a-du-bon\\_4981963\\_4497186.html](https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/08/12/abba-le-mauvais-gout-a-du-bon_4981963_4497186.html)

En 1976, le groupe suédois sort son quatrième album, « Arrival ». Le summum du kitsch pour la critique. Plusieurs films et une comédie musicale plus tard, ses chansons sont devenues cultes.

« Muzak ». C'est par ce terme méprisant, désignant des mélodies trop lisses et sucrées, tout juste bonnes à passer dans les fêtes foraines, supermarchés ou ascenseurs, que l'intelligentsia rock des années 1970 qualifiait la musique d'Abba. Bien sûr, le quatuor suédois formé par Benny Andersson, Björn Ulvaeus, Anni-Frid Lyngstad et Agnetha Fältskog avait collectionné les hits depuis 1974 et sa victoire au concours télévisé de l'Eurovision avec la chanson Waterloo. Cela ne rendait pas plus fréquentable un groupe dont les sourires inamovibles, l'affligeante garde-robe et les refrains mainstream incarnaient tout ce qu'un fan de rock était censé détester.

« En réduisant leurs paroles déjà bien insipides à de totales inepties, ils sont ainsi libres de déblatérer de leurs voix stridentes, sans se soucier de transmettre une quelconque émotion... »

Ken Tucker, « Rolling Stone »

Aussi, quand, en octobre 1976, paraît leur quatrième album, *Arrival*, faisant comme jamais tourner les tubes potentiels (*Dancing Queen*, *Knowing Me, Knowing You*, *Money...*) avec l'éclat d'une boule à facettes, il semblait logique que ce produit trop commercial pour être honnête fût balayé avec dédain par la critique. « Leur album *Arrival* est de la muzak dans toute sa splendeur », écrivait ainsi Ken Tucker, du magazine américain *Rolling Stone*.

« En réduisant leurs paroles déjà bien insipides à de totales inepties, Anni-Frid Lyngstad et Agnetha Fältskog sont ainsi libres de déblatérer de leurs voix stridentes, sans se soucier de transmettre une quelconque émotion... »

Depuis la seconde moitié des années 1960, difficile en effet de badiner avec une musique pop-rock synonyme d'ambition artistique – voire intellectuelle – et de clivage générationnel.

Œcuménisme familial

Loin de personnifier le pouvoir subversif d'une contre-culture, Abba en incarnait plutôt l'antithèse en artisans appliqués des studios, apparemment plus concernés par leur compte en banque que par leur vérité intérieure. Parfaitement managés par leur producteur, Stig Anderson, les quatre Suédois n'investissaient-ils pas dans des usines d'emballage, des chaînes de restaurants et même une compagnie pétrolière ? Alors que la coolitude rock prônait encore le dérèglement des sens, l'œcuménisme familial d'Abba n'était perturbé par aucun excès.

Sans doute parce que les mariages de Benny Andersson et Anni-Frid Lyngstad et de Björn Ulvaeus et Agnetha Fältskog avaient été à l'origine même de la formation du groupe. « Être en couple rendait la vie plus tranquille, reconnaissait Björn Ulvaeus. Pas de drogue, pas de groupies. Rien de tout ça. » Leurs choix vestimentaires n'aidaient pas non plus à leur crédibilité, comme en témoigne l'incroyable collection de costumes à paillettes et robes d'opérette, désormais réunie dans le Musée Abba qui s'est ouvert à Stockholm, en 2013. « Aucune pop star n'a surpassé notre mauvais goût », assume aujourd'hui Ulvaeus avec autodérision.

Pour beaucoup, ces dérives kitsch résonnaient aussi dans des chansons qui, si elles devaient énormément aux Beatles, s'étaient également nourries de folk suédois, de ballades italiennes, de chanson française et de schlager allemand, expliquant un goût pour la jolie sentimentalité et les flonflons. Pas étonnant qu'en 1976, dans *Arrival*, ces amateurs de rythmes de manèges s'adaptent aussi bien à la vogue du disco, genre alors honni par les rockeurs de « bon goût ». C'est d'ailleurs quand la vogue disco arrive en fin de cycle, à l'orée des années 1980, que le groupe décline, pour finalement se séparer, en 1982, après le divorce des deux couples et un dernier album, *The Visitors*, plus sombre et beaucoup moins populaire qu'à l'accoutumée.

« Dans les années 1970, personne n'aurait admis aimer Abba. J'aime Abba. Je les aimais avant, mais je ne l'admettais pas. Le snobisme de l'époque ne le permettait pas. »

Brian Eno, producteur

Benny, Björn, Anni-Frid et Agnetha pensent avoir fait leur temps. Pourtant, il ne faudra même pas attendre la fin des années 1980 pour assister à un revival Abba, qui s'accompagnera d'une réévaluation critique du groupe. Une vague s'abat d'abord sur l'Australie, le pays où le quatuor avait connu ses plus grands triomphes, quand un tribute band du nom de Björn Again multiplie les concerts hommages à partir de 1989.

Dans la foulée, Erasure, groupe anglais de synth-pop créé par Vince Clarke, l'un des fondateurs de Depeche Mode, publie ABBA-Esque (1992), un EP comprenant quatre reprises des Suédois, qui triomphe dans toute l'Europe. D'Australie viennent d'autres signes d'affection avec deux films indépendants, sortis en 1994, Muriel et Priscilla, folle du désert, dont les bandes originales, construites autour des chansons d'Abba, révèlent aussi leur statut d'icône auprès de jeunes filles ou de drag-queens s'identifiant aux dancing queens d'Arrival.

Œillères idéologiques

Cet engouement va de pair avec d'autres coming out. Les plaisirs coupables d'hier ne le sont plus aujourd'hui. Musicien et producteur admiré par l'élite, Brian Eno confiait, en 2010, au journaliste Paul Morley :

« Dans les années 1970, personne n'aurait admis aimer Abba. J'aime Abba. Je les aimais avant, mais je ne l'admettais pas. Le snobisme de l'époque ne le permettait pas. Mais à un moment, je n'ai plus pu cacher, par exemple, mon admiration pour Fernando. »

Souvent synonymes de jubilation, les morceaux d'Abba doivent aussi leur succès à un sens profond de la mélancolie. Benny Andersson y voyait l'expression d'un blues suédois, « celui d'une Scandinavie avec cinq mois de neige par an, où le soleil disparaît pendant deux mois ». Grand fan du groupe, Bono, le chanteur de U2, avait souligné la profondeur émotionnelle d'une chanson comme Dancing Queen ; et les Irlandais en donneront une version intense, dès 1992, invitant même Benny et Björn sur scène pour l'interpréter avec eux.

Libérée des œillères idéologiques du rock des seventies, une nouvelle génération pop et électro (de The Divine Comedy à Daft Punk) réévalue le travail d'orfèvre de mélodistes hors pair et de producteurs perfectionnistes. Fête, légèreté, humour ne sont plus des gros mots. Apothéose et autre moteur de ce retour en grâce, une comédie musicale, Mamma Mia!, écrite par la dramaturge britannique Catherine Johnson autour des chansons d'Abba, a été vue par plus de 60 millions de spectateurs, traduite en 21 langues et interprétée dans 40 pays depuis sa première, à Londres, le 6 avril 1999. Adaptée en film, en 2008, avec Meryl Streep, elle est aussi devenue, avec plus de 600 millions de dollars de recettes, une des comédies musicales les plus rentables de l'histoire du cinéma.

🎵 **Camille Destraz, « Et tu chantes (en cachette) ce refrain qui te plaît tant... », *letemps.ch*, 12 juin 2016**

<https://www.letemps.ch/societe/chantes-cachette-refrain-te-plait-tant>

La chanson de la honte, c'est celle que l'on écoute seul, en priant pour que personne ne nous surprenne. Nous en avons tous dans nos «playlists».

Aveux et analyses

«Avec ma sœur, on est allées au concert de Zaz. Ça fait longtemps, mais je n'assume pas du tout! Et quand je vois comment Le Petit Journal de Canal + la trashes, j'ai encore plus honte.» Comme Sophie, il nous arrive d'assumer difficilement l'adoration que nous portons à un artiste ou une chanson. Nous avons tendance à filtrer certaines préférences musicales devant nos amis, de peur de passer pour des losers.

Évidemment, une chanson honteuse pour certains ne l'est pas pour d'autres. Tout dépend de la génération et du milieu social. «Ma chanson de la honte, c'est «La Tortura» de Shakira», confie Valérie Paccaud, animatrice sur Couleur 3 qui avait réalisé un micro-trottoir il y a quelques années à ce sujet. «C'est lié aux vacances en Espagne. Mais quand je rentre, je n'assume plus. C'est comme revenir de Thaïlande avec un sarouel violet.»

Et quand Fred Valet, journaliste et écrivain plutôt rock'n'roll, nous assure qu'il écoute et chante régulièrement – quand il est seul – «On ira» de Jean-Jacques Goldman, on a du mal à dissimuler notre surprise. «J'avais passé un pré casting pour Graines de star quand j'avais 10 ans, au Macumba. Je la connais toujours par cœur. J'essaie de chanter avec une voix aiguë, mais ça ne marche plus en fumant cinq paquets par jour !»

Shakira et Goldman, la honte suprême ?

Pourtant, ces artistes ont des dizaines de millions de fans. Mais en sondant notre entourage, on réalise que c'est le côté commercial qui coince. Parmi les chansons citées (avec peine et sous la menace), on retrouve «My Heart Will Go On» du film Titanic et «Pour que tu m'aimes encore» par Céline Dion, «I will always love you» de Whitney Houston, «Résiste» de France Gall, «L'été indien» de Joe Dassin, ou encore «Pour un flirt» de Michel Delpech. Sans oublier «Les lacs du Connemara» de Michel Sardou, que – bien évidemment – personne n'écoute chez soi mais qui – comme par hasard – met tout le monde en ébullition en fin de soirée dans les boîtes de nuit. Une honte qui se met donc en sourdine dans certaines situations.

Et/ou sous l'emprise de l'alcool.

«Il y a une honte à aimer les morceaux commerciaux», analyse Ellen Ichners, créatrice et productrice de l'émission Audioguide sur la RTS. Cette spécialiste des courants musicaux observe une forme d'«autorégulation puissante de la crédibilité». «Dans le groupe qui te définit socialement, tu as peur de te faire rejeter. En ce moment, si tu «likes» Justin Bieber, tu te tues socialement! Par contre, le kitsch est glorifié.»

C'est donc avec un certain courage que Mathieu Fleury, porte-parole de la Fédération romande des consommateurs, révèle sa chanson de la honte : « Love Yourself », de... Justin Bieber. Quant à l'imitateur Yann Lambiel, il tape dans la catégorie glorification du kitsch vintage en assurant apprécier «Viens boire un p'tit coup à la maison», du groupe Licence IV, qui avait détrôné Francis Lalanne pour rester treize semaines en tête du Top 50 en 1987... Les «p'tits clous» se souviendront.

Le vent de l'embarras musical peut parfois tourner rapidement, dans le bon ou dans le mauvais sens. «A l'époque, rappelle Ellen Ichners, des personnes très crédibles avaient décrété que «Toxic» de Britney Spears était un morceau génial.» Ces critiques étonnamment positives avaient alors permis à certains d'assumer. « Le moment de la libération, c'est lorsqu'un artiste redevient cool, et que l'on peut affirmer : « Je l'ai toujours dit ! »

Et quand cette libération se fait désirer, il reste toujours l'infini bonheur de chanter très fort, seul dans la voiture ou chez soi, fenêtres soigneusement fermées. Comme le dit si bien Alain Souchon, «c'est déjà ça»...

🎵 **Christine Laemmel, « Avoir une playlist de la honte est un snobisme comme un autre », *slate.fr, juillet 2018.***

<http://www.slate.fr/story/164192/playlist-de-la-honte>

[...]

Une expérience de réalité virtuelle[...]

Pour Hervé Platel, neuropsychologue qui étudie les liens entre cerveau et musique, le plaisir est essentiellement lié à la mémoire. «Dès qu'on entend une mélodie, on essaie de voir si ça correspond à quelque chose de déjà entendu, explique le professeur à l'Université de Caen. On anticipe le frisson musical, celui qui nous permet de sentir qu'à cet instant par exemple, il y a les violons qui montent.»

En gros, on aime une chanson surtout parce qu'on s'en souvient. Et si on s'en souvient, c'est qu'elle est associée à un moment important de notre vie. Une enquête menée par Deezer le prouve : après 27 ans, nos goûts musicaux se figent. Pas étonnant alors que votre playlist invouable regorge de chansons diffusées au lycée. «La curiosité en terme d'écoute diminue avec l'âge, confirme Hervé Platel. La musique génère des marqueurs de souvenirs, parce que ça passait à la radio quand on était ado ou pendant des vacances à la plage. C'est associé à une reviviscence sensorielle. Notre cerveau simule quelque chose. C'est un peu comme la réalité virtuelle, c'est la joie de la retrouvaille et en même temps une sensation de perte. On espère retrouver un paradis perdu.»

«Avoir mauvais goût, c'est cool... quand on va à l'opéra»

Problème, si en terme de musique, tout se joue avant 30 ans, notre esprit critique, lui, continue de se forger. Et la gêne arrive. On rentre alors dans le plaisir coupable. Pour le New Yorker, la clé est la conscience. On sait qu'on ne doit pas. Comme on le fait en toute connaissance de cause, une forme de second degré nous protège du jugement social. Oui, j'écoute les Spice Girls une fois par semaine mais je vous annonce que je sais que c'est de la daube en les rangeant dans une playlist éponyme. C'est maintenir sérieusement que Christophe Maé est le meilleur concert de votre vie contre faire marrer l'assistance avec vos anecdotes sur Sheryfa Luna. Oui, c'est une subtile affaire de street-credibility. Oui, c'est assez risible.

«L'amateur de kitsch ne remet pas en cause l'échelle des valeurs esthétiques et de la légitimation sociale des arts» Didier Francfort, historien de la musique

Mieux, c'est du snobisme musical. «L'amateur de kitsch ne remet pas en cause l'échelle des valeurs esthétiques et de la légitimation sociale des arts, écrit l'historien de la musique Didier Francfort, il avoue une forme d'audace en affirmant son goût pour un objet singulier perçu comme contraire aux normes esthétiques. Assumer une part de mauvais goût, être "à contre-courant" revient à une forme différente de snobisme. » Et c'est vrai qu'au fond, si on avait vraiment honte, ferait-on des playlists publiques ? Notre société revendique depuis quelques dizaines d'années un «omnivorisisme musical». «J'écoute de tout», est la rengaine habituelle. Mais l'ouverture d'esprit n'est que le signe de «la capacité des classes supérieures à s'encanailler en cumulant culture légitime et incursions mesurées au sein de la culture populaire, remarquait le magazine Sciences Humaines dans un numéro de 2011. Comme le disait le sociologue australien Tony Bennett, "avoir mauvais goût, c'est cool... quand on va à l'opéra"».

Une lutte des classes

Même quand elle semble nivelée, la culture nourrit les conflits. Entre nous et les autres, en stigmatisant les «"gros beaufs", qui regardent des "merdes" à la télévision (...), cite en exemple le sociologue Bernard Lahire, la musique "de supermarché", "de sauvages", "de racailles", la "littérature de gare".» Mais aussi en créant des divisions internes, «des luttes de soi contre soi».

Comme illégitime signifie bien souvent populaire et que légitime se rattache à élitiste, le philosophe Richard Shusterman voit dans cette distinction culturelle une forme de lutte des classes. «La ligne rigide entre grand art et art populaire reprend et renforce ces divisions dans la société et, plus profondément encore, avec nous-mêmes», écrit l'auteur de *L'Art à l'état vif*. Défendre la culture populaire équivaldrait alors à une émancipation de «cette part dominée de nous-même qui elle aussi est opprimée par les prétentions exclusives des défenseurs de la grande culture». Si on nous avait dit plus tôt qu'écouter Larusso passerait pour un acte révolutionnaire.

La résonance politique des plaisirs coupables musicaux ne s'arrête pas là. Comme l'illustre Didier Francfort, on est passé d'un Pompidou qui glorifie Pierre Boulez à un Giscard qui se fait filmer jouant de l'accordéon. La communication politique pousse à montrer sa proximité avec les pratiques culturelles populaires. Si Emmanuel Macron assume son expertise en musique classique, François Hollande comme Nicolas Sarkozy revendiquaient des goûts musicaux très consensuels : Zaz, Woodkid, Léo Ferré pour le premier. Johnny, Calogero et Carla Bruni pour le second. Le message passe presque mieux que sur une affiche de campagne.

Le dîner de cons

Dans notre confusion, la reprise d'un titre populaire par un artiste étiqueté élitiste se pose comme une délivrance. Écouter Dalida, non. Écouter ses tubes cheesy sous un air de trompette d'Ibrahim Maalouf, oui.

Alors, serait-ce l'artiste qui fait la qualité ou la médiocrité d'un morceau ? Nouvelle pirouette ou pas, difficile de trouver des critères clairs et objectifs pour définir la valeur universelle d'une œuvre. «Il n'y a pas de chanson honteuse, assure Djubaka, programmateur musical de France Inter. La différence, je la chérie. Je trouve ça dommage qu'on en arrive là. C'est un peu le dîner de cons. Les gens ont l'impression que la musique grand public c'est moche, mais Michael Jackson c'est grand public et c'est pas moche. »

Avec son planant «Rock with you», la superstar de la pop figure dans les «hits à la gomme» de Brigitte. En 2018, le duo a lancé une playlist collaborative mêlant leur titre «Palladium» à Balavoine, Scorpions ou Bruno Mars. «Quand on s'est rencontré avec Aurélie [Saada], on s'est avoué qu'on aimait les tubes, raconte Sylvie Hoarau. C'était nouveau pour moi. Il n'y a pas de barrières chez nous, c'est un principe de base.» Pour la chanteuse, qualité littéraire du texte, refrain qui sonne bien, mélodie ou arrangement, chacun place le curseur où il veut. Et à la fin, c'est souvent l'émotion qui gagne. «"Bella" de Maître Gims, ça me rappelle mes enfants qui dansent sur ça, avoue Sylvie Hoarau. Si ça leur fait plaisir, ça me va, même si ce n'est pas forcément ce que j'aime.» Shame on you, comme dirait Ophélie Winter.

Pour aller plus loin

🎵 Ingrid Zerbib, « Les chansons honteuses de nos internautes révèlent une grande variété », *20minutes.fr*, février 2019

<https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2460231-20190226-chansons-honteuses-internautes-revelent-grande-variete>

🎵 « 10 chansons dont on a honte mais qu'on adore », *bibamagazine.fr*, juin 2016.  
<https://www.bibamagazine.fr/culture/musique/10-chansons-dont-on-a-honte-mais-quon-adore-25417.html>

🎵 « "Le top 5 des chansons "honteuses" que nous écoutons en voiture », *bienpublic.com*, juin 2019  
<https://www.bienpublic.com/magazine-lifestyle/2019/06/30/le-top-5-des-chansons-honteuses-que-nous-ecoutons-en-voiture>

🎵 Pierre Thyss, « C'est quoi, au juste, le « bon goût » en musique ? », *vice.com*, février 2018

<https://www.vice.com/fr/article/59w7az/cest-quoi-au-juste-le-bon-gout-en-musique>

Et surtout, est-ce que ça a vraiment un sens ?

