

Université de Montréal

Musique populaire au cinéma, pastiches et genres.  
Essai poétique d'un historien-compositeur-bricoleur

par  
Pierre Lavoie

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts  
en Études cinématographiques

Mai 2012

© Pierre Lavoie, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Musique populaire au cinéma, pastiches et genres :  
Essai poétique d'un historien-compositeur-bricoleur

présenté par :  
Pierre Lavoie

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Perron  
président-rapporteur

Serge Cardinal  
directeur de recherche

Bruno Ramirez  
membre du jury

## Résumé

Ce mémoire en recherche-crédation comporte deux parties : un portfolio de chansons et de piéces musicales composées pour un corpus de films ; et un texte de réflexion d'une cinquantaine de pages portant sur la problématique de l'utilisation de musique populaire au cinéma. On considère souvent l'utilisation de succès musicaux populaires existants et la composition de ce genre de morceaux sous le seul aspect commercial et lucratif, et dans une perspective plutôt péjorative. Il existe pourtant des fonctions esthétiques particulières, maintenant mieux documentées, justifiant cette pratique. L'utilisation dénuée de volonté commerciale qu'en font plusieurs cinéastes amateurs et universitaires en témoigne. Nous nous interrogerons donc sur les raisons historiques et pratiques expliquant la prédominance contemporaine des bandes musicales composées de musiques populaires, et plus particulièrement sur la pratique de la reprise, du pastiche et de l'adhésion à des genres musicaux définis (country, blues, etc.). Nous nous intéresserons ainsi aux cas de musiques pastichées ou associées à des genres, mais aussi à ces musiques qui, par leur addition au film, permettent à celui-ci de remplir sa mission de pastiche, d'hommage ou de parodie. Le portfolio musical apporte, pour sa part, des exemples précis de ces applications, comportant des commandes de musiques folk, country et même punk rock.

## Mots-clés

Cinéma ; musique ; populaire ; pastiche ; genre

## **Abstract**

This research has two parts : a portfolio of songs and musics composed for a corpus of films, and a written reflection of some fifty pages on the issue of popular music in film. The use of existing successful popular music or the composition of such pieces are often only considered for their commercial qualities, in a quite pejorative way. But there are particular aesthetic features, now better documented, justifying the practice. We can see that in the way non-professional and student filmmakers use these kinds of soundtracks. In the written section, we will study the historical and practical reasons that explain the dominance of contemporary popular music soundtracks, with a special concern on the practice of covers, pastiches and adherence to specific music genres in those contexts. We will consider the cases of scores and songs pastiches, but also the songs and scores which, by their addition to the film, allow it to fulfill its mission as, for example, a pastiche, an homage or a parody. The portfolio brings music to share specific examples of these applications, presenting filmmakers's orders of folk, country and even punk rock songs.

### **Keywords :**

Cinema ; music ; popular ; pastiche ; genre

Résumé .....	i
Abstract.....	ii
Remerciements .....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1	
Musique populaire au cinéma : définitions et fonctions utiles .....	4
Définitions et fonctions .....	4
Modèles générationnels et influences personnelles .....	10
Chapitre 2	
La création musicale référentielle et allusive .....	15
Le rapport aux médias et aux support .....	16
Les fonctions de la création sous contrainte.....	22
La musique comme élément d'un film pastiche.....	25
Chapitre 3	
Composer avec l'histoire .....	30
La chanson-attraction .....	31
Promotion, partition et pastiche .....