Le matin de mon onzième anniversaire, ma mère m'a tendu un paquet-cadeau. Il était petit, carré, rigide, et avant même d'avoir ouvert l'emballage, je savais déjà qu'il s'agissait d'un CD. Mais lequel? Avril Lavigne, pensais-je, pleine d'espoir. Ou le deuxième album des Sugababes, pour lequel j'avais vu une pub à la télé. Ou juste une compilation « Best of 2002 », peut-être. Mais ce n'était malheureusement rien de tout ça. Une fois le papier déchiré, je me suis retrouvé avec une image lugubre, représentant une chandelle sur fond noir et gris. « C'est Daydream Nation, de Sonic Youth ! » m'a annoncé ma mère en trépignant d'excitation, comme si ces mots avaient un sens quelconque. « J'ai failli t'acheter Goo, mais je me suis dit que tu préférerais peut-être celui-là d'abord. » Puis nous nous sommes assises sur le canapé, et nous avons commencé à écouter les progressions lentes et maussades de « The Sprawl », pendant que de mon côté -et ce n'était pas la première fois- je me demandais pourquoi mes parents aimaient se fader des trucs aussi déprimants.

Il me faudrait encore dix ans pour que je ne commence véritablement à apprécier cet album. En troisième année de fac, mes soirées se résumaient généralement à coller une chaussette sur l'alarme incendie et fumer cigarette sur cigarette en écoutant « Silver Rocket » pendant que j'avais sur la rédaction de mon mémoire. La musique de Sonic Youth commençait doucement à me plaire, elle m'évoquait une lourde chape de nuages, un regard embrumé, un refuge hors de la réalité, et était parsemée de références à la littérature érotique, à des films d'horreur de série Z et à des œuvres de science-fiction cyberpunk dont je n'avais jamais entendu parler et que je découvrais au fur et à mesure. J'aimais aussi l'idée que ça soit ma mère qui m'ait transmis ce disque dans lequel j'ai fini par plonger après de longues années.

Pour moi, c'est précisément ça qui fait la qualité de cet album : à l'inverse d'un disque qu'on kiffe sur le moment et qui perd sa saveur au bout de quelques jours, il m'a fallu du temps pour comprendre les nuances de Daydream Nation et en tirer une quelconque satisfaction. Rien à voir avec une question de « bon goût » ou de « mauvais goût » -notion au mieux vide de sens ou indéfinissable, au pire, carrément problématique.

Comme on a pu le voir il n'y a pas si longtemps dans cet article du Guardian, les goûts des adolescentes sont souvent tournés en dérision par les grands Ayatollahs de la culture -ce qui montre qu'ils ne comprennent absolument rien à la musique. Et quand on sait qu'une large majorité de la presse et des médias dédiés à la musique a historiquement été dirigée par de vieux blancs de la classe moyenne, l'idée d'un « bon goût » universel a de quoi laisser sceptique. Qui peut me dire ce que je devrais et ne devrais pas aimer ?

Bien sûr, c'est une notion à laquelle on reste sensible. Si un type que je viens de rencontrer m'offre deux billets pour aller voir Ed Sheeran, accompagnés d'une petite carte contenant un message type « Vivre, Aimer, Rire » ou une merde pseudo-subversive de Banksy, j'aurais du mal à fermer les yeux. Mais qu'est-ce que le « bon goût » en musique, au fond ? Et que cherche-t-il à démontrer ?

«C'est une notion vraiment délicate, parce que personne ne peut juger objectivement du goût de chacun » déclare Hattie Collins, chef de rubrique pour i-D et auteure de This Is Grime. «Tout est devenu plus démocratique. La radio, la télé, les charts n'influencent plus les gens et les goûts se sont élargis grâce à internet, à YouTube, aux playlists. Avant, on était un ado indie, hip-hop, garage, ce que tu veux. Maintenant, les jeunes kiffent tout en même temps, parce qu'il n'existe plus de limites pré-établies. »

Même si le contexte a changé, le « goût » a toujours un sens, au niveau individuel. « Je pense que les goûts musicaux des gens ont un impact sur la façon dont on les appréhende culturellement. Si quelqu'un aime un certain style de musique, on présuppose qu'il ou elle aimera un certain style d'art ou de cinéma – évidemment, un fan de Young Thug n'aimera pas nécessairement l'art de Kehinde Wiley, par exemple, mais on aura tendance à considérer que des goûts intéressants en musique impliquent un point de vue intéressant sur le cinéma. Donc, à mes yeux, cette idée de « bon » ou « mauvais » goût porte plus sur la volonté d'exploration et la volonté d'aller voir plus loin que la musique que les médias ou les Ayatollahs de la culture nous servent sur un plateau sans qu'on ait à faire le moindre effort. »

D'un point de vue scientifique, l'idée de «bon» goût n'est en revanche pas vraiment défendable. «Scientifiquement parlant, il n'y a aucun moyen objectif de déterminer, définir ou mesurer le 'bon' ou 'mauvais' goût. Ceux-ci sont très étroitement liés à l'époque, au lieu et à la personne qui en donnera la définition », explique Jonna Vuoskoski, enseignant-chercheur post-doctorante de la fondation Mellon en psychologie de la musique à l'Université d'Oxford. Mais comme Hattie, Jonna ne refuse pas l'idée du goût comme concept sociologique. « Nos préférences musicales sont le fruit d'une multitude de facteurs : le type de musique auquel on est exposé dans notre environnement, autant que nos propres dispositions personnelles. » explique-t-elle. « Le partage de goûts musicaux communs joue également un rôle important dans l'appartenance à des groupes et à des sous-cultures données. Les chercheurs ont établi de fortes et vastes corrélations entre certains traits de personnalité et certains types de musique. Par exemple, les gens qui obtiennent un score élevé à l'évaluation d'un trait appelé 'ouverture à l'expérience' tendent à avoir des goûts musicaux plus variés, et préfèrent les styles de musique plus complexes et plus introspectifs. »

Mais il est également évident que l'idée de « goût » est bien plus nuancée qu'une simple série d'intérêts fonctionnant comme des marqueurs culturels. Parce qu'il arrive que ce qu'on considère comme « mauvais » devienne « bon », pour la simple et bonne raison qu'on le considère comme tel, et vice versa. Ione Gamble, qui a fondé le fanzine Polyester, dont le slogan est « Have Faith In Your Own Bad Taste » [Ayez foi en votre mauvais goût], considère que le « bon » goût a plus à voir avec le fait de n'en avoir rien à foutre de ce que pensent les autres. « Quand on est jeune, on fait intégrer à notre subconscient les choses qui sont 'bonnes' et celles qui sont 'mauvaises', surtout si on est porté sur la créativité », explique-t-elle. « J'ai étudié le journalisme de mode à la fac, et on nous parlait du minimalisme japonais, et tous ces trucs propres, net et sans défauts qu'on est censé aimer si on est intelligent, et je pense que ça se retrouve dans la musique, dans la mesure où on n'est pas 'censé' aimer la pop parce que ce n'est pas assez intellectuel, par exemple. »

Elle poursuit : « Ce slogan [de Polyester] est issu d'une citation de John Waters, qui dit, 'Ayez foi en votre mauvais goût, laissez vos parents tranquilles, énervez plutôt ceux qui vous ressemblent ; voilà la clé du leadership.' Je crois que j'ai trouvé cette citation très libératrice, parce que quand on s'intéresse à des trucs bizarres, ou qu'on s'oriente naturellement vers des trucs qui ne sont pas 'cools', on est souvent mis en porte-à-faux. J'ai choisi ce slogan dans l'espoir qu'il puisse donner aux gens le courage d'aimer ce qui leur plaît, et de ne pas en avoir honte. Faire son autocritique permet à la fois d'aiguiser et d'affirmer ses convictions en se montrant le plus rigoureux (et impitoyable) possible envers ses propres préjugés. Le goût en musique est avant tout une construction et le « bon » goût est donc constitutif de cette construction. Dans La Règle du goût, le philosophe anglais David Hume écrit : « La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente. Une personne peut même percevoir de la difformité là où une autre perçoit de la beauté. Et tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment, sans prétendre régler ceux des autres. »

D'une manière générale, le bon goût en musique signifie adhérer à un certain nombre de standards acceptés globalement. Mais ces standards changent selon les groupes de gens, et il est cool, en soi, de s'en écarter volontairement, même si cela implique que vos goûts soient horriblement bateau et que le seul truc que vous aimiez soit Sam Smith. Rien d'autre. Juste Sam Smith. Comme Ione l'a mis en évidence plus haut, et comme me l'a dit Hattie Collins au cours de notre conversation, « Au final, le bon goût, c'est simplement d'être honnête, d'assumer... Si ton choix n'est pas apprécié par les autres, mais que c'est ce que tu aimes, tu dois assumer et t'y tenir. Pour moi, c'est vraiment, vraiment ça, le bon goût. Si c'est ce qui te passionne et que tu y crois dur comme fer, alors c'est cool.

🎵 **Claire Schneider, Emmanuelle Binet, « 6 bonnes raisons d'assumer son amour pour Céline Dion », [marieclaire.fr](https://www.marieclaire.fr)**

<https://www.marieclaire.fr/,5-raisons-d-assumer-son-amour-pour-celine-dion,705809.asp>

Elle vous fait danser, chanter, voire même pleurer et pourtant vous avez du mal à assumer votre passion pour Céline Dion. Pour vous aider, voici 5 bonnes raisons de crier votre amour haut et fort pour la chanteuse québécoise.

Ado, on l'a toutes adulée. Des larmes sur « S'il suffisait d'aimer » ou des chorés endiablées les jambes écartées sur « J'irai où tu iras », on a usé et abusé des CD de notre chère Céline Dion. Puis il y a eu un passage à vide. D'un coup, on n'a plus assumé et nos oreilles en ont eu assez. Mais voilà qu'après ce désamour, il a parfois suffit d'un titre sur Chérie FM au volant de notre voiture pour qu'on monte le son et que tout refasse surface. Les paroles de la chanson nous reviennent comme si on l'avait chantée hier, les émotions se réveillent, et un petit sourire prend la place du soupir. Voici 6 raisons de déclarer sa flamme à la chanteuse.

Elle est intemporelle

Ses chansons ont rythmé notre vie ! Ziggy qu'on chantait à tue-tête quand on était enfant, « Pour que tu m'aimes encore » qui nous faisait rêver ado, « My heart will go on » quand on était amoureuse de Leonardo Dicaprio... À chaque âge, sa chanson de Céline Dion.

Elle est sincère

Si elle n'a pas toujours été au top physiquement, elle n'hésite pas à montrer des photos d'elle plutôt ingrates et à les assumer ! Mais on peut dire qu'aujourd'hui, Céline Dion est au top. Silhouette de rêve, cheveux impeccables... et garde-robe à tomber. Elle s'est changée quatre fois durant le concert que l'on avait vu à Paris il y a quelques années. Mais au-delà de ça, la spontanéité de Céline Dion qui fait le bonheur de ses détracteurs et a pu nous faire sourire nous touche. C'est l'une des rares stars à paraître aussi sincère.

Elle donne la foi

Côté pensée positive, Céline Dion est notre maître. Elle a réussi une carrière hors du commun, a vécu une belle histoire d'amour et a réussi à avoir des enfants envers et contre tout. Avec elle, rien n'est impossible. Bref, elle nous booste.

Elle est proche de ses fans

Céline Dion inclut tellement ses fans dans sa vie privée qu'ils n'ont pas besoin d'aller fouiller ailleurs. C'est comme si René Charles était notre filleul et que les jumeaux avaient couru dans nos pattes le week-end dernier.

Elle est très professionnelle

Show parfaitement maîtrisé, pas une fausse note durant tout le concert (on tremblait en attendant le « anymoouooooooooore » de « All by myself ! »), changement de bijoux en fonction de la tenue, tout cela parsemé d'un peu d'émotion au bon moment. Après autant d'années de scène à Vegas Céline Dion maîtrise tout. Certes,

elle doit sans aucun doute être entourée de coaches en pagaille et autres nounous, mais c'est un bel exemple de réussite féminine. Elle semble parvenir à tout concilier : carrière, famille, et fans.

Elle nous réserve encore de belles surprises

Toujours à l'affût de nouveaux projets professionnels, Céline Dion - qui chante sur la bande originale de "La Belle et la Bête" - n'a pas peur du changement ou de collaborer avec des artistes plus jeunes qu'elles. Pour preuve, à l'occasion de la promotion de son dernier album, Céline Dion a proposé en direct un duo à la chanteuse britannique Adèle. Affaire à suivre...

**Pour aller plus loin**

♪♪ Laurent Aubert, *Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité*, 2007  
<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/249>

♪♪ Agnès Jaoui, *Le goût des autres*, 2000



*Chef d'entreprise, Jean-Jacques Castella doit prendre des cours d'anglais. Peu motivé, il écourte la première leçon. Le soir, le couple Castella se rend à contrecur au théâtre. Sur scène, Jean-Jacques découvre la prof d'anglais.*

<https://www.youtube.com/watch?v=kDtnoyGcfHE>

**Pour aller plus loin : La chanson est-elle un art mineur ?**

♪♪ Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, 1996

Photographie et chanson n'ont pas cette seule dimension en commun : elles se partagent également le triste privilège de n'avoir point accédé sans heurt, dans l'histoire, au titre honorifique d'art à part entière : salement déconsidérées, elles ont suivi en ce sens des routes parallèles. Les résistances ont été nombreuses aux débuts de la photographie à lui accorder ce statut, les critiques préférant ne voir en elle qu'un sous-produit de la peinture ; elle aura ainsi partagé avec la chanson le qualificatif d'« art mineur ».

Mais la chanson présente un point commun de plus avec la photographie : si cette dernière est le reflet d'un pathétique effort pour lutter contre l'inéluctable, la disparition de toute œuvre humaine, ne peut-on en dire autant de l'énergie que les hommes ont mise à composer des couplets sur chaque événement de leur existence ? C'est là que nous pouvons voir également à l'œuvre le souci caractéristique des mortels de laisser trace à la postérité, d'immortaliser par une forme d'expression sur laquelle le temps n'a pas de prise (une chanson ne s'efface jamais de la mémoire) tout ce qui serait, sans elle, destiné à sombrer dans « la nuit froide de l'oubli ».

♪♪ Noémie Halioua, « *Quand Gainsbourg traitait Béart de blaireau* », *Le Figaro*, 2015,

<https://www.lefigaro.fr/musique/2015/09/16/03006-20150916ARTFIG00206-guy-beart-et-serge-gainsbourg-je-t-aime-moins-non-plus.php>

**III - 4 – La musique a-t-elle le pouvoir de rassembler ?**

*Cette musique même si elle est omniprésente au quotidien peut aussi être écoutée ou exécutée individuellement. Lorsqu'on place des écouteurs sur les oreilles, on se coupe du rapport à l'autre. De même, lorsqu'on apprend à jouer d'un instrument, on peut passer de longues heures à peaufiner sa technique tout seul. Ainsi la musique peut sembler être un plaisir ou un travail solitaire. Pourtant, le musicien joue avec les autres et la cohésion du groupe ou de l'orchestre est primordiale. Des liens se tissent forcément entre ces individus qui donnent naissance ensemble à un morceau musical.*

*Par ailleurs, l'écoute de la musique peut être aussi un moment de partage voire de communion lors de concerts par exemple mais aussi dans le domaine religieux. La musique sacrée n'a-t-elle pas pour objectif la communion des fidèles ?*

*La musique a donc le pouvoir de rassembler les hommes et de faire émerger un lien imaginaire qui s'avère salvateur dans les moments difficiles.*

## La musique isole

🎵 *Benjamin Jérôme, « Jamais sans mon casque », leparisien.fr, février 2017*

<https://www.leparisien.fr/week-end/le-parisien-magazine-jamais-sans-mon-casque-08-02-2017-6666339.php>

En quelques années, les écouteurs ont envahi l'espace public. Que disent-ils de notre temps ? Nous avons interrogé un essayiste, un sociologue, un psychologue... et demandé à un photographe de mettre en lumière cet engouement qui vire parfois à l'obsession.

Dans le bus, le train, le métro, la rue... Un quart, parfois même un tiers, des passants se déplacent en musique. Pour parler à Julia, croisée à la sortie d'un RER parisien, il faut lui faire un signe. Cette banlieusarde de 23 ans retire son casque noir aux oreillettes rondes (un Sony MDR-XB450) pour répondre : « Impossible de me passer de musique. J'ai un casque depuis que je prends les transports. Le trajet passe plus vite. » Julia est une jeune femme de son temps : selon une étude d'Ipsos réalisée en 2012, 67 % des 13-25 ans écoutent entre une et quatre heures de musique par jour, dont une partie importante dans l'espace public. Au tempo de l'époque, les casques sont devenus indispensables pour écouter nos airs favoris, mais aussi répondre à un appel téléphonique, regarder un clip, jouer à un jeu vidéo sur son smartphone...

D'objet rare à objet cool

Le marché, évidemment, se met au diapason. S'il n'existe pas d'études sur le taux d'équipement des Français, plus de 9 millions de casques audio (9,391 millions en 2016) sont achetés chaque année chez nous, d'après l'institut GfK. Les modèles adaptés aux activités sportives dopent le marché, comme ceux bénéficiant de la « réduction de bruit active » – une technologie qui atténue le vacarme ambiant – et du Bluetooth, qui permet de proposer des casques sans fil. Et les utilisateurs y mettent le prix : 105 euros en moyenne pour un casque sans fil en 2016 (contre 81 euros en 2015), 241 euros pour un modèle à réduction de bruit (219 euros en 2015). Au total, cela représente 330 millions d'euros de chiffre d'affaires en France. Une manne que se partagent Sony, Beats, Monster, Marshall, Skullcandy, Focal, Parrot, Sennheiser, Bose, JVC, Philips, Harman, Jabra... Et ce, sans compter les oreillettes pour téléphone ! La loi oblige en effet les constructeurs à fournir des écouteurs avec chaque mobile neuf. Avec environ 24 millions de portables vendus en France chaque année, c'est autant d'écouteurs supplémentaires en circulation. Pas mal pour une trouvaille sortie d'une cuisine.

Rembobinons la cassette : c'est l'Américain Nathaniel Baldwin qui bricole le premier casque chez lui, en 1919, avant de céder son invention à l'US Navy, la marine des Etats-Unis. Longtemps, cette invention, chère et imposante, reste l'apanage des élites, des professionnels de la musique et des militaires (pour les télécommunications). Rupture en 1979, avec le lancement du Walkman, le baladeur de Sony. « Ce n'était pas la meilleure des qualités audio, mais il rendait la musique transportable. On pouvait écouter Depeche Mode ou Madonna n'importe où », rappelle Maxime Derian, anthropologue des techniques, chercheur au CNRS... et adepte d'un casque ultratechnologique, le Zik 3 de Parrot (lire aussi p. 42). Accusé – déjà – de couper ses utilisateurs du monde, le Walkman fait fureur dans les années 1980, avant de passer de mode.

Nouveau tournant dans les années 2000 : avec l'essor d'Internet, la musique se dématérialise. Grâce au format MP3, le répertoire d'un orchestre symphonique tient désormais dans un objet de la taille d'un sifflet. En 2001, Apple sort l'iPod, un baladeur numérique. Dans les publicités, des silhouettes noires se dandinent en musique, des écouteurs d'un blanc immaculé dans les oreilles. « L'oreillette, avant, c'était un truc de garde du corps, souligne Maxime Derian. Apple a joué à fond sur le look de ses écouteurs pour les rendre cool. » Le casque à arceaux, bien plus encombrant, rime alors avec ringardise. Mais sa revanche arrive. Offrant un meilleur son et une meilleure isolation phonique, il martyrise moins les tympans que les écouteurs insérés dans l'oreille.

De sacrés atouts. « Dans la technologie, la qualité compte, mais elle est aussi un facteur de distinction sociale. Il s'agit de se démarquer. Aujourd'hui, porter un casque à arceau montre aux autres qu'on a compris ce qu'était un bon son », observe Maxime Derian. Choisir un Marshall, noir et chromé comme les amplis de guitare de la vénérable marque britannique, permet d'afficher son esprit rock. Un Zik, modèle hyperconnecté de Parrot dessiné par Philippe Starck, fait de vous un technophile. Optez pour un objet très coloré, de chez Monster ou Beats, et vous voilà tendance, au moins aux yeux des ados. Le tennisman Jo-Wilfried Tsonga fond pour la marque française Divacore, le rappeur Maître Gims pour JBL, le footballeur Cristiano Ronaldo s'affiche avec un ROC, sa propre

gamme, tandis qu'Antoine Griezmann se montre avec un Beats... Et la pub contribue à donner à chaque marque sa personnalité.

Le symbole d'une génération égoïste ?

Les casques à arceau (37 % du marché, contre 63 % pour les oreillettes) rendent nos habitudes de musique nomade plus repérables que les discrets écouteurs d'antan. Face à cet usage bien visible, l'Organisation mondiale de la santé (OMS) recommande, pour préserver son audition, de limiter la durée d'écoute au casque à une heure par jour. Selon une étude Ipsos réalisée à l'occasion de la Semaine du son (du 23 janvier au 5 février), un enfant de moins de 6 ans sur trois s'endort dans son lit avec un casque audio ou des écouteurs. Les petits sont les cibles de modèles aux couleurs de leurs héros, comme les Minions ou Reine des neiges. S'il faut indéniablement préserver nos oreilles, d'autres critiques sont plus discutables. Notamment celle qui fait du casque un symbole de l'égoïsme de la société, en aveu d'un repli sur soi généralisé. « Comme si, avant, on passait notre temps à parler avec les gens dans le métro », ironise le sociologue Anthony Pecqueux, du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, à Grenoble. Fidèle utilisateur du casque de DJ pro SRH750DJ de Shure, le chercheur avoue tout de même avoir perdu la « vilaine habitude » de le porter en toute occasion. Il évoque la « panique morale », un concept développé par le sociologue américain Stanley Cohen en 1972 : « Chaque nouvelle technologie est accusée de remettre en cause notre sociabilité ». Comme, il y a un siècle, l'automobile, qualifiée de « maison close sur roues » par un pasteur américain, allait détourner les nouvelles générations des livres et de l'étude du piano... Aujourd'hui, ce sont les casques et smartphones qu'on accuse de nous couper des autres. « Mais vous n'êtes jamais dans une bulle hermétique, remarque le sociologue. Que j'aie mon casque ou pas, on continue à me demander des cigarettes dans la rue. »

S'accorder un temps pour soi

« Les "auditeurs-baladeurs" sont coupés du son ambiant, mais ils conservent une conscience de leur environnement », approuve Lionel Detry, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, en Belgique, et utilisateur d'écouteurs choisis pour leur « bonne isolation sonore » et leur « faible encombrement » (des Philips TX1). Pour lui qui a soutenu une thèse sur l'écoute musicale mobile, l'effet bulle reste intrinsèque au port du casque. Une bulle phonique mais aussi cognitive – on prend de la distance avec la situation pour se focaliser sur soi –, et sociale – on se coupe des autres. « Les utilisateurs en sont conscients et sont parfois en contradiction avec leurs propres valeurs sociales, remarque-t-il. Mais ils se justifient en disant qu'ils ont le droit de s'accorder un "temps pour soi" et qu'ils le prennent dans des situations déjà marquées par de la non-socialisation. » Comme ces trajets en métro ou en bus lors desquels, casque ou pas, vous n'avez aucune envie d'entamer une discussion. « La rue ou les transports en commun ne sont plus les lieux de la surprise », regrettait, en 2013, l'essayiste Pascal Bruckner. Lui qui, en 1979, vantait, dans *Au coin de la rue*, l'aventure (éd. Seuil, en collaboration avec Alain Finkielkraut), les rencontres imprévues dans l'espace public, constate : « Aujourd'hui, ces endroits sont au contraire vécus comme des lieux hostiles, des lieux d'agressions qu'il faut traverser en vitesse ». « Le casque crée une clôture avec l'extérieur et avec l'ordinaire », résume Lionel Detry.

Au travail, un besoin de se protéger

« Nous avons tous besoin, parfois, de ne pas être en connexion avec le monde moderne », confirme Michael Stora, cofondateur de l'Observatoire des mondes numériques en sciences humaines, qui répond à nos questions par téléphone, depuis un supermarché, grâce à son oreillette d'iPhone. Pour ce psychologue et psychanalyste, notre besoin permanent de musique révèle notre incapacité à rêvasser, à s'ennuyer. Bref, à se retrouver face à soi-même. « Cela remonte à bien plus loin que l'arrivée de ces technologies », note-t-il. Aujourd'hui, on trompe son désœuvrement et sa solitude avec son smartphone et son casque. Hier, on ouvrait le journal... Simple question d'époque. Le plus surprenant, finalement, est que le casque colonise aussi les bureaux. Là où il est toléré, des employés tapent sur leur clavier les écouteurs aux oreilles. Une réaction de défense face au bureau décroissant, analyse Maxime Derian : « La promesse de l'open space, c'est un cerveau commun où tout le monde échange ses informations. Mais elle n'est pas tenue.

L'open space isole, crée du bruit, des distractions. » Pour se protéger, on écoute de la musique. « C'est aussi une manière de dire "je ne suis pas esclave de cette tâche", de la mépriser, renchérit le psychologue Michael Stora. Elle révèle notre capacité à fuir tout en étant là. » Certains vont plus loin, portent des casques sans son ou investissent dans des protections phoniques – des casques antibruit de chantier – pour se concentrer. Aux Pays-Bas, les écoles commandent déjà des bouchons et des oreillettes antibruit pour équiper les enfants. Des casques... pour baisser le son.

**La musique est un plaisir solitaire et les musiciens travaillent seuls aussi est-il parfois difficile pour eux de jouer ensemble**

♪♪ Pauline Adenot, « La problématique du passage de l'individuel au collectif dans la carrière des instrumentistes d'orchestre symphonique. », *Sciences humaines combinées*, 2011  
<https://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=217>

♪♪ Sixtine De Gournay, « À quoi sert le chef d'orchestre, debout sur son estrade ? », *Radio Classique*, 2020,  
<https://www.radioclassique.fr/magazine/articles/le-chef-dorchestre/>

Le chef d'orchestre se tient debout devant les musiciens. Il agite les bras, souvent en tenant une fine baguette de la main droite. A quoi sert-il ? Comment est-il choisi ?

Il est debout sur une estrade, pour que tous le voient bien. Il bat la mesure afin que les musiciens restent synchronisés sur le même tempo, et indique à certains instruments l'entrée de leur solo. Mais pas seulement. Le chef d'orchestre transmet surtout aux musiciens sa vision de l'œuvre, la manière dont il souhaite qu'ils l'interprètent. C'est pourquoi, pendant longtemps, le chef était considéré comme plus important que l'orchestre lui-même. Il était la tête, les autres n'étaient "que" les doigts. Mais sans doigts, pas de musique. L'ère des chefs tyranniques comme Toscanini ou Karajan est révolue. Aujourd'hui un chef doit plus que jamais diriger "avec" ses musiciens. Est-ce pour cela que certains chefs abandonnent la traditionnelle baguette, symbole de leur position ? À moins qu'avoir une deuxième main libre leur donne simplement une plus grande palette d'expression corporelle, certains chefs aimant donner des indications d'interprétation du bout des doigts.

#### **Comme dans le football, y a-t-il un mercato des chefs d'orchestre ?**

Souvent, l'institution propose un *chef permanent* et les musiciens approuvent ou refusent ce choix. Mais il arrive aussi que les musiciens "testent" des chefs sur une saison. Ce fut le cas pour l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, lorsque s'est posée la question de la succession de Michel Plasson, ou plus récemment de l'Orchestre de Paris au départ de Daniel Harding. Au-delà de l'entente humaine et artistique, différents critères entrent en jeu : la langue, la ville où le chef est prêt à habiter, et sa disponibilité sur les années à venir. Vu le nombre de phalanges orchestrales dans le monde et la tendance actuelle à changer de chef plus souvent qu'autrefois, on serait tenté de parler de "marché des chefs". Un peu comme dans le football. Certains chefs très connus sont souvent demandés... mais peuvent se révéler très chers. La jeunesse peut aussi être un atout, pour apporter une nouvelle dynamique à l'orchestre. On réservera alors les légendes vivantes pour un ou deux concerts, en *chef invité*. Enfin, une ouverture à la féminisation des chefs semble se dessiner (citons par exemple Marin Alsop, cheffe des Symphoniques de Baltimore et de Sao Paulo, ou Karina Cannellakis, cheffe du Philharmonique de la Radio néerlandaise...). On ne peut que s'en réjouir !

♪♪ Sacha Reins, Richard Galliano, *Le Maestro de l'accordéon*, *Paris Match*, 2018

Seul, accompagné d'un quatuor, d'un big band jazz ou d'un orchestre symphonique classique, Galliano parcourt la planète pour jouer Mozart, Monk, Piazzolla, Ellington ou Bach. Ou des œuvres de sa composition. Dans une autre vie, il fut l'accompagnateur de Serge Reggiani, de Barbara, de Gainsbourg ou d'Aznavor, alors pourquoi Richard Galliano semble-t-il toujours accueilli comme s'il venait d'une autre planète ? Parce qu'il joue de l'accordéon, cet instrument apparu au début du XIXe siècle et qui n'a jamais été « sanctifié » par des œuvres écrites pour lui par les grands compositeurs classiques. « Il souffre d'une réputation d'instrument de divertissement populaire », constate le musicien.

Quand il était étudiant au conservatoire de Nice, Galliano avait demandé de pouvoir jouer des œuvres classiques à l'accordéon. En vain. Ce n'est que trente ans plus tard que le concertiste put enfin enregistrer avec le label classique Deutsche Grammophon. « Toute ma vie j'ai souffert de ce mépris condescendant vis-à-vis de l'accordéon. Je me suis battu pour jouer du Mozart et du Bach. J'ai dû montrer aux amateurs de jazz que l'accordéon y avait sa place, et ensuite faire la même chose avec le classique. Pour Mozart, j'ai repris le Concerto pour clarinette en remplaçant celle-ci par l'accordéon. » Il a entre autres projets celui d'écrire deux concertos, un pour flûte et l'autre pour bandonéon, et de revenir au musette. « J'ai gommé mes propres préjugés envers les accordéonistes populaires comme Aimable ou Yvette Horner. Je ne veux être dans aucune case, classique, jazz, musette, chanson. Tous ces univers communiquent ! »

♪♪ Alette de Laleu et Suzana Kubik, *Quelle place pour l'accordéon dans la musique classique ? France Musique*, 2017  
<https://www.francemusique.fr/musique-classique/quelle-place-pour-l-accordeon-dans-la-musique-classique-32810>

L'accordéon a longtemps gardé l'image d'un instrument de bal musette. Une idée reçue qui a bien évolué, notamment depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, puisqu'il occupe une place de plus en plus importante dans le monde de la musique classique.

« Nous n'avons pas tout oublié, pas tout perdu. Il y a des souvenirs dans mon accordéon et quand je le presse, je les vois qui sortent ». Juliette ou la Clé des songes, opéra de Bohuslav Martinů, acte 1 scène 4, Georges Neveux.

L'accordéon est un instrument du souvenir, qui évoque les bals musette ou les airs folkloriques et traditionnels... Mais il ne faut pas réduire son rôle à ces répertoires. Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, il s'impose dans le monde de la musique comme un instrument classique à part entière.

Un rôle qu'il jouait dès son apparition, vers 1830. À cette époque en France, l'accordéon est très présent dans les salons bourgeois. « Il était alors de bon goût de jouer des airs d'opéra donnés dans les salles parisiennes », raconte l'accordéoniste Vincent Lhermet, auteur d'une thèse sur le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990.

Comment est-on passé d'une image d'instrument noble, tourné vers le répertoire opératique, à un instrument très populaire voire considéré comme ringard pendant près d'un siècle ? Le changement s'est effectué en quelques décennies seulement. « Quand Napoléon III abdique [en 1870 ndr], l'accordéon va partir en désuétude », souligne l'accordéoniste Pascal Contet. Cela pourrait correspondre à l'ouverture, en 1863, de la première usine de fabrication d'accordéons en Italie, à Castelfidardo. L'accordéon perd alors de son précieux et investit petit à petit la culture populaire.

L'accordéon est un phœnix

Il faut attendre les années 1980/90 pour que l'instrument retrouve sa place dans le monde de la musique classique. Et le XXI<sup>e</sup> siècle pour que les compositeurs contemporains s'intéressent pleinement à son potentiel.

Un renouveau salué par Vincent Lhermet : « Depuis les années 2000 il y a un 'boulé' de l'accordéon. Les compositeurs ne voient plus de séparation entre le populaire et le savant, souligne le musicien, on voit que les barrières tombent de toute part ». Un des obstacles était l'absence de classes d'accordéon dans les conservatoires nationaux, obstacle surmonté en 2002 par le CNSMD de Paris (Conservatoire national supérieur de musique et de danse).

« Les anciens [compositeurs] qui me refusaient il y a 20 ans des pièces commencent à s'y mettre », souligne Pascal Contet qui a travaillé avec Philippe Manoury, Bruno Mantovani, Bernard Cavanna ou encore Philippe Hurel. Du baroque au contemporain

Même si l'instrument est récent, les accordéonistes peuvent s'attaquer à un large répertoire : « Du XVII<sup>e</sup> jusqu'à la première moitié du XVIII<sup>e</sup>, nous pouvons jouer toutes les œuvres », indique Vincent Lhermet, il suffit juste de lire la partition telle quelle ».

Seul le répertoire romantique pose problème aux accordéonistes. La plupart des œuvres pour piano de cette période utilisent la pédale et « il n'y a pas de résonance avec l'accordéon, explique Vincent Lhermet, donc il faut rallonger les notes, et c'est un exercice difficile ».

Aujourd'hui, les accordéonistes peuvent jouer de nombreuses créations contemporaines grâce à l'engouement encore assez récent des compositeurs pour leur instrument. Pascal Contet avance une explication pour ce retard :

« Dans les années 60 et 70 ce n'était pas le meilleur moment pour l'accordéon car nous étions dans un domaine de recherches musicales très électro acoustiques donc cet instrument était encore considéré comme ringard ».

Mais tous ne suivent pas les voies de la musique contemporaine. « Il y a une querelle entre anciens et modernes, entre garder l'héritage de la musique traditionnelle, du bal musette et s'intéresser à la création contemporaine », explique Vincent Lhermet. Pour le jeune accordéoniste, « la création est parfois vue d'un mauvais œil comme si elle négligeait la tradition ».

Un instrument de la mémoire

L'accordéon est difficilement perçu comme un instrument moderne. Il reste populaire, et conserve le souvenir une certaine époque comme le souligne Eric Denuit dans un texte d'accompagnement du livret de Juliette ou la Clé des songes :

« Fait écho au piano de Juliette l'enchanteresse, l'accordéon [...] nettoie littéralement l'espace sonore des teintes rondes et denses de l'orchestre pour, en solo, suggérer aux protagonistes que le moment de la mémoire est de nouveau d'actualité. Cependant, lui non plus n'est pas neutre : les connotations qui lui sont associées, aujourd'hui, comme hier, à la création de l'ouvrage, sont celles du "bon vieux temps", de la nostalgie d'un âge d'or révolu dont la mémoire ne tient plus, comme le son de l'instrument, qu'à un fil ».

Ancien, moderne, populaire, vivant, nostalgique... Vincent Lhermet trouve un mot juste pour qualifier son instrument : couteau suisse. Car l'accordéon se marie avec tous les instruments, avec l'orchestre, avec la voix et « donne du liant, du coffre aux sonorités ».

**Mais c'est l'ensemble des musiciens, l'association du son des instruments qui crée l'harmonie, la beauté, qui donne du sens. Et les échanges, le partage entre les musiciens sont d'une incroyable richesse**

🎵 Agnès Jaoui, *Le goût des autres*, , 2000

<https://www.youtube.com/watch?v=MtrNxJPd2Kk>

🎵 <http://www.amadeus-musique.com/jouer-en-orchestre-faire-de-la-musique-ensemble/>

« *Jouer dans un orchestre*, c'est participer à une création ! C'est s'investir pour le bien commun, participer avec bienveillance et donner tout le meilleur de soi au service de l'ensemble. »

Jérôme Souty, *Le monde symphonique, (L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques. Bernard Lehmann, La Découverte) Sciences Humaines, 2002*

[https://www.scienceshumaines.com/le-monde-symphonique\\_fr\\_2459.html](https://www.scienceshumaines.com/le-monde-symphonique_fr_2459.html)

Le sociologue Bernard Lehmann montre que l'orchestre symphonique est travaillé par des oppositions affichées (vents/cordes) ou souterraines (les enfants de musiciens et les autres), et repose sur une division stricte des rôles. L'orchestre à l'unisson est une métaphore facile pour signifier la concordance sociale. L'observateur extérieur, et même le mélomane averti, voient généralement dans l'orchestre symphonique une mise en commun des talents personnels, un effacement des intérêts particuliers au profit de la réalisation d'un idéal artistique collectif. L'uniforme (l'habit noir des instrumentistes), l'obéissance au chef d'orchestre, l'ordonnement des musiciens sur le plateau suggèrent aussi une organisation disciplinée, quasi militaire. Qu'y a-t-il derrière cette unité de façade et la vision idéalisée de l'orchestre symphonique ? Le sociologue Bernard Lehmann a enquêté plusieurs années dans les quatre grandes formations parisiennes : orchestre national de France, orchestre philharmonique de Radio France, orchestre de Paris, orchestre de l'Opéra. Il montre que la réalité sociale est beaucoup plus complexe. L'orchestre constitue en fait un univers socialement hiérarchisé et divisé.

Qu'il y a-t-il de commun entre la frêle violoniste légèrement pincée, fille de juge et d'ascendance noble, et le trombone, d'une famille de mineurs du Nord, costaud et jovial, volontiers amuseur public, lisant L'Equipe pendant la pause et qui n'hésite pas à contester l'autorité du chef ? Selon leurs instruments, les musiciens n'ont pas les « mêmes valeurs » ni la même vision de la musique classique ou du métier d'instrumentiste d'orchestre. Les entretiens qu'a mené l'auteur auprès des instrumentistes montrent que l'orchestre apparaît comme un espace morcelé de représentations.

Parmi les quatre grandes familles d'instruments, les cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) sont considérées comme les plus prestigieuses, empruntées d'une délicatesse féminine et aristocratique. Plus anciennes, elles sont dotées d'un riche répertoire d'orientation classique et romantique. A l'inverse, les vents, constitués des bois (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) et des cuivres (cors, trompettes, trombones et tubas), ainsi que les percussions, n'ont pas la même légitimité. Apparus plus récemment, issus de la musique populaire ou militaire, ils disposent d'un son puissant. Le recrutement des instrumentistes à vent est plus populaire, plus provincial (en particulier pour les cuivres). L'apprentissage de l'instrument, plus tardif, est souvent jugé moins difficile que celui des cordes. Ces dernières trouvent les cuivres exagérément virils (les « machos de l'orchestre »), souvent vulgaires. Elles les désignent par « la ferraille », les « gros », la « soufflante ».

En retour, les vents feignent d'ignorer les cordes et évoquent à leur propos la « vase », les « anonymes ». Il y aurait donc identification des propriétés entre l'instrument et celui qui en joue. Les divergences socio-instrumentales sont à la source de jugements de valeurs et parfois d'un mépris réciproque entre familles d'instruments. Mais la hiérarchie est présente à l'intérieur même des familles (les altistes sont parfois considérés comme des violonistes ratés, etc.) et s'exerce notamment par la tessiture (l'aigu est valorisé par rapport au grave). Les instruments se distinguent aussi selon leur fonction rythmique, harmonique ou mélodique. Lors du concert, la visibilité de ces musiciens est liée au prestige de leur instrument. Plus un instrument est en vue sur plateau, comme c'est le cas des cordes placées au premier plan, plus il est associé à la musique dite classique, plus son répertoire est élargi et ses praticiens issus de milieux sociaux élevés.

Mais les hiérarchies de fonction et de rémunération des instrumentistes renversent généralement les hiérarchies sociales. Ainsi, la plupart des cordes (à l'exception des premiers, seconds et supersolistes), par opposition au groupe des solistes que constituent les vents, est dite *tuttiste* : c'est-à-dire que l'ensemble du pupitre joue simultanément et à l'unisson. Alors qu'elles jouissent d'un fort capital symbolique, cet anonymat peut cependant

menacer les cordes dans leur identité musicale : elles éprouvent souvent le besoin d'être reconnues à leur juste valeur, entendues individuellement. Les vents, à l'inverse, socialement dominés, compensent cette infériorité par leur statut de solistes, une fonction orchestrale enviée et mieux rémunérée.

La formation d'un musicien classique représente un dur labeur solitaire, nécessitant discipline et persévérance. Les musiciens travaillent leur instrument jusqu'à huit à dix heures par jour. Pour les cordes notamment, l'apprentissage est très précoce et particulièrement long. Il implique de lourds sacrifices de jeunesse. Les conservatoires locaux, le conservatoire de Paris, les concours, l'intégration dans un orchestre sont autant de passages obligés. Dans l'orchestre, les répétitions inlassables visent à constituer l'« habitus » du musicien ajusté au travail d'une formation symphonique. Pour la plupart, les musiciens ont en commun de n'avoir pas choisi leur instrument (choix de parents musiciens ou d'un professeur, hasard). La motivation du musicien classique professionnel semble résider essentiellement dans une maîtrise technique parfaite de son instrument : dans le monde de l'orchestre, nous dit B. Lehmann, il est proscrit d'aimer la musique à la manière des amateurs éclairés. Les enfants de musiciens, baignant dans le milieu musical depuis toujours, s'en remettent à leurs parents. Constamment pris en charge, ils ont totalement intégré les contraintes de leur formation puis de leur métier. Ils sont bien ajustés à leur position, généralement satisfaits de leur sort. Gommant leur statut d'« héritiers », ils donnent une image de facilité et d'aisance, évoquent le don, la vocation.

Les « déclassés », d'origine socialement élevée (enfants de cadres, professions libérales ou intermédiaires), ou les « promus », issus de milieux populaires éloignés de la musique classique, ont un parcours plus laborieux et chaotique. La difficulté est beaucoup plus grande pour ceux-là qui ne possèdent pas tous les codes sociaux et avancent à tâtons. Les promus, entrant généralement en musique par la petite porte (orphéons, harmonies municipales, musique militaire) et habitués aux orchestres, tirent finalement bien leur épingle du jeu.

Mais il y a bien souvent décalage entre la formation et la réalité orchestrale. Les musiciens formés à être solistes deviendront pour la plupart des tuttistes. Il leur faudra « entrer dans le rang », jouer à l'unisson sans véritablement entendre ce qu'ils font, soumis à l'autorité du chef d'orchestre et du chef de pupitre. Les hiérarchies renforcent le sentiment de réussite des uns (les enfants d'ouvriers devenus solistes) ou contribuent à accroître le malaise social des autres (les enfants de cadres aspirant à une carrière de concertiste ou de chambriste et devenus tuttistes d'orchestre). Les cordes déclassées, qui éprouvent amertume et rancœur, développent alors facilement une vision sacrificielle et désintéressée de l'art.

Mais la vie de ces instrumentistes ne se réduit pas à l'orchestre, et les activités musicales exercées en dehors sont souvent des moyens de réajustements sociaux : enseignement, enregistrements, « cachetons », etc. Les cordes acquièrent ainsi un « supplément d'âme » et peuvent redorer leur blason en exerçant de la musique de chambre, considérée comme le summum du raffinement et du bon goût musical. Le jazz, la variété ou le cabaret attirent souvent les vents issus des milieux plus populaires.

L'orchestre apparaît d'autant plus uni à ceux qui en retirent le plus de satisfactions symboliques (les héritiers). Par contre, ceux dont la position ne correspond pas aux attentes (les cordes déclassées ou les vents promus) ou ceux, comme les cors ou les contrebasses, qui ont des difficultés à se situer dans leur propre famille, auront tendance à voir l'orchestre comme un ensemble hétéroclite et éclaté, à être sensible aux divisions, voire à entretenir des divisions lors des répétitions.

La vie de l'orchestre consiste notamment à gérer au jour le jour toutes ces différences sociales. L'autorité du chef s'exerce moins par son statut que dans les interactions fines qui s'établissent entre les musiciens et lui. Un chef et des instrumentistes qui se rencontrent pour répéter une œuvre se jaugent d'abord mutuellement. Si le chef se montre arrogant ou incompetent, il sera rapidement chahuté, déstabilisé par les musiciens, qui sont en mesure de lui faire perdre la face et d'entamer ainsi son autorité : bavardages, inertie, réactions iconoclastes, rires profanateurs. Mais si durant les répétitions, c'est l'orchestre qui a le dernier mot et « négocie » ainsi avec le chef, le concert donne à voir et à entendre toute l'autorité du chef sur l'orchestre.

Le livre de B. Lehmann offre une vision assez déterministe et modélisée des choses : les instrumentistes ne peuvent pas, semble nous dire le sociologue, échapper à leurs milieux. Les représentations, le choix de l'instrument, la façon de considérer l'orchestre, le rapport à la musique, jusqu'à la manière de se retourner sur son passé, tout cela semble intimement lié à l'extraction sociale. À mesurer ainsi la pesanteur indépassable des conditionnements, on pourrait être amené à voir l'orchestre comme un univers étouffant, et les itinéraires des musiciens sans échappatoire possible. Pour ces derniers, l'orchestre apparaît aussi comme le lieu d'une difficile conciliation entre désir et réalité : l'individualité de l'artiste créateur semble incompatible avec la subordination à un chef et à une œuvre collective.

### 🎵 Christian Merlin, *L'orchestre classique, une microsociété très hiérarchisée, 2013*

Les instruments à cordes restent l'apanage de la bourgeoisie, les vents, ceux des classes populaires. Côté personnalité, les violons seraient arrogants, les contrebassistes bon enfant, les cuivres, des grandes gueules et des fêtards... Un monde à part entière, avec ses règles, et heureusement ses exceptions !

L'orchestre est une microsociété. Pas étonnant qu'il soit le reflet des mentalités de l'ensemble de la population. Mais les musiciens ne se répartissent pas seulement en fonction de leur tempérament individuel : leur personnalité est étroitement liée au pupitre qu'ils occupent. Sociologiquement, d'abord : les cordes restent majoritairement l'apanage de la bourgeoisie et les vents le domaine des classes populaires. Au sein de chaque famille d'instruments, on assiste même à une hiérarchie selon la tessiture : à l'aigu le prestige de la mélodie, au grave le rôle effacé de l'accompagnement. Dans les cordes, les violons sont les vedettes et se comportent souvent comme telles, non sans un certain mépris pour les contrebasses qui soutiennent l'édifice. D'où le complexe de certains pupitres qui ont parfois l'impression de jouer les utilités. L'écrivain Patrick Süskind y a consacré une savoureuse pièce de théâtre, *La Contrebasse*, immortalisée par Jacques Villeret, mais ce n'est rien à côté des impitoyables blagues qui circulent sur les altistes, faisant d'eux les Belges de l'orchestre. Entre autres amabilités: «Quelle est la différence entre le pupitre d'altos et les Beatles? Aucune, cela fait quarante ans qu'ils n'ont pas joué ensemble.» Ou encore : « Perdu dans le désert, vous rencontrez un altiste qui joue juste et un altiste qui joue faux, à qui demander de l'aide ? À celui qui joue faux car un altiste qui joue juste, c'est un mirage.»

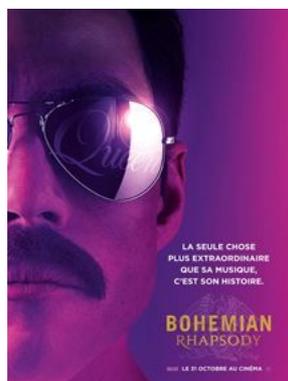
« Taisez-vous, les anonymes ! »

Les différences sont assez marquées entre familles d'instruments. Les cordes sont à la fois fières de leur noblesse et frustrées de se fondre dans la masse. Les vents sont complexés par leur condition sociale, et orgueilleux de leur statut de soliste, eux qui se détachent à tout moment. D'où la réplique cinglante de ce hautboïste alors qu'il y avait du bavardage dans les cordes : « Taisez-vous, les anonymes ! » Ou comment appuyer là où ça fait mal. Les disparités peuvent être importantes au sein d'un même ensemble. Côté cordes, les violons sont parfois arrogants, se targuant des millions de notes qu'ils ont à jouer et de l'extrême difficulté de leur instrument. Les violoncellistes sont volontiers chaleureux et les contrebassistes bon enfant. Côté vents, les bois sont les stars de l'orchestre, avec leurs éblouissants solos, tandis que les cuivres ont la réputation d'être des grandes gueules et des fêtards. Avec, là encore, des nuances non négligeables au sein d'une même section, par exemple entre le flûtiste qui joue les vedettes, le hautboïste perpétuel angoissé, le clarinetteste charmeur. Sans parler de la différence de tempérament entre le chef de pupitre et le suiveur, les qualités requises pour être premier soliste, deuxième soliste ou musicien du rang. Un monde à part entière, avec ses règles, et heureusement ses exceptions : on a rencontré des violonistes noceurs et des trompettistes intellectuels, des violoncellistes taciturnes et des flûtistes modestes, gardons-nous des clichés !

### **Le groupe peut même devenir une famille...**

#### 🎵 Bryan Singer, *Bohemian Rhapsody, 2018*

*Bohemian Rhapsody* retrace le destin extraordinaire du groupe Queen et de leur chanteur emblématique Freddie Mercury, qui a défié les stéréotypes, brisé les conventions et révolutionné la musique. Du succès fulgurant de Freddie Mercury à ses excès, risquant la quasi-implosion du groupe, jusqu'à son retour triomphal sur scène lors du concert Live Aid, alors qu'il était frappé par la maladie, découvrez la vie exceptionnelle d'un homme qui continue d'inspirer les outsiders, les rêveurs et tous ceux qui aiment la musique.



**De même, la musique s'écoute à plusieurs, la musique a le pouvoir de rassembler.**

🎵 **Docteur Arcier, fondateur de Médecine des Arts, « Faire ou écouter de la musique en groupe favorise une meilleure qualité de vie, la santé, la sécurité », *medecine des arts.com*, 9 juillet 2016**

<https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/faire-ou-ecouter-de-la-musique-en-groupe-favorise-une-meilleure-qualite-de-vie-la-sante-la-securite.php>

Une enquête récente menée par une équipe de psychologues australiens met en évidence tout l'intérêt pour la santé et le sentiment de bien-être de participer collectivement à un événement collectif de musique, de chant ou de danse.

Cette recherche initiée par des chercheurs de l'université de Deakin (Australie) reposait sur un entretien téléphonique mené sur un échantillon de 1000 australiens âgés en moyenne de 56 ans. Les chercheurs évaluaient pour chaque personne :- d'une part, le niveau de satisfaction dans plusieurs domaines de la vie : la santé, la sécurité, les relations interpersonnelles, les réalisations de la vie ;- d'autre part, leur niveau d'implication et d'engagement dans la musique, le chant ou la danse, jouer et écouter de la musique, pratiquer le chant ou écouter des chansons, de même pour la danse. Les personnes interviewées devaient préciser si cet engagement se faisait en groupe ou de manière individuelle.

Le fait de participer collectivement à des événements musicaux, de vivre la musique en la pratiquant ou en l'écoutant en groupe présente de nombreux bénéfices pour le bien-être subjectif. Les personnes interviewées évoquent cette amélioration dans le champ de la santé, de la sécurité des relations interpersonnelles.

Le score total de bien-être était nettement plus favorable pour les personnes dont la participation à des événements musicaux ou de danse ou de chant se faisait en groupe.

Il est à noter qu'il n'y avait pas de différence significative dans le bien-être pour les personnes qui chantaient seules par rapport à celles qui ne chantaient pas. Ce qui signifie que pour le chant le bien-être est associé uniquement aux personnes qui chantent en groupe. De même « ceux qui ont déclaré qu'ils dansaient avec d'autres avaient des scores significativement plus élevés que ceux qui ne dansaient pas, dans les domaines de la satisfaction à l'égard de la santé, la réalisation dans la vie, et des relations. Mais ce n'était pas le cas pour ceux qui dansaient seuls.

A une époque où les interfaces techniques font que nous consacrons de plus en plus de temps à des pratiques individuelles d'écoute de la musique, de visionnage de spectacles (smartphone, tablette, télévision), il est bon de penser et de démontrer que les pratiques collectives, le spectacle vivant, parce qu'ils nous engagent beaucoup plus, ont un impact positif sur notre bien-être et notre santé supérieur aux pratiques individuelles. Un orchestre, une chorale, une troupe de théâtre, de danse dans tous les lycées, voilà des projets qui feraient rencontrer les arts, la santé et le vivre ensemble bien plus concrètement qu'un énième projet de politique culturelle à l'école.

🎵 **Thibault Chabin, « INCROYABLE - Il étudie les émotions des musiciens et des spectateurs pendant un concert! », *france bleu.fr*, lundi 26 août 2019**

<https://www.francebleu.fr/emissions/made-franche-comte/besancon/incroyable-il-etudie-les-emotions-des-musiciens-et-des-spectateurs-pendant-un-concert>

Quand nous partageons une expérience musicale commune lors d'un concert, est ce que nous nous synchronisons émotionnellement à notre voisin ?

Pour comprendre cela, des chercheurs du Laboratoire de Neurosciences et du CHU de Besançon vont tenter une expérience unique. Ils vont étudier l'activité cérébrale et physiologique de spectateurs durant le Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestres de Besançon en septembre.

🎵 **« Les plus grands concerts de Queen », *Nostalgie.fr*, 5/3/2020**

<https://www.nostalgie.fr/artistes/queen/actus/les-plus-grands-concerts-de-queen-70224784>

Groupe mythique de l'histoire du rock, Queen est aussi connu pour ses chansons que pour ses concerts. Récit des performances les plus inoubliables du génial Freddie Mercury et de ses acolytes.

Hyde Park 1976

Alors que Queen vient de sortir fin 1975 son énorme premier succès international, l'émblématique single "Bohemian Rhapsody", le groupe part en mini-tournée britannique l'été suivant. Après avoir joué deux fois à Edimbourg et une fois à Cardiff, Freddie Mercury et sa bande participent à un concert gratuit au mythique Hyde Park de Londres, organisé par l'homme d'affaires et passionné de musique Richard Branson. Le groupe y joue d'ailleurs trois fois son nouveau titre phare (parfois en entier, parfois seulement en partie) au sein d'une

performance de 80 minutes, alors que les organisateurs leur avaient donné seulement une heure pour permettre à d'autres artistes, dont The Kiki Dee Band, de se produire. Attirant 150 000 personnes ce jour-là, la performance de Queen reste encore à ce jour l'un des plus gros concerts londoniens de l'histoire.

#### The Works Tour 1984-1985

Désormais doté d'un répertoire beaucoup plus consistant ("Somebody to Love", "We Are the Champions", "Don't Stop Me Now", "Another One Bites the Dust", ou encore "We Will Rock You" taillé pour les stades), Queen se lance en août 1984 dans une tournée mondiale de près d'un an et 48 concerts. Pour la première fois depuis cinq années, le groupe décide de jouer ses anciens titres, dont le mythique "Under Pressure" coécrit avec David Bowie, et intègre évidemment les nombreux succès de son dernier album "The Works" ("Radio Ga", "It's a Hard Life", "I Want to Break Free", "Hammer to Fall", etc.). Parmi les plus grandes tournées du groupe, ce The Works Tour voit le groupe retourner en Australie après neuf ans d'absence et se produire pour la première fois en Afrique du Sud en plein Apartheid, une décision qui fait polémique. En janvier 1985, Queen donne deux concerts à Rio de Janeiro pendant le célèbre festival de rock de la ville, Rock in Rio, devant 150 000 personnes chaque soir. Le groupe aura une histoire particulière avec le Brésil puisque c'est à Sao Paulo, le 20 mars 1981 lors de son The Game Tour, qu'il signera son record de spectateurs payants avec plus de 130 000 personnes présentes.

#### Live Aid 1985

Considéré comme l'un des plus grands concerts de l'histoire de la musique, le Live Aid du 13 juillet 1985 était un événement collectif regroupant de très nombreux artistes à Philadelphie et Londres, mais dont Queen a été l'une des têtes d'affiche. En effet, lors du concert organisé à Wembley, la prestation de Freddie Mercury et de son groupe est sans doute la plus électrisante malgré les présences ce jour-là d'autres bêtes de scène comme U2, Dire Straits ou encore The Who. Programmé en début de soirée, entre David Bowie et Dire Straits, le groupe joue d'abord six de ses plus grands succès ("Bohemian Rhapsody", "Radio Ga", "Hammer to Fall", "Crazy Little Thing Called Love", "We Will Rock You" "We Are the Champions"). Avant de revenir pour l'un des trois rappels de fin de concert, avec la chanson engagée "Is This the World We Created...?".

## Et des liens se tissent entre les artistes et leur public

### 🎵 *Le concert mythique de Queen à Wembley 1985*

<https://www.youtube.com/watch?v=hbSUIgeCRu4>

### 🎵 « Les fans de Patrick Bruel chantent à sa place », *koreus.com*

Lors d'un concert à l'Olympia en 1991, le chanteur Patrick Bruel va commencer à chanter J' te 'L'Dis Quand Même et va être rapidement accompagné par ses fans qui vont finalement chanter à sa place. Un grand moment d'émotion pour Patrick Bruel.

<https://www.koreus.com/video/fans-patrick-bruel-emotion.html>

### 🎵 « Frissons et émotions au dernier concert de Paul Simon à New York », *Ouest France, 20198*

[https://caen.maville.com/actu/actudet\\_-video.-frissons-et-emotions-au-dernier-concert-de-paul-simon-a-new-york\\_54135-3536566\\_actu.Htm](https://caen.maville.com/actu/actudet_-video.-frissons-et-emotions-au-dernier-concert-de-paul-simon-a-new-york_54135-3536566_actu.Htm)

### 🎵 *Barbara, Ma plus belle histoire d'amour c'est vous, 1967*

<https://www.youtube.com/watch?v=XoLcVzxwgvQ>

Du plus loin, que me revienne  
L'ombre de mes amours anciennes  
Du plus loin, du premier rendez-vous  
Du temps des premières peines  
Lors, j'avais quinze ans, à peine  
Cœur tout blanc, et griffes aux genoux  
Que ce furent, j'étais précoce  
De tendres amours de gosse  
Ou les morsures d'un amour fou  
Du plus loin qu'il m'en souvienn

Si depuis, j'ai dit "je t'aime"  
Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous  
C'est vrai, je ne fus pas sage  
Et j'ai tourné bien des pages  
Sans les lire, blanches, et puis rien dessus  
C'est vrai, je ne fus pas sage  
Et mes guerriers de passage  
A peine vus, déjà disparus  
Mais à travers leur visage  
C'était déjà votre image  
C'était vous déjà et le cœur nu  
Je refaisais mes bagages  
Et poursuivais mon mirage  
Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous  
Sur la longue route  
Qui menait vers vous  
Sur la longue route  
J'allais le cœur fou  
Le vent de décembre  
Me gelait au cou  
Qu'importait décembre  
Si c'était pour vous  
Elle fut longue la route  
Mais je l'ai faite, la route  
Celle-là, qui menait jusqu'à vous  
Et je ne suis pas parjure  
Si ce soir, je vous jure  
Que, pour vous, je l'eus faite à genoux  
Il en eut fallu bien d'autres  
Que quelques mauvais apôtres  
Que l'hiver ou la neige à mon cou  
Pour que je perde patience  
Et j'ai calmé ma violence  
Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous  
Mais tant d'hiver et d'automne  
De nuit, de jour, et personne  
Vous n'étiez jamais au rendez-vous  
Et de vous, perdant courage  
Soudain, me prenait la rage  
Mon Dieu, que j'avais besoin de vous  
Que le Diable vous emporte  
D'autres m'ont ouvert leur porte  
Heureuse, je m'en allais loin de vous  
Oui, je vous fus infidèle  
Mais vous revenais quand même  
Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous  
J'ai pleuré mes larmes  
Mais qu'il me fut doux  
Oh, qu'il me fut doux  
Ce premier sourire de vous  
Et pour une larme  
Qui venait de vous  
J'ai pleuré d'amour  
Vous souvenez-vous ?  
Ce fut, un soir, en septembre  
Vous étiez venus m'attendre

Ici même, vous en souvenez-vous ?  
 A vous regarder sourire  
 A vous aimer, sans rien dire  
 C'est là que j'ai compris, tout à coup  
 J'avais fini mon voyage  
 Et j'ai posé mes bagages  
 Vous étiez venus au rendez-vous  
 Qu'importe ce qu'on peut en dire  
 Je tenais à vous le dire  
 Ce soir je vous remercie de vous  
 Qu'importe ce qu'on peut en dire  
 Je suis venue pour vous dire  
 Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous

🎵 **Michel Sardou, *Salut*, 1997**  
<https://youtu.be/NGdZHehWmcY>

Maint'nant coupez tous les projos  
 Faites-moi une nuit étoilée  
 Juste un rayon sur mon piano  
 Et sur le public un bleu voilé  
 Juste vous et moi pour finir  
 Comme nous étions pour commencer  
 Et une petite musique pour vous dire  
 Que le spectacle est terminé  
 Ça fait déjà longtemps qu'on se connaît  
 Même si c'est vrai je n'vous parle jamais  
 Je n'sai's pas faire le premier pas  
 Mais vous savez déjà tout ça  
 Je n'suis pas l'homme de mes chansons voilà  
 Et puis je n'suis pas non plus c'que j'écris  
 Que cela vous déçoive ou non tant pis  
 Le seul moment où tout est vrai  
 Le seul moment où tout est dit  
 C'est quand le spectacle est fini  
 Salut  
 Je suis venu vous dire salut  
 Et puis merci d'être venus  
 Une autre année un autre endroit  
 Adieu jusqu'à la prochaine fois  
 Salut  
 Quant à l'image que l'on donne de moi  
 Ma gueule mari fidèle et caetera  
 Ça doit sûrement vous amuser  
 Vous savez mes fidélités  
 Ma seule histoire d'amour c'est nous  
 Et même si on n's'est pas toujours compris  
 Que cela vous surprenne ou non tant pis  
 Les grands moments que nous avons  
 Ne sont pas seulement les chansons  
 C'est quand le spectacle est fini  
 Salut salut  
 Je suis venu vous dire salut  
 Et puis merci d'être venus  
 Un clin d'oeil entre vous et moi  
 Bien sûr que l'on se reverra

Salut

Vous nous connaissez bien nous les artistes

On est trop gais un soir on est trop tristes

Tout l 'monde veut naître en matinée

Tout l'monde veut mourrir en tournée

Tout l'monde veut finir en beauté

Je viens de vous je vais vers vous

Ça fait des jours et des années

Le seul moment où je dis nous

C'est lorsque je parle de vous

Quand le spectacle est terminé

Salut salut

Il est venu vous dire salut

Et puis merci d'être venus

Une autre année un autre endroit

Adieu jusqu'à la prochaine fois

Salut salut

Il est venu vous dire salut

Et puis merci d'être venus

Tous les soirs entre chien et loup

Quelqu'un lui manquera c'est vous

Salut salut

Il est venu vous dire salut

Tout ça n'peut pas durer toujours

D'autres paroles parl'ront d'amour

D'autres spectacles suivront toujours

Salut salut

Je suis venu vous dire salut

Et puis merci d'être venus

Une autre année un autre endroit

Adieu jusqu'à la prochaine fois

Salut

**« La musique et le chant aident à faire descendre la Parole de Dieu au plus profond du cœur et à prier ». Benoît XVI**

 *La musique peut-elle favoriser la foi ?, Diocèse de Toulouse*

<http://toulouse.catholique.fr/La-musique-peut-elle-favoriser-la-foi>

Si l'on en croit le pape émérite Benoît XVI, la réponse est « oui ». Il cite le chemin de conversion de saint Augustin, touché par le chant des psaumes, entendu à Milan : « Quand me viennent à l'esprit les larmes que les chants d'Église m'arrachèrent aux débuts de ma foi reconquise, et l'émotion que suscite encore aujourd'hui (...) les paroles chantées (...) avec une voix limpide (...), je reconnais à nouveau la grande utilité de cette pratique » (Confessions, livre 10). Et Benoît XVI d'en déduire : « La musique et le chant aident à faire descendre la Parole de Dieu au plus profond du cœur et à prier ».

De plus, reprenant la Constitution sur la Liturgie (Sacrosanctum Concilium publiée en 1963), le cardinal Ratzinger précisait que « le chant sacré, uni aux paroles, est une partie nécessaire et intégrante de la liturgie solennelle », parce qu'il « coopère, par sa beauté, à nourrir et à exprimer la foi », et donc à « la gloire de Dieu et la sanctification des fidèles, qui sont la fin de la musique sacrée ».

... et la foi peut-elle nourrir la musique ?

Oui, nombreux sont les chants composés à partir de psaumes, de phrases d'évangile, de réflexions de saints. Fredonnons ces paroles de sainte Thérèse : « Aimer c'est tout donner et se donner soi-même » (PN 54), ou « Allez par toute la terre annoncer l'Évangile aux nations », paroles tirées de l'évangile de saint Marc (16, 15), ou encore le psaume 22 qui a inspiré ce refrain : « le Seigneur est mon berger, rien ne saurait me manquer ».

Ainsi, en adaptant une mélodie à un texte saint, la musique devient un outil d'évangélisation, un moyen de faire connaître la Parole de Dieu, d'imprégner le cœur et l'intelligence. Qui ne connaît le récit du poète français Paul

Claudel ? Il s'est converti en écoutant le chant du Magnificat durant les vêpres de Noël à Notre-Dame de Paris. Combien de personnes sont-elle touchées en écoutant de la musique sacrée, combien sont « ceux qui se sont sentis à nouveau attirés vers Dieu par la beauté de la musique liturgique ? » s'est demandé le pape Benoît XVI. Ce dernier affirme que la musique sacrée « peut avoir et a de fait une tâche considérable, pour favoriser la redécouverte de Dieu », ainsi qu'une « adhésion renouvelée au message chrétien et aux mystères de la foi ».

Certains ne seront pas encore convaincus de ces liens entre la foi et la musique, arguant peut-être qu'ils ne sont pas musiciens ou qu'ils ne chantent pas. Mais chanter, n'est-ce pas prier deux fois ? Plus exactement, comme l'a dit saint Augustin : « Qui bien chante, deux fois prie ». Paul VI explique très bien cette expression : « L'intensité que la prière acquiert dans le chant augmente son ardeur et multiplie son efficacité. » La prière serait donc encore plus efficace et fervente si elle était chantée ? A bon entendre...

Mais alors, comment bien chanter si l'on n'est pas un spécialiste, voire si l'on chante faux ? Certes, nous savons que la perfection n'est pas de ce monde et que « Tu n'as pas besoin de notre louange, [Seigneur] et pourtant c'est toi qui nous inspires de te rendre grâce : nos chants n'ajoutent rien à ce que tu es, mais ils nous rapprochent de toi ! » (4ème préface commune du missel).

Ce n'est donc pas la bonne note qui ferait la différence, mais la disponibilité du cœur. Ainsi, nous ne savons pas si Jésus chantait juste mais il était ajusté à la volonté du Père. Par exemple, lorsqu'il chantait un psaume, sa voix était totalement unie à sa prière. Alors l'important, semble-t-il, est de s'appliquer à laisser les paroles pénétrer notre âme et, grâce au chant, à faire monter vers Dieu la prière, « puisque le chant est en effet le signe de l'allégresse du cœur » (cf. Ac 2, 46).

[De plus] : La musique, mémoire commune

La musique liturgique est un vecteur qui fait le lien entre les générations. Combien de fois, grands et petits, se sont-ils rassemblés à la messe de minuit et ont entonné des cantiques tels que "Les anges dans nos campagnes" ou "Douce nuit" ?

Cette mémoire commune d'un peuple est essentielle pour s'enraciner. En outre, Caroline Bouttier, art-thérapeute en maison de retraite à Toulouse ajoute : « Quand nous avons chanté le Gloria à Noël, les personnes âgées ont retrouvé spontanément les paroles. Cela a renforcé leur confiance en elles et leur a été très gratifiant. Mais aussi, le lien entre elles en a été profondément renforcé. » Le chant dilate donc le cœur, il réveille la mémoire, il donne un moyen d'expression différent, surtout quand les personnes âgées ne parlent plus. « Eh bien chantez maintenant ! »

#### **Pour aller plus loin**

**Anne Kurian, *Musique sacrée : une « force communicative » pour la foi, Méditation du pape musicien, Zenit***

<https://fr.zenit.org/2012/11/13/musique-sacree-une-force-communicative-pour-la-foi/>

**Vincent Declaire, *Une demande nouvelle pour la musique liturgique : susciter de l'émotion, Liturgie et sacrement***

<https://liturgie.catholique.fr/accueil/espace-et-acteurs/participation-acteurs-celebration/293535-demande-nouvelle-musique-liturgique-emotion/>

#### **Musique sacrée et profane, Wikipédia**

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique\\_sacr%C3%A9e](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_sacr%C3%A9e)

La musique sacrée (on dit quelquefois musique spirituelle) regroupe les genres musicaux associés d'une manière ou d'une autre aux pratiques religieuses d'un groupe social donné. Le concept s'oppose donc à celui de musique profane. Il convient de distinguer la musique sacrée, de la musique spirituelle et de la musique religieuse :

- la musique sacrée est une musique considérée comme capitale, vitale à une personne ou une communauté d'un point de vue religieux ;
- la musique spirituelle est une musique permettant d'élever l'âme vers le divin, sans s'inscrire forcément au sein d'une pratique religieuse ;
- la musique religieuse est souvent consacrée par des textes ou par des sacrements religieux. Elle se distingue des précédentes pour sa fonctionnalité.

Ainsi, la musique sacrée dépasse la musique spirituelle par son caractère personnel ou communautaire ; une musique peut être sacrée pour un culte (le Miserere pour l'Église catholique par exemple), qui ne l'est pas pour d'autres. C'est ainsi qu'une musique profane peut être spirituelle.

Une musique peut ainsi être une combinaison de ses trois caractères. Ainsi le *Miserere d'Allegri* est une musique spirituelle et religieuse : elle est chantée habituellement le jour du vendredi saint, considéré comme tel dans la religion chrétienne. Il existe de par le monde diverses traditions de musiques sacrées selon les confessions religieuses : musique bouddhique - musique chrétienne - musique hindoue - musique juive - musique islamique - musique sikhe, etc.

Musique profane

La musique profane, dite aussi musique séculière ou encore musique mondaine, regroupe les genres musicaux qui ne sont pas associés aux pratiques religieuses d'un groupe social donné. Le concept s'oppose donc à celui de musique sacrée. La musique profane peut être vocale ou instrumentale. C'est le contraire de la musique religieuse.

La musique profane vocale comprend de nombreux genres musicaux : chanson populaire (pour toutes circonstances), musique pour le spectacle (opéra, opéra-comique, zarzuela, Singspiel, opérette, comédie musicale, musique de scène...), chant pour le concert (aria, mélodie, lied, cantate, chœur...), etc.

- La musique profane instrumentale comprend également de nombreux genres musicaux : musique pour la danse (ballet, danses populaires, danses de société, danses de couple, etc.

### **La musique n'a-t-elle pas été d'un grand secours pour beaucoup pendant le confinement :**

*Elle a contribué à rassembler, à combler la solitude, à soutenir les plus exposés, ..., à mettre un rayon de soleil dans une période difficile.*

🎵 Poutchie Gonzales, « *La musique, vecteur de lien social en temps de crise* », *la-croix.com*, mars 2020

<https://www.la-croix.com/Culture/musique-vecteur-lien-social-temps-crise-2020-03-20-1201085264>

Chanter, danser, jouer d'un instrument à son balcon. Pendant le confinement, les initiatives créatives et musicales se multiplient et deviennent des rendez-vous quotidiens avec ses voisins. Émilie Tromeur-Navaresi, musicothérapeute, et Hyacinthe Ravet, musicologue et sociologue, nous expliquent pourquoi nous avons ainsi recours à la musique

Émilie Tromeur-Navaresi, musicologue : « La musique est signe d'espoir, on rêve d'un lendemain meilleur »

« La musique nous réunit quelles que soient nos cultures, notre histoire ou nos origines. C'est quelque chose que l'on a en commun, qui nous rassemble. Elle permet de nous sentir vivant, de nous rapprocher, même si on est physiquement loin les uns des autres, même si on est confinés. C'est une façon de ne pas se sentir seul, ni isolé.

L'écoute de la musique crée et développe en nous de la dopamine, une hormone de plaisir. On écoute, on danse et après on se sent mieux. On choisit bien sûr la musique en fonction de notre subjectivité et de nos préférences pour certains styles et genres musicaux. Mais, dans des situations comme celle que nous vivons actuellement, elle permet de nous retrouver.

Notre rapport à la musique a changé avec l'histoire. Avant, elle s'échangeait de personne à personne. Pour faire écouter une nouvelle chanson à quelqu'un, il fallait la lui chanter. Maintenant on n'a plus besoin d'être proche pour partager un air que l'on a d'ailleurs souvent découvert soi-même grâce aux plateformes de streaming...

La musique a toujours tenu une place importante dans des périodes de crise, notamment pendant les guerres. En chantant, en jouant d'un instrument, on s'engage. La musique est signe d'espoir, de rêve d'un lendemain meilleur car il faut toujours penser qu'il y aura une issue. Il faut abuser des choses qui nous font du bien donc si la musique nous aide, il faut l'utiliser ! »

Hyacinthe Ravet, musicologue et sociologue : « La musique dispose d'une très forte charge symbolique ».

« C'est un phénomène intéressant, qui dit quelque chose du « pouvoir » de la musique dans la société. Le confinement pousse à s'interroger sur la nature des liens sociaux. Chanter, jouer, c'est faire corps avec autrui. Le son, la vibration commune, donne corps au lien social. Ces trois termes sont très importants : corporalité, lien social, vibration.

Même s'il y a une distance physique, un éloignement entre les personnes, il y a une proximité grâce à la musique. Une connivence peut s'instaurer simultanément dans cette activité qui fait sens vers un but commun : chanter ou jouer de la musique ensemble. Elle touche tous les milieux sociaux, tout le monde simultanément.

Qu'on la chante, qu'on l'écoute, qu'on la joue, on fabrique un temps commun. Cette temporalité partagée, c'est vraiment quelque chose de fort, une résonance où l'on vit la musique, où l'on vit en musique ensemble. Ça fait son, ça fait sens à un instant « t ». Il y a beaucoup de types d'écoutes différentes : en toile de fond, en écoute solitaire, en écoute concentrée, en écoute partagée. Les écoutes sont variées et prennent beaucoup de chemins différents.

Le pouvoir de la musique est celui qu'on veut bien lui accorder. La musique dispose d'une très forte charge symbolique. Elle peut contribuer à donner une signification aux événements qui se produisent et nous interrogent. En temps de guerre, de révolution, de bouleversements sociaux, elle permet de rassembler la société mais aussi de se rebeller, de trouver des chemins de partage différents. La musique représente quelque chose de notre époque. Elle permet aussi de donner d'autres visages à nos rêves et nos aspirations.

#### **Pour aller plus loin**

**Myriam Figureau, « Confinement : l'opération Eurobalcon, jouer la musique de Charpentier tous les vendredis soirs est née à Lyon », *france3-regions.francetvinfo*, avril 2020**

<https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/rhone/lyon/confinement-operation-eurobalcon-jouer-musique-charpentier-tous-vendredis-soirs-est-nee-lyon-1813680.html>

**« Confinement : un quartier lyonnais s'évade chaque soir en musique » *France Télévisions*, mai 2020**

[https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement-un-quartier-lyonnais-s-evade-chaque-soir-en-musique\\_3945537.html](https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/confinement-un-quartier-lyonnais-s-evade-chaque-soir-en-musique_3945537.html)

**« Malgré le confinement, l'orchestre de Serbie a joué "Bella Ciao" pour les Italiens », *huffingtonpost.fr*, mars 2020**

[https://www.huffingtonpost.fr/entry/confinement-serbie-orchestre-bella-ciao-italie\\_fr\\_5e765c83c5b6f5b7c5454426](https://www.huffingtonpost.fr/entry/confinement-serbie-orchestre-bella-ciao-italie_fr_5e765c83c5b6f5b7c5454426)

Sans se rassembler. Et avec les gestes barrières. Musique maestro!

INSOLITE - Malgré le confinement, l'Orchestre national de Serbie a réussi à réchauffer le cœur des Italiens, ce vendredi 20 mars, en pleine épidémie de coronavirus. Tout en respectant les règles sanitaires de leur pays, où des mesures de restriction des déplacements et des couvre-feux ont été décrétés, les musiciens ont réussi à jouer le chant de résistance "Bella Ciao", comme vous pouvez le voir dans notre vidéo ci-dessus.

Des écrans, de la vidéo, un peu de montage et le tour est joué. Chacun des musiciens s'est filmé chez soi en train de réaliser sa partition. Puis toutes les captations ont été réunies en une seule vidéo où chacun joue simultanément, donnant l'illusion d'un orchestre réuni. Et le résultat, posté sur YouTube en fin de semaine par une agence de télévision italienne, est particulièrement joli.

**« Le Boléro de Ravel par l'Orchestre national de France, *France Musique*, 29 mars 2020**

<https://www.francemusique.fr/musique-classique/le-bolero-de-ravel-les-musiciens-du-national-le-jouent-de-chez-eux-pour-vous-82706>

Le Boléro de Ravel par les musiciens de l'Orchestre National de France, en concert depuis chez eux !

Publié le lundi 30 mars 2020 à 13h39

En ce temps de confinement et de distanciation sociale, les musiciens de l'Orchestre National de France ont concocté une surprise pour son public. Dès les premières notes célèbres, plongez au cœur du Boléro de Ravel !

Dans la période délicate que nous traversons, les musiciens de l'Orchestre National de France ont souhaité, malgré la distance, jouer ensemble pour offrir et partager avec chacun ce qu'ils savent le mieux faire : de la musique.

Si l'ordre du jour est la distance, la musique semble capable de s'envoler et de nous rapprocher, et quoi de mieux que le Boléro envoûtant de Ravel pour mettre du baume au cœur !

Loin de l'auditorium de la Maison de la Radio où se trouve habituellement l'ONF, voici les musiciens confinés mais néanmoins réunis par une véritable prouesse technique, en espérant que ces quelques notes dansantes de Ravel, universelles, apporteront un peu de bonheur de réconfort à celles et ceux en besoin de chaleur musicale.

[https://www.youtube.com/watch?v=Sj4pE\\_bgRQI](https://www.youtube.com/watch?v=Sj4pE_bgRQI)

## IV -TABLE DES MATIERES

I – « DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE ? ».....	5
■ Francis Wolff, Pourquoi la musique ?, 2015	5
I - 1 – La musique préexiste-t-elle au langage ?.....	6
■ Pascal Quignard, La haine de la musique, IXe traité, 1996	6
■ Propos recueillis par Pierre-René Serna, le 2 avril 2015, Journal	6
I - 1 – a : L’hypothèse de l’antériorité de la musique sur le langage parlé semble confirmée par des études anthropologiques, linguistiques. L’«homme musical» <sup>1</sup> , « homo musicus » <sup>1</sup> serait plus ancien que l’« Homo sapiens ».....	7
■ Michel Serres, Musique, 2011	7
■ Michel Serres, Musique, 2011	7
■ Canal Académie, Marianne Durand-Lacaze, Une interview de Michel Serres sur son livre, Musique, 2011.	7
■ À la recherche des traces des musiques de la préhistoire, "Sur les épaules de Darwin", émission de radio sur France Inter, Jean Claude Ameisen, mai 2014	8
■ Wikipédia, Musique préhistorique	8
■ Wikipédia : Histoire de la musique	9
■ Philippe Grimberty, Psychanalyse de la chanson, 1996	10
■ Philippe Grimberty <sup>1</sup> , Psychanalyse de la chanson, 1996	11
■ « Quelques réflexions à propos du langage et de la musique chez François-Bernard Mâche », Philippe Lalitte, in Danièle Pistone (Ed.), L'universel et l'utopie, Hommage à François-Bernard Mâche, série	12
■ « Hommages» n° 1, Paris, Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 93-110.	12
■ Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues, 1781	13
■ Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues <sup>1</sup> , 1781	14
I – 1- b – « Naître à la vie : entrer en Musique », (Michel Serres, Musique).....	15
■ Philippe Grimberty, Psychanalyse de la chanson, 1996	15
■ Bernard Golse, « La musique, l’interprétation et la direction de la cure dans le travail avec les bébés », Figures de la psychanalyse, 2011/1 n° 21   pages 165 à 175	16
■ Philippe Grimberty, Psychanalyse de la chanson, 1996	18
■ Agnès Roux, « Chansons entendues in utero », Futura Santé, 2013	18
■ Le mag’16, Le magazine d’information de la mission maternelle en Charente, octobre 2017	19
■ Henri Salvador, Une Chanson douce, 1950	20
■ Philippe Grimberty, Psychanalyse de la chanson, 1996	21
■ Philippe Grimberty, Psychanalyse de la chanson, 1996	21
I – 2 – « Je suis d’abord philosophe par défaut, parce qu’a priori c’est musicien que j’aurais bien aimé être », Michel Onfray.	22
■ «Musique », définition dans le dictionnaire Littré (mu-zi-k') s. f.	22
■ Michel Serres, Musique, 2011	22
■ Xavier Lacavalerie, « Quand Michel Serres nous parlait musique (c'était passionnant) », (2019), Télérama	23
■ Michel Zink, « La beauté parle de Dieu. De la musique à la poésie », Poésie et conversion au Moyen Âge (2003), Chapitre IV, pages 99 à 121	25
■ Platon, Phèdre, « Le mythe des cigales » (259a-d)	25
■ Christian Gagné, La musique présentée comme folie philosophique dans le Phèdre de Platon,	26
■ Aristote, La Politique, livre VIII	26
■ Saint Augustin, Les Confessions, chapitre XXIII	26
■ Jacques Darriulat, Descartes et la musique, 2012	27
■ Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues, 1781	27
■ Jean-François Perrin, « Jean-Jacques Rousseau et la musique », Les chemins de la philosophie, France culture, 2012	28
■ Arthur Schopenhauer, Le Monde comme volonté et comme représentation, Livre III, §52	29
■ Vincent Stanek, « Schopenhauer et la musique », Les chemins de la philosophie, France culture, 2012	29
■ Dorian Astor, Friedrich Nietzsche et la musique, 2009	29

■ Vladimir Jankélévitch, <i>La musique et l'ineffable</i> , 2015	30
■ Vladimir Jankélévitch, <i>La musique et l'ineffable</i> , 1961	31
■ Axel Leclercq, « Le magnifique hommage de Victor Hugo à Beethoven par Julie Depardieu », 2018, <i>Positiv</i>	32
I - 3 – « Aucun [art] n'accéderait à la beauté s'il ne passait point par la Musique. » (Michel Serres, <i>Musique</i> ).....	33
I – 3 – a – « En français ? non, je voudrais écrire en musique », (Gide, <i>Les cahiers et les poésies d'André Walter</i> , 1952).....	33
■ Verlaine « Art poétique », <i>Jadis et Naguère</i>	33
■ Philippe Grimbert, <i>Psychanalyse de la chanson</i> , 1996	34
■ Catherine Ballestero, <i>La musique et les mots, L'aventure des écritures</i> , 1996.	35
■ Monique Philonenko, « Musique et langage », <i>Revue de métaphysique et de morale</i> , 2007/2 (n 54), pages 205 à 219	37
■ Damien Dauge, <i>Flaubert et le spectre du musical</i> , 2019	38
■ Yvan Leclerc, « Flaubert au gueuloir », <i>Revue des sciences humaines</i> , « "Ce qui parle en moi" : l'étrangeté de la voix », textes réunis par Stéphanie Genand et Françoise Simonet-Tenant, n° 333, 2019, p. 159-174	39
■ Proust, <i>Du côté de chez Swann</i> , 1913	39
■ Gainsbourg, <i>Comic strip</i> , 1967	39
■ Michel Leeb, <i>La Ponctuation</i> , Archive INA, 1984	40
■ <i>La musique des mots</i>	40
■ Serres, <i>Musique</i> , 2011	40
■ Pierre Jean Gaucher, « Moi Président (ou le candidat énervé) »	41
■ Xaver von Cranach, <i>La figure d'Orphée comme intermédiaire entre Apollon et Dionysos</i> , 2015	41
Que dire alors de la place de la musique ?.....	42
■ Charles Baudelaire, « Correspondances », <i>Spleen et Idéal, IV, Les Fleurs du mal (1857)</i>	42
■ Baudelaire, "Harmonie du soir" <i>Les Fleurs du Mal, Spleen et Idéal, XLVII, 1857</i>	42
■ Rimbaud, « Voyelles », <i>Poésies</i> , 1871	43
Quand la musique vient s'ajouter à la musicalité des mots : mélodies, chansons.....	43
■ <i>Mélodie</i> , Wikipedia	43
■ Christian Flavigny, « La Mise en musique du poème », <i>La langue maternelle, Champ psychosomatique 2007/4 (n°48)</i> , pages 73 à 91	44
■ Exemples de poèmes mis en musique : <i>La poésie en chanson</i> , Ina.fr	44
■ , <i>Psychanalyse de la chanson</i> , 1996	44
■ Philippe Grimbert, <i>Psychanalyse de la chanson</i> , 1996	45
■ Philippe Grimbert, <i>Psychanalyse de la chanson</i> , 1996	45
I – 3 – b - La musique fait naître la danse, la danse fait voir et entendre quelque chose de la musique.....	46
■ Louis de Cahusac, <i>L'Encyclopédie, Tome 4, p. 623-629, 1<sup>re</sup> éd. 1751</i>	46
■ Alban Ramaut, « De quelques articles consacrés à la danse dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert », <i>Colloque Danse et musique, CNSMD de Lyon</i> , 2013	46
■ <i>Passeurs de Danse, dossier thématique : Danse &amp; Musique</i>	47
■ Willy Legaud, <i>Piano dansé (création)</i>	47
■ « La danse et la musique : Quelles relations ? », <i>Passeurs de Danse</i> ,	47
■ Anca Giurchescu, « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire », Traduction de Ramèche Goharian, <i>Cahiers d'ethnomusicologie</i> , 2001.	49
■ Plasson Fabien, « Danse et musique », 2018, <i>Numeridanse</i>	50
■ <i>Flashdance - Final Dance / What A Feeling (1983)</i>	51
■ <i>Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur... Le Sacre du Printemps de Stravinsky</i> , France Musique, 2017	52
■ Gianfranco Vinay, « Stravinsky-Balanchine et le néoclassicisme 'constructiviste' », <i>Repères, cahier de danse(n° 20, pages 7 à 10, 2007/2</i>	53
■ <i>Colloque « Danse et musique, CNSMD de Lyon</i> , 2013	54
■ <i>Claquettes, Bréhal-Jazz</i>	55
■ John Badham, <i>La fièvre du samedi soir</i> , 1977	55
I – 3 –c- Le cinéma : Un dialogue entre l'image et le son.....	55
Le cinéma s'est rarement passé de musique.....	56
■ Pascal Pistone, « La musique au cinéma », <i>vivaarte.fr</i>	56
■  Caroline Heudiard, « Chaplin et la musique », <i>philarmoniedeparis.fr</i>	56

🎵🎵 Raphaël Bourgois, « Les harmonies de Charlie Chaplin », franceculture.fr, 2019	58
Les harmonies de Charlie Chaplin	59
🎵🎵 "Les Oiseaux" d'Hitchcock, une frousse culte, « Des sons et des cris », rtsculture	59
Catherine Fattebert, L'émission "Travelling" consacrée au film "Les Oiseaux" d'Alfred Hitchcock:	59
Si le film peut faire connaître la musique, la musique peut « immortaliser » le film.....	59
🎵🎵 Léopold Tobisch, « 5 bandes originales les plus marquantes de l'histoire du cinéma », France musique, 2018	59
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SjfQWZ84_bw">https://www.youtube.com/watch?v=SjfQWZ84_bw</a>	60
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=h1PfrmCGFnk">https://www.youtube.com/watch?v=h1PfrmCGFnk</a>	60
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=EVZDyeTTsic">https://www.youtube.com/watch?v=EVZDyeTTsic</a>	60
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=YB-wuKo9rW0">https://www.youtube.com/watch?v=YB-wuKo9rW0</a>	60
🎵🎵 Lionel Esparza, « Mort à Venise de Luchino Visconti : la bande originale du film », francemusique.fr, novembre 2019	60
🎵🎵 Gaudéric Grauby-Vermeil, « Comment Nino Rota est entré dans la légende avec la BO du "Parrain" », franceinter.fr, février 2019	61
Retrouvez le programme : Je me souviens Nino Rota, à la Maison de la Radio les 23 et 24 février sur le site de Maison de la radio.	61
🎵🎵 Boccheciampe Fabien, L'importance des Bandes Originales dans l'industrie cinématographique, CMC Studio, mai 2018	61
The Bodyguard, « I Will Always Love You », [Kevin Costner, Whitney Houston Movie HD]	63
🎵🎵 Aliette de Laleu, « Comment la musique de 2001 L'Odyssée de l'espace est devenue mythique », francemusique.fr, mai 2018.	63
🎵🎵 « Ennio Morricone, compositeur de musiques de films de légende, est mort » C.M., leparisien.fr, 2020.	64
🎵🎵 « Disparition d'Ennio Morricone, mythique compositeur de musique de films », Victor Tribot Laspière, francemusique.fr, juillet 2020.	64
🎵🎵 Bertrand Guyard, Les Tontons flingueurs, sujet d'étude à la Sorbonne, du bourre-pif à Descartes, France culture, 2018	66
🎵🎵 Sofia Anastasio, Les Tontons flingueurs, décryptage musical d'un film culte, France musique, 2018	66
🎵🎵 Nadja Viet, « La Bande Originale du film, sinon rien ! », franceinter.fr, août 2019.	67
🎵🎵 - Jean Paul Rappeneau à Angoulême : "Un film, c'est une musique", France info culture, 2015	68
🎵🎵 Stéphane Lerouge, De la musique avant toute chose, Dialogue avec Jean-Paul Rappeneau	68
La musique participe à l'identité du film en faisant naître des émotions que l'image seule ne peut pas apporter.....	69
🎵🎵 Les Dents de la Mer : sans la musique et avec la musique	69
<a href="https://www.dailymotion.com/video/x2faiva">https://www.dailymotion.com/video/x2faiva</a>	69
🎵🎵 Sonia Devillers, « Les Dents de la mer » sur Chérie 25 : deux notes passées à la postérité », France inter, 2017	69
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Mk6R-40_anU">https://www.youtube.com/watch?v=Mk6R-40_anU</a>	69
🎵🎵 Benoît Franquebalme, « Les Dents de la Mer » : il y a 45 ans, Spielberg inventait le blockbuster », Marianne, 2020	69
🎵🎵 Anne Dessuant, « "Psychose", "Les Dents de la mer"... quand la musique de film fait monter l'attention », Télérama, 27/01/18	70
Le Pont de la rivière Kwai - Extrait – Introduction : <a href="https://www.youtube.com/watch?v=2GnrJNVxWAE">https://www.youtube.com/watch?v=2GnrJNVxWAE</a>	70
La douche - Psychose HD Vostfr : <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JbBka3T08-w">https://www.youtube.com/watch?v=JbBka3T08-w</a>	70
Jaws (1975), Get out of the Water Scene (2/10) Movieclips, <a href="https://www.youtube.com/watch?v=rW23RsUTb2Y">https://www.youtube.com/watch?v=rW23RsUTb2Y</a>	71
The Third Man – Clip, <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Fja9kwTI_jU">https://www.youtube.com/watch?v=Fja9kwTI_jU</a>	71
🎵🎵 « Alfred Hitchcock et le suspens musical : "A music to be murdered by" », L'équipe de Musiq3, rtbf.be, 13 août 2019	71
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s22INU5jXM4">https://www.youtube.com/watch?v=s22INU5jXM4</a>	72
🎵🎵 « Visconti et la musique classique, Ludwig », symphozik.info, mai 2008	72

♪♪ Thomas Aufort, « Mort à Venise, Luchino Visconti », Conférence UIA, 2019	73
♪♪ Madeleine Saliceti, « «L'Orange mécanique» d'Anthony Burgess: la musique classique suggère la violence», francemusique.fr, août 2015	74
Orange mécanique. Quand la musique classique sublime la violence...	74
♪♪ Elian Jouglà, Stanley Kubrick et la musique de ses films, 2013, cadenceinfo.com	74
La musique peut même être l'élément essentiel du film.....	75
♪♪ Jacky Bornet, « Michel Legrand en dix bandes originales de films cultes », France Télévisions, Janvier 2019.	75
♪♪ . L'Expérience cinéma : Michel Legrand et la musique de film, la cinémathèque française	75
La musique est extradiégétique : elle n'existe pas dans l'histoire même mais contribue à créer une ambiance pour le spectateur, il peut s'agir soit d'un emprunt, soit.....	76
♪♪ «Martin Scorsese et la musique classique », Gabrielle Oliveira-Guyon, franceinter.fr, juillet 2013	76
♪♪ Gaétan, « Dossier: Ces chefs d'œuvre de la musique classiques souvent utilisés dans les films », hitek.fr, 2018.	76
♪♪ Gaétan, « Dossier : Les plus grands compositeurs de musique de films », hitek.fr, juin 2018	78
♪♪ Victor Tribot Laspière, «Les compositeurs de musique de film sont-ils des compositeurs comme les autres? » francemusique.fr, décembre 2018	80
♪♪ Andrés Rib, Colombier, « De Roubaix, Goraguer : Ces grands compositeurs français de musiques de films », lenouveaucenacle.fr, Mars 2018.	81
La musique existe parfois même avant le film.....	82
♪♪ Ennio Morricone à propos du film Il était une fois en Amérique	82
♪♪ « Comment Ennio Morricone est-il devenu l'un des compositeurs de musique de films les plus connus au monde ? » Rebecca Manzoni, franceinter.fr, janvier 2020	83
Le Meilleur de Ennio Morricone - Les Plus Belles Musiques de Films	83
♪♪ Pierre Charvet, « Stanley Kubrick, musique classique et musique de film », Le Grand Caléidophone, France musique, 18 mai 2014	83
♪♪ « Pourquoi musique et cinéma font-ils si bon ménage ? » ecinephileanonyme.com,	83
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=C6II58Ln4cl">https://www.youtube.com/watch?v=C6II58Ln4cl</a>	85
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ybZINoDv8I8">https://www.youtube.com/watch?v=ybZINoDv8I8</a>	86
N. T. Binh, commissaire de l'exposition « Musique et Cinéma » : deux mots à la puissance d'évocation irrésistible.....	86
I – 3 –d- Musique et peinture : Quand les musiciens entendent en couleur.....	86
♪♪ David Hudry, Musique et peinture, philharmonie de Paris	86
♪♪ Quand musique et arts plastiques fusionnent, Symphozik	88
♪♪ Cornelius Cardew. Treatise Kymatic ensemble	89
♪♪ John Cage: Atlas Eclipticalis (1962)	89
♪♪ Ianis Xenakis : Mycenae Alpha, 1978	89
♪♪ Un Lac et des touches de piano : une œuvre pleine de rythme et de vie de Kupka !	91
📖 Luigi Russolo, La Musica, 1911, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres (Royaume-Uni)	91
📖 Paul Klee, Fuge in Rot, 1921 [Fugue en rouge] Aquarelle et crayon sur papier sur carton, 24,4 x 31,5 cm	92
♪♪ Nicolas de Staël, Le Concert, 1955, Musée Picasso d'Antibes	92
I – 4 – « Je ne pense qu'à ça / 4, 3, 2, 1, je joue de la musique / Je respire musique / Je réfléchis musique / Je pleure en musique ». (Calogero).....	93
I – 4 – a- La musique : une école d'exigence.....	93
📖 Murielle Radault, «Musique en conservatoire: un parcours semé d'embûches», Huffingtonpost. fr, 2015.	93
📖 Suzana Kubik, « Combien d'heures faut-il s'entraîner pour devenir musicien ? », France Musique,2017	94
📖 <a href="https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/combien-d-heures-faut-il-s-entraîner-pour-devenir-musicien-38390">https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/combien-d-heures-faut-il-s-entraîner-pour-devenir-musicien-38390</a>	94
📖 Alan Parker, Fame, 1980	96
📖 « Kiné des musiciens », <a href="http://kinedesmusiciens.com/">http://kinedesmusiciens.com/</a>	96

■	Damien Chazelle, Whiplash, 2014	97
I – 4 – b	La virtuosité musicale.....	97
■	Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	97
■	Jean-Michel Ogier, « Beethoven, ce génie qui a révolutionné la musique », France Culture, 2016	98
■	Nathalie Moller, « Wolfgang Amadeus Mozart, l'autre visage du génie », France Musique, 2018	98
■	Miloš Forman, Amadeus, 1984	100
■	Nietzsche, Humain, trop humain, 1878	100
■	Platon, Ion, I <sup>er</sup> siècle avant J-C	100
■	Pauline Adenot, « La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens », Revista Proa, n°02, vol.01, 2010.	101
■	Mélanie Frey et Jérémy Hesses, « Mourad, un jeune virtuose, enfant de la Castellane », France TV info.fr, 18/12/2018	102
■	C.Azzopardi, H.Smague, H.Cardon, R.Laurentin, Guillaume, « 6 ans, petit prodige du piano », France 2	102
I – 4 – c	La musique passion dévorante, dévastatrice ou salvatrice.....	103
■	Matthieu Chedid, Qui de nous deux ?, 2003	103
■	France Gall, Tout pour la musique, 1981	104
■	Dalida, Mourir sur scène, 1983	105
■	Georges Sand, Consuelo, 1843	106
■	Johnny Halliday, J'ai oublié de vivre, 1977	106
■	Romain Katchadourian, « 27 ans : L'âge maudit des étoiles filantes du rock », France Soir, 2011	107
■	Oliver Stone, The Doors, 1991	108
■	Calogero, « Je joue de la musique », 2017	108
■	Léa Ouzan "Ça m'a sauvé la vie" : Jean-Louis Aubert explique comment la musique l'a aidé à vaincre la mélancolie, Télé-loisirs, 2019	109
I - 5 –	La musique fascine ceux qui l'écoutent (au point d'occulter tout le reste).....	109
I – 5 – a	Fascination suscitée par l'artiste.....	109
■	Éric-Emmanuel Schmitt, Ma vie avec Mozart, 2005	109
■	Baricco Alessandro, Novecento: pianiste, 1997	111
■	Francis Wolff, Pourquoi la musique ? 2015	112
■	Édith Piaf, « L'Accordéoniste », Paroles et Musique, Michel Emer, 1940.	113
■	Pierre Ancery et Clément Guillet, « Pourquoi les musiciens font rêver les filles ? », Slate.fr, 2012	115
■	Pierre Bouteiller, Interview de SERGE GAINSBOURG, 1972, www.ina.fr	117
I – 5 – b	La fascination poussée à son paroxysme.....	117
■	<a href="https://pxhere.com/fr/photo/41796">https://pxhere.com/fr/photo/41796</a>	117
■	Nicolas Bouzou, Économie Franz Liszt, « Franz Liszt, les filles qui s'évanouissent et le piano : une esquisse d'analyse historico-économique », 2016, <a href="https://asteres.fr/">https://asteres.fr/</a>	117
■	Michel Berger, La Groupie du pianiste, 1980	118
■	Emmanuelle Ringot, « C'est quoi "être fan" ou comment expliquer le phénomène des groupies ? », Marie Claire. 119	119
■	Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	120
■	Pascal Obispo, Fan, 2004	121
■	Bruno ALVAREZ, « Perdre Johnny, est-ce comme perdre un proche ? », Ouest-France, 2017	122
■	Didier Courbet, (Professeur de Sciences de la Communication à l'Université d'Aix-Marseille), « Pourquoi la mort des célébrités peut conduire à la dépression et même au suicide? », 2016 actualisé en 2020, huffingtonpost.fr,	123
■	Laurent Tuel, Jean-Philippe, 2006	125
■	Christian Le Bart, « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », Revue française de sociologie, 2004/2 (Vol. 45), pages 283 à 306 <a href="https://www.cairn.info">https://www.cairn.info</a>	125
I - 5 – c	Une fascination qui peut toucher n'importe quel individu.....	127
■	Laure Dautriche, « Wagner envoûte Louis II de Bavière », Les Musiciens face au pouvoir, 27/07/2020, Europe 1	127
■	Roman Polanski, Le Pianiste, 2002	130

## II – CETTE MUSIQUE AU CŒUR DE NOS VIES.....131

II - 1 – Omniprésence de la musique dans nos vies: de la naissance à la mort à l'échelle d'une vie humaine, à l'échelle de l'histoire de l'humanité.....	131
II - 1 – a – La musique au cœur de l'univers.....	131
Le grand orchestre du monde.....	131
♪♪ Denis Sergent, « À l'affût des sons de la nature », La Croix, 26/02/2019	131
♪♪ Axel Leclercq, l'Etêtung ou la musique de l'eau : au Vanuatu, un son poétique et envoûtant, 2019	132
♪♪ Michel Serres, Musique, 2011	132
Et si c'était de l'anthropomorphisme.....	133
♪♪ Mathieu Vidard, « Les fleurs ont des oreilles », France Inter, 26 juin 2019	133
♪♪ Victor Tribot Laspière, « Opéra de Barcelone: des milliers de plantes pour remplacer le public», francemusique.fr, 23 juin 2020	133
Dans le vide, le son ne se propage pas pourtant l'homme a pu imaginer de la musique dans l'espace et n'hésite pas aujourd'hui à utiliser les nouvelles technologies pour en envoyer.....	134
♪♪ Yaël Nazé, « Un son... cosmique. Musique et astronomie », Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège, Janvier 2016	134
♪♪ Audrey Morellato, « La Nasa publie les sons envoyés dans l'espace », France Inter, 1 août 2015	134
♪♪ Bruno Poussard, « Strasbourg : Et au fait, peut-on jouer de la musique dans l'espace, Thomas Pesquet ? », 20 minutes, 31 mars 2017	135
♪♪ Pierre Charvet, « Les musiques de l'Espace et le disque d'or Voyager », France musique, le Grand Caléidoscope, 22 mars 2013.	136
♪♪ « Découvrez l'étrange musique de l'espace », par la rédaction, Maxisciences, Astronomie, 11 mars 2019	136
Les bruits de la nature sont source d'inspiration pour les musiciens qui s'attachent à les évoquer ou les imiter.....	137
♪♪ Jean-Marc Goossens, « Musique et Nature. Au commencement de la musique, la nature », philharmoniedeparis.fr	137
♪♪ Makis Solomos, «Xenakis et la nature: des sciences de la nature à une musique environnementale ? », archivesouvertes.fr, 2019	138
♪♪ <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis">https://fr.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis</a> .....	140
♪♪ Nathalie Ronvaux, « Nature culture, musique classique », pointculture.be, 2 mars 2017	140
♪♪ Eau: Debussy, Liszt, Ravel, Dun.....	140
♪♪ Laure Dautriche « Le chef d'œuvre de l'été 1819 : L'histoire de « La Truite » de Schubert », , Europe 1, 4 août 2018	140
♪♪ François Hudry et Nancy Ypsilantis, « Musique classique, quand les animaux s'en mêlent », Sujet radio: François Hudry et Nancy Ypsilantis, Adaptation web: Andréanne Quartier-la-Tente, RTS culture, 2 août 2019	141
II - 1 – b- De la naissance à la mort : de la musique.....	142
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	142
♪♪ Michel Sardou, En chantant, 1978	142
Apprendre en chantant .....	143
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	143
S'aimer en musique.....	145
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	145
♪♪ Julien Baldacchino « La chanson "Joyeux anniversaire" fait désormais partie du domaine public », , France Bleu, 28 juin 2016	145
♪♪ Mendelssohn Felix, Marche nuptiale, 1843	146
Pour accompagner quelqu'un dans sa dernière demeure, pour adoucir la peine ... il y a la musique.....	146
♪♪ Chopin, Marche funèbre, 1837	146
♪♪ « Le pouvoir de la musique lors des obsèques et du deuil », elicci.fr	146

♪♪ Maryse Dubé « La musique et les chants lors des funérailles », Encyclopédie sur la mort, agora.qc.ca, 2012	147
Et cette musique, compagne de notre quotidien mérite bien d'être célébrée : La Fête de la musique.....	148
♪♪ Nathalie Lacube, « La musique accompagne tout au long de la vie », La Croix, 14/02/2017	148
♪♪ Ministère de la culture, « Historique de la Fête de la Musique », fête de la musique, 21 juin 2020	150
♪♪ Communiqué de presse du Ministère de la Culture, Paris, le 16/06/2020	150
II - 1 – c- L'évolution de la musique avec les nouvelles technologies.....	150
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	150
♪♪ « Chronologie des musiques et évolution des technologies », site edukson .org	151
♪♪ Mohamed Saidani, « L'impact des évolutions technologiques sur l'industrie musicale », Étude par Les mondes numériques, Université Paris Est Marne La Vallée, 30 janvier 2016	151
♪♪ L'impact des évolutions technologiques sur l'industrie musicale, Publié par Master SHS UPEM le 30 janvier 2016	152
II - 2 – « La musique souvent me prend comme une mer » (Baudelaire).....	152
♪♪ « Sept effets positifs de la musique sur le corps et l'esprit », Ouest-France Edition du soir, 22/10/2018	152
II - 2 – a - La musique stimule le corps et l'esprit.....	153
♪♪ « C'est officiel, la musique rend plus intelligent », service actu, les inrocks.com, 19 juin 2018	154
Musique et corps humain un lien fascinant.....	154
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	154
♪♪ « État de transe et musique savane occidentale : relation recherchée, repoussée et fantasmée », loupstyle, fierpanda.fr, 23 mai 2018	155
♪♪ Michel Serres, Musique, 2011	156
♪♪ « Concerts : des gilets vibrants permettent aux sourds de ressentir la musique », France 3, 08 février 2020	157
♪♪ Bertrand Bontoux, La musique dans le quotidien des personnes déficientes visuelles, Éclairages, ONA, 2017-2018	157
Musique et dopamine.....	158
♪♪ « L'influence de la musique sur le cerveau », CECNASMRAPH, worldpress.com 7 Janvier 2016	158
II - 2 – b - La musique : source d'émotions.....	159
♪♪ « Pourquoi frissonne-t-on de plaisir en écoutant de la musique? », 20 minutes sciences, 20minutes.fr, 9 janvier 2011	159
♪♪ « L'effet « euphorique » de la musique mieux compris », Radio-Canada, 11 janvier 2011	159
♪♪ Annie Ernaux, Journal du dehors, 1993	160
Nina Berberova, L'Accompagnatrice, 1935	160
♪♪ Homère, Odyssée, Chant XII	161
♪♪ Michel Serres, Musique, 2011	161
♪♪ Erik Pigani, « Mettez vos émotions en musique », psychologies.com, 12 juin 2020	162
♪♪ « Quelle est l'utilité de la musique ? » Silvia Bencivelli, futura-sciences.com, 14 décembre 2017	163
♪♪ Matthieu Delacharlery, « C'est scientifique : "Don't Stop Me Now" de Queen est LA chanson qui rend heureux », ici.fr, 24 novembre 2016	164
♪♪ « Musique et sexe, même frisson », Bénédicte SALTHUN-LASSALLE, cerveauetpsycho.fr, 23 février 2017	165
♪♪ Hélène Combis, « Frisson musical : c'est votre mémoire qui fait tout le boulot ! », franceculture.fr, 13 mars 2018	166
II - 2 – c – musique et mémoire.....	168
📖 Barbara, Une petite cantate, 1965	168
♪♪ Cora Vaucaire, Trois petites notes de musique, 1961	168
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	169
♪♪ Laurent Voulzy, Rockcollection, 1977	170
II - 2 – d - Les vertus thérapeutiques de la musique.....	171

🎵 « Musicothérapie », Rédaction : Medoucine.com, passeportsante.net, Janvier 2018	171
🎵 Alain Ducardonnet, (Votre santé m'intéresse, 2017) reçoit Hervé Platel, neuropsychologue à l'Inserm de Caen, pour explorer les possibilités de guérison grâce à la musique.	173
🎵 La musique pour lutter contre la maladie d'Alzheimer	173
🎵 La Grande table (France Culture, 2018), reçoit Isabelle Peretz, chercheuse québécoise spécialisée dans l'étude du "cerveau musical"	173
🎵 « Pourquoi se faire opérer en musique pourrait être une bonne idée », Sciences et avenir, 2015	173
🎵 « Pourquoi la musique est bonne pour le cerveau », Le Point, 2015	173
II - 3 – La musique : miroir de la société.....	174
🎵 Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	174
II - 3 – a – La musique : reflet d'une génération.....	174
La musique est le reflet d'une époque, d'une génération.....	174
🎵 Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	174
🎵 Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	176
🎵 Éric Nahon, « France Gall: la mort des artistes baby boomers est aussi un peu la mort de mon enfance », slate.fr, 9 janvier 2018.	176
🎵 Hervé Glevarec, « La fabrique des goûts musicaux », alternatives-economiques.fr, 1 février 2016	177
🎵 Octave Odola, « « Clandestino » de Manu Chao aurait-il encore tant de succès s'il sortait aujourd'hui ? », slate.fr, 11 octobre 2019	179
🎵 Manu Chao, Clandestino, 1998	180
🎵 Michael Atlan, « Le rap doit-il rester un truc de jeunes ? », slate.fr, 21 janvier 2018 <a href="http://www.slate.fr/story/156347/musique-hip-hop-rap-jeunes-vieux">http://www.slate.fr/story/156347/musique-hip-hop-rap-jeunes-vieux</a>	181
🎵 Guillaume Fraissard, « A partir de 27 ans, un mal sournois vous guette : la paralysie musicale », lemonde.fr, 06 juillet 2018.	181
Mais on « dépasse le concept de musique d'une génération ».....	182
🎵 Brice Miclet, « Comment le rap a réussi sa transition démographique », slate.fr, janvier 2020	182
🎵 Arnaud Lefebvre, « Pourquoi les jeunes aiment aussi la musique de leurs parents », , businessam.be, 2014	184
Le phénomène : stars 80.....	184
🎵 « Pourquoi le succès des années 80 perdure ? », ouest-france.fr, novembre 2014	184
🎵 Rose Azaidj Bonafin, « FEUILLETON. Le phénomène Stars 80 en tournée », francetvinfo.fr, janvier 2017	185
🎵 Le phénomène tournée 80	186
🎵 Éric Nahon, « Est-ce que l'on pourrait un peu arrêter avec les Insus, s'il vous plaît ? », slate.fr, 15 septembre 2017.	186
II - 3 – b – La musique : symbole d'un événement historique.....	187
🎵 Bernard Dicale, L'histoire en chansons : "Le temps des cerises", Maison histoire.	187
🎵 Corinne Scemama, « On aimera toujours "Le Temps des cerises" », leexpress.fr, 28 décembre 2015	187
🎵 Jean-Baptiste Clément, Le Temps des cerises, 1866	188
🎵 Clément Rochefort, « 14-18 : Petites musiques d'une grande guerre », francemusique.fr, août 2014	188
🎵 « Les chansons de 14-18 », Antoine Flandrin, lemonde.fr, septembre 2014.	189
🎵 Bertrand Dicale, 14-18 Exposition : la Grande guerre en chansons, musée sacem	189
🎵 Jean-Marie Rouvier, Les Chansons des Poilus durant la guerre de 14-18, 2017.	189
🎵 Fabien Lecoivre, « Fabien Lecoivre nous conte "L'Histoire de la France en 100 chansons" », francetvinfo.fr, 8 novembre 2011	189
II - 3 – c – La musique : reflet de la culture d'un pays, d'une région.....	191

♪♪ Philippe Grimbert, <i>Psychanalyse de la chanson</i> , 1996	191
Musique : reflet d'un pays.....	191
♪♪ La Marseillaise : Histoire De L'hymne National Français, 2007	191
♪♪ Claude Joseph Rouget de Lisle, <i>La Marseillaise</i> , , 1792	192
♪♪ « Nos goûts musicaux ont peut-être une origine culturelle », Repéré par Jasmine Parvine, slate.fr, février 2019.	193
♪♪ Denis-Constant Martin, « Les musiques en Afrique, révélateurs sociaux », revue-projet.com, 1 novembre 2004.	194
♪♪ « Spotify dévoile une cartographie des goûts musicaux », francetvinfo.fr, 22 juillet 2015	194
Musique : reflet d'une région.....	194
♪♪ Chanson des supporters du Nîmes Olympique sortie dans les années 1996-1997.	194
♪♪ Marie Zinck, « La jeunesse alsacienne dépoussière le schlager, style de variété allemande », slate.fr, février 2020	194
Difficulté à conserver les particularismes musicaux.....	196
♪♪ Éric Delhaye, « Musiques certifiées conformes », <i>Le Monde diplomatique</i> , Manière de voir, Juin-Juillet 2020	196
♪♪ Giovanni Giuriati, « Les réfugiés khmers à Washington, D.C.1 », <i>La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle</i> , 1996	198
II - 3 – d – La musique : reflet d'un mouvement social, politique, révolutionnaire.....	198
♪♪ Eugène Pottier, <i>L'Internationale</i> , 1871	198
♪♪ Derwell Queffelec, «Aux origines du chant populaire "Bella Ciao"», franceculture.fr, 13 janvier 2020.	200
♪♪ Yves Montand, <i>Bella ciao</i> , 1963	201
♪♪ Maître Gims, Slimane, Vïta et Dadju, <i>Bella ciao</i>	202
♪♪ « "Le déserteur" de Vian : le destin exceptionnel d'un hymne pacifiste », France info Culture, francetvinfo.fr, février 2014.	202
♪♪ Boris Vian, <i>Le Déserteur</i> , 1954	203
♪♪ Renaud, <i>Le Déserteur</i> , 1983	204
♪♪ Maurice Druon, Joseph Kessel, <i>Le Chant des partisans</i> , 1943	204
♪♪ Zebda, <i>Motivés</i> , 2003	205
Musiques et mouvements socioculturels.....	205
♪♪ Olivier Pironet « Vous avez dit skinhead », <i>Le monde diplomatique</i> , Manière de voir, Juin-Juillet 2020	205
♪♪ Mouvement punk	207
Musique et mouvements de contestation contemporains.....	207
♪♪ El General, <i>Rayes le Bled</i> , 2010	207
♪♪ Jean-Laurent Cassely et Jérôme Fourquet, « Les tubes et les sketches des «gilets jaunes»: l'univers culturel fragmenté de la France populaire », slate.fr, février 2019	210
♪♪ Kopp Johnson, <i>Gilet jaune (clip officiel)</i> - YouTube	211
♪♪ D1ST1., <i>Gilets jaunes</i>	212
Pourquoi la musique est-elle associée à la contestation ?.....	212
♪♪ Renaud Lambert et Evelyne Pieiller, « Garder le banjo », <i>Le Monde diplomatique</i> , Manière de voir, Juin-Juillet 2020	212
♪♪ Jean Ferrat, <i>Je Ne Chante Pas Pour Passer Le Temps</i> , 1965	213
Cette musique qui s'avère avoir du pouvoir sur le peuple effraie, aussi est-elle censurée.....	214
♪♪ « "Le déserteur" de Vian : le destin exceptionnel d'un hymne pacifiste », France info Culture, francetvinfo.fr, février 2014.	214
♪♪ « La Chine censure l'hymne des manifestations à Hong Kong », Repéré par Ines Clivio, slatefr, juin 2019.	214
Quel moyen plus efficace pour rassembler, sensibiliser à une cause qu'une musique, une chanson ?.....	215
Musique urbaine :.....	215

♫ Régis Meyran, « Les musiques urbaines, ou la subversion des codes esthétiques occidentaux. », EspacesTemps.net [En ligne], Travaux, 2014	215
<b>II - 4 – La musique : instrument de contrôle, d’asservissement, de torture, d’extermination.....</b>	<b>215</b>
♫ « Hector Berlioz, Euphonia ou la ville musicale, » Les Greniers de la mémoire, francemusique.fr	215
♫ Hector Berlioz, Euphonia ou la Ville musicale, 1852.	215
♫ Musique d’État et dictature, 2009, Colloque, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL - EHESS / CNRS)	218
♫ Julian Barnes, Le Fracas du temps, 2016	218
♫ Caroline Piquet, Chili, Panama, Irak, ex-Yougoslavie... Quand la musique devient un instrument de torture, 2013	219
♫ Primo Levi, Si c’est un homme, 1988	220
♫ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	220
♫ Wolfgang Reitherman, Le Livre de la jungle, 1967	220
 <b>III – CETTE MUSIQUE OMNIPRÉSENTE ET OMNIPOTENTE SUSCITE INQUIÉTUDES ET INTERROGATIONS</b>	<b>221</b>
<b>III - 1 – Une musique omniprésente, envahissante jusqu’à saturation.....</b>	<b>221</b>
♫ "Redéfinir le rôle de la musique dans la société actuelle", Article édité et mis en une par la rédaction, leexpress.fr, 15 juin 2012	221
<b>III - 1 – a – Il est aujourd’hui possible d’écouter de la musique partout et tout le temps.....</b>	<b>222</b>
♫ Nicole Vulser, « Les Français passent plus de deux heures par jour à écouter de la musique », lemonde.fr, octobre 2018	222
♫ Michel Serres, Musique, 2011	222
<b>III - 1 – b – En facilitant l’accès aux œuvres musicales, ne risque-t-on pas d’oublier de rétribuer le travail de l’artiste ?.....</b>	<b>223</b>
♫ Julien Bordier, « Comment les Français ont écouté la musique en 2018 », leexpress.fr, mars 2019.	223
♫ Stéphane Ruscher, « Spotify », futura-sciences.com,	224
♫ Perrine Signoret, « Sur YouTube, la détection automatique des contenus soumis à droit d’auteur ne satisfait personne », lemonde.fr, juillet 2018.	225
♫ Alice Koval, « YouTube est-il une bonne source de musique gratuite ? », boulevardduweb.com	226
♫ Johan Gautreau, « Streaming musical : quelle rémunération pour les artistes ? », clubic.com, janvier 2019.	227
<b>III - 1 – c – Quand la musique s’impose à nous, partout, tout le temps... De la Musique à la « muzak ».....</b>	<b>229</b>
♫ Gilles Folenne, « A quoi sert la musique d'ascenseur », bibliobs.nouvelobs.com, 21 juin 2010.	229
♫ Kévin Saigault, « Pourquoi met-on de la musique dans les ascenseurs ? », planet.fr, 22 avril 2016.	230
♫ Ellen Ichters, « L'histoire de la musique d'ascenseur », rts.ch, 10 août 2016	231
♫ « Muzak », Wikipedia	232
♫ Vincent Rouzé, Les musiques diffusées dans les lieux publics : Analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes, Archives ouvertes.fr, 20 novembre 2004,	232
♫ Émilie Nougé, « Trop de musique nuit à la santé », musique.orange.fr, 31 juillet 2018	233
<b>III - 1 – d – Du silence pour que la musique soit !.....</b>	<b>234</b>
♫ Pascal Quignard, La haine de la musique, 1996	234
♫ « Pourquoi notre cerveau a besoin de silence ? », France Inter, franceinter.fr, 20 mars 2019	235
Écouter l'Édito carré "Le cerveau qui dort reste attentif"	236
Écouter Grand bien vous fasse "Silence, on se fait du bien"	236
Écouter Capture d'écrans "Des sons pour se détendre, l'étonnant succès des vidéos ASMR"	236
Écouter La Tête au carré "La respiration et le cerveau"	236
Écouter Les conférences d'Inter cycle "Cerveau" présentées par Matthieu Vidard et Lionel Naccache	236

♪♪ Jan Swafford, « Le Silence est d'or », slate.fr, septembre 2009	236
♪♪ Serge Kerrien, « Chant et silence dans la liturgie », liturgie.catholique.fr,	238
♪♪ François Gorin, « John Cage, les sons du silence », telerama.fr, décembre 2015.	239
♪♪ John Cage, 4'33''	239
♪♪ Alain Vanier, « La musique, c'est du bruit qui pense », Insistance 2011/2 (n° 6), pages 13 à 21, cairn.info, janvier 2012.	239
III - 1 – e - Quand la musique nous indiffère, quand la musique nous insupporte.....	241
♪♪ Isabelle Peretz, « L'amusie congénitale », medecinesciences.org, Aout-septembre 2002.	241
♪♪ Hélène Combis, « Frisson musical : c'est votre mémoire qui fait tout le boulot ! », franceculture.fr, 13 mars 2018	243
♪♪ « Qu'est-ce que l'amusie ? », caminteresse.fr, 12 septembre 2017	243
♪♪ Hugo Jalinière, « L'anhédonie musicale : quand la musique ne procure aucun sentiment », sciencesetavenir.fr, 14 janvier 2017.	243
♪♪ « CHUT - Ceux à qui la musique ne fait (vraiment) aucun effet », Rédaction du Monde.fr, mars 2014	245
III - 2 – Musique et argent font-ils bon ménage ?.....	245
♪♪ Dire Straits, Money for nothing, 1985	245
♪♪ Rebecca Manzoni, « Tubes & Co - "Money for Nothing" de Dire Straits, une histoire de lave-linge et de slips de bains », franceinter.fr, Vendredi 8 mars 2019.	245
III - 2 – a – La musique est devenue un produit banal dans notre société de consommation.....	246
♪♪ Maylis Besserie, « Les mutations de l'industrie musicale », Entendez-vous l'éco, France Culture, 25/08/2018	246
♪♪ « Le marché du disque s'effondre encore en 2008 », france24, janvier 2009	246
♪♪ « Industrie musicale : les ventes de nouveau en hausse », Xavier Delucq, huffingtonpost.fr, mars 2013.	247
♪♪ Sofia Anastasio « 4e année de croissance pour l'industrie musicale », francemusique.fr, avril 2019.	247
♪♪ Christophe Dansette, « Marché de la musique : la résurrection », france24.com, février 2020.	248
♪♪ Farah Boucherak, Stéphanie Antoine, « Les artistes, des entrepreneurs comme les autres ? », France 24, 1 avril 2016	248
♪♪ « Industrie musicale : la fabrique des tubes », le Minarchiste, contreponts.org, septembre 2019.	248
♪♪ Emmanuel Duteil, « Comment l'industrie musicale a su se renouveler grâce au streaming » Europe 1, 29 avril 2019	251
♪♪ Delphine Gianora et Kevin Gertsch, « L'écoute en streaming, sauveuse de l'industrie musicale dans le monde », rts.ch, janvier 2020	251
♪♪ Philippe Garbit « De "La Marseillaise" au star system : une histoire de la musique et du pouvoir », Les Nuits de France Culture	252
II – 2 - b – Qu'importe la musique pourvu qu'on ait la gloire.....	252
♪♪ « Tube (musique) », wikipedia	252
♪♪ « Tubes de l'été 2019: les cinq titres qui vont vous faire danser (vidéos) », La rédaction de France-Soir, francesoir.fr, juillet 2019.	252
♪♪ Olivier Alexandre, « Comment se fabrique un « tube » ? », laviedesidees.fr, 17 mars 2014	253
♪♪ « Musique : Louane, une recette vieille de 300 ans pour fabriquer des tubes », Vertigo, rts, 23/11/2017	255
♪♪ Brice Miclet, « Voici le tube qui va succéder à Despacito », ouest-france.fr, juillet 2018.	255
♪♪ Jean Ferrat, « La chanson française et diversité culturelle », Le Monde diplomatique, mai 2004	256
♪♪ Josette Briot, « Julien Reinhardt se lance dans l'aventure The Voice », republicain-lorrain.fr, février 2020.	258
♪♪ Loïse Delacotte, « Ils ont tous été révélés par The Voice », cosmopolitan.fr, février 2020.	258
♪♪ Hermance Murgue, « Top ou flop : que sont devenus les candidats de The Voice ? », lexpress.fr, janvier 2016.	259
Pendant rêve de gloire et réalité sont différents et les aléas sont nombreux .....	261

🎵 Charles Aznavour, Je m'voyais déjà, 1961	261
🎵 Daniel Balavoine, Le Chanteur, 1978	262
III - 2 - c - La musique : un atout pour la société de consommation.....	263
🎵 La musique dans la publicité, 2016, <a href="https://jai-un-pote-dans-la.com/la-musique-dans-la-publicite/">https://jai-un-pote-dans-la.com/la-musique-dans-la-publicite/</a>	263
🎵 Christophe Da Conceicao, « Le rôle de la musique dans la publicité », Memoire Online.com, 2007	264
Certes la publicité utilise la musique classique à des fins commerciales mais, ce faisant, elle la fait aussi découvrir à un large public.....	267
🎵 Auriane et Simon Gomez « La musique classique dans la publicité », com-gom.com, 2020	267
🎵 Eve, « La publicité peut-elle vraiment démocratiser la musique classique ? », Philharmonie.Lu, 29. Mars 2013	268
L'or absolu de La Maison du Café (2010), Vincenzo Bellini: Norma (Acte I, Scène 1: Casta Diva):	268
Chanel, parfum Egoïste (1990), Serge Prokofiev: Roméo et Juliette: <a href="https://youtu.be/ZDwAKK7Wsts">https://youtu.be/ZDwAKK7Wsts</a>	268
Mercedes-Benz (1992), Johann Sebastian Bach: Suite pour violoncelle n°1 en sol Majeur BWV 1007:	268
Audi, Maurice Ravel: Jeux d'eau: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=nM_Lqxxwztc">http://www.youtube.com/watch?v=nM_Lqxxwztc</a>	268
Hovis (1973), Antonín Dvořák, Symphonie du nouveau monde:	268
Biscuits Delacre (2002), Antonín Dvořák, Sérénade pour orchestre à cordes en mi Majeur op. 22.	
<a href="https://youtu.be/rLxfzPnjNqw">https://youtu.be/rLxfzPnjNqw</a>	268
Pub pour Diesel, Franz Schubert: Trio pour violon, violoncelle et piano op.100:	268
La musique nous influence aussi dans les lieux de consommation.....	269
🎵 Annabelle Kiéma, « Marketing sensoriel : la musique nous fait-elle plus acheter ? », consoglobe.com, octobre 2019.	269
🎵 Daniel Fiévet, « Quand la musique nous manipule », francetvinfo.fr, aout 2014	270
🎵 « Musique de Noël, quand tu nous fais consommer », ici.Radio-Canada.ca, 25 novembre 2014	271
🎵 Alain Gougey, « Les Sons qui font vendre », cerveauetpsycho.fr, septembre 2014.	272
🎵 « La musique forte fait consommer plus d'alcool », Psychomédia.qc, juillet 2008.	273
III - 3 - Choisit-on vraiment la musique que l'on écoute ?.....	274
III - 3 - a - Le conformisme musical.....	274
🎵 Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury, « Les Neurones enchantés », Le cerveau et la musique, 2014	274
🎵 Music-Map : une carte interactive musicale intelligente	275
🎵 Dorian Perron, « La musique, autre révélateur de la mondialisation », La tribune.fr, 1/10/2014	275
🎵 François Lemay, « Quand Spotify influence la création musicale », icimusique.ca, 6 octobre 2017	275
🎵 Grégor Brandy, « Comment Spotify a (presque) réussi à cerner mes goûts musicaux », slate.fr, 26 mai 2016	275
🎵 Anne-Sophie De Sutter, « Diversité, World Music ou Global Music ? », pointculture.be, 1 Juin 2018	275
On note cependant des effets inattendus de la mondialisation.....	277
🎵 Nicolas Madelaine, « Grâce au streaming, la musique anglo-saxonne n'est plus la seule à s'exporter », lesechos.fr, 10 juin 2018	277
III - 3 - b - Musique et classes sociales.....	279
🎵 « Les goûts musicaux influent sur l'orthographe des jeunes Français », Le Point.fr, 5 décembre 2019	279
🎵 Jean Giono, Voyage en Italie, 1953	279
🎵 François Lemay, « La musique classique : une affaire de snob ? », icimusique.ca, oct. 2018	280
🎵 Aurélie Albert, « "Chiante", pour les vieux, pour les riches, ... Quand la musique classique lutte contre les clichés », france3-regions.francetvinfo.fr, aout 2019	281
🎵 Jean Echenoz, Au piano, 2003	283
🎵 « Dossier : Martin Guerpain, Pierre Bourdieu et la culture », laviedesidees.fr, juillet 2011	283
L'éclectisme musical est devenu le marqueur des classes supérieures.....	284
🎵 Xavier Molénat, « Les nouvelles harmonies du goût musical », scienceshumaines.com, Juillet 2010	284

♪♪ Philippe Coulangeon, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », researchgate.net, janvier 2010	285
♪♪ Aliette de Laleu, Il faut connaître la musique classique pour l'apprécier, France musique émission	285
De même, dans l'orchestre, on retrouve la même hiérarchie, une organisation disciplinée qui reflète la société. Et d'ailleurs, bien souvent le choix et l'apprentissage d'un instrument sont eux-aussi liés au milieu social.....	285
♪♪ Jérôme Souty, Le monde symphonique, (L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques. Bernard Lehmann, La Découverte) Sciences Humaines, 2002	285
♪♪ Christian Merlin, L'orchestre classique, une microsociété très hiérarchisée, 2013	287
♪♪ Patrick Süskind, La Contrebasse ???, 1981	288
♪♪ Pascal Quignard, La Haine de la musique, 1996	288
♪♪ Julien Bordier, « Ces Popstars qui s'essaient aux concerts symphoniques », L'Express, 2015	288
III – 3 - c - Y a-t-il vraiment de la bonne et de la mauvaise musique ?.....	290
♪♪ Stéphane Davet, « Abba, le mauvais goût a du bon », lemonde.fr, août 2016	290
♪♪ Camille Destraz, « Et tu chantes (en cachette) ce refrain qui te plaît tant... », letemps.ch, 12 juin 2016	291
♪♪ Christine Laemmel, « Avoir une playlist de la honte est un snobisme comme un autre », slate.fr, juillet 2018.	292
♪♪ Ingrid Zerbib, « Les chansons honteuses de nos internautes révèlent une grande variété », 20minutes.fr, février 2019	293
<a href="https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2460231-20190226-chansons-honteuses-internautes-revelent-grande-variete">https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2460231-20190226-chansons-honteuses-internautes-revelent-grande-variete</a>	293
♪♪ « 10 chansons dont on a honte mais qu'on adore », bibamagazine.fr, juin 2016.	
<a href="https://www.bibamagazine.fr/culture/musique/10-chansons-dont-on-a-honte-mais-quon-adore-25417.html">https://www.bibamagazine.fr/culture/musique/10-chansons-dont-on-a-honte-mais-quon-adore-25417.html</a>	293
♪♪ « "Le top 5 des chansons "honteuses" que nous écoutons en voiture », bienpublic.com, juin 2019	
<a href="https://www.bienpublic.com/magazine-lifestyle/2019/06/30/le-top-5-des-chansons-honteuses-que-nous-ecoutons-en-voiture">https://www.bienpublic.com/magazine-lifestyle/2019/06/30/le-top-5-des-chansons-honteuses-que-nous-ecoutons-en-voiture</a>	293
♪♪ Claire Schneider, Emmanuelle Binet, « 6 bonnes raisons d'assumer son amour pour Céline Dion », marieclaire.fr	295
♪♪ Laurent Aubert, Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité, 2007	296
♪♪ Agnès Jaoui, Le goût des autres, 2000	296
Pour aller plus loin : La chanson est-elle un art mineur ?.....	296
♪♪ Philippe Grimbert, Psychanalyse de la chanson, 1996	296
♪♪ Noémie Halioua, « Quand Gainsbourg traitait Béart de blaireau », Le Figaro, 2015,	296
III - 4 – La musique a-t-elle le pouvoir de rassembler ?.....	297
La musique isole.....	297
♪♪ Benjamin Jérôme, « Jamais sans mon casque », leparisien.fr, février 2017	297
La musique est un plaisir solitaire et les musiciens travaillent seuls aussi est-il parfois difficile pour eux de jouer ensemble.	299
♪♪ Pauline Adenot, « La problématique du passage de l'individuel au collectif dans la carrière des instrumentistes d'orchestre symphonique. », Sciences humaines combinées, 2011	299
♪♪ Sixtine De Gournay, « À quoi sert le chef d'orchestre, debout sur son estrade ? », Radio Classique, 2020,	299
♪♪ Sacha Reins, Richard Galliano, Le Maestro de l'accordéon, Paris Match, 2018	299
♪♪ Aliette de Laleu et Suzana Kubik, Quelle place pour l'accordéon dans la musique classique ? France Musique, 2017	300
Mais c'est l'ensemble des musiciens, l'association du son des instruments qui crée l'harmonie, la beauté, qui donne du sens. Et les échanges, le partage entre les musiciens sont d'une incroyable richesse.....	301
♪♪ Agnès Jaoui, Le goût des autres, , 2000	301
♪♪ <a href="http://www.amadeus-musique.com/jouer-en-orchestre-faire-de-la-musique-ensemble/">http://www.amadeus-musique.com/jouer-en-orchestre-faire-de-la-musique-ensemble/</a>	301
Jérôme Souty, Le monde symphonique, (L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques. Bernard Lehmann, La Découverte) Sciences Humaines, 2002	301

🎵 Christian Merlin, L'orchestre classique, une microsociété très hiérarchisée, 2013	303
Le groupe peut même devenir une famille.....	303
🎵 Bryan Singer, Bohemian Rhapsody, 2018	303
De même, la musique s'écoute à plusieurs, la musique a le pouvoir de rassembler.....	304
🎵 Docteur Arcier, fondateur de Médecine des Arts, « Faire ou écouter de la musique en groupe favorise une meilleure qualité de vie, la santé, la sécurité », medecine des arts.com, 9 juillet 2016	304
🎵 Thibault Chabin, « INCROYABLE - Il étudie les émotions des musiciens et des spectateurs pendant un concert! », france bleu.fr, lundi 26 août 2019	304
🎵 « Les plus grands concerts de Queen », Nostalgie.fr, 5/3/2020	304
Et des liens se tissent entre les artistes et leur public.....	305
🎵 Le concert mythique de Queen à Wembley 1985	305
🎵 « Les fans de Patrick Bruel chantent à sa place », koreus.com	305
🎵 « Frissons et émotions au dernier concert de Paul Simon à New York », Ouest France, 20198	305
🎵 Barbara, Ma plus belle histoire d'amour c'est vous, 1967	305
🎵 Michel Sardou, Salut, , 1997	307
« La musique et le chant aident à faire descendre la Parole de Dieu au plus profond du cœur et à prier ». Benoît XVI.....	308
🎵 La musique peut-elle favoriser la foi ?, Diocèse de Toulouse	308
Anne Kurian, Musique sacrée : une « force communicative » pour la foi, Méditation du pape musicien, Zenit	309
Vincent Declaire, Une demande nouvelle pour la musique liturgique : susciter de l'émotion, Liturgie et sacrement	309
🎵 Musique sacrée et profane, Wikipédia	309
La musique n'a-t-elle pas été d'un grand secours pour beaucoup pendant le confinement : .....	310
🎵 Poutchie Gonzales, « La musique, vecteur de lien social en temps de crise », la-croix.com, mars 2020	310
Myriam Figureau, « Confinement : l'opération Eurobalcon, jouer la musique de Charpentier tous les vendredis soirs est née à Lyon », france3-regions.francetvinf, avril 2020	311
🎵 « Confinement : un quartier lyonnais s'évade chaque soir en musique » France Télévisions, mai 2020	311
🎵 « Malgré le confinement, l'orchestre de Serbie a joué "Bella Ciao" pour les Italiens », huffingtonpost.fr, mars 2020	311
🎵 Le Boléro de Ravel par l'Orchestre national de France, France Musique, 29 mars 2020	311
<b>IV -TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>312</b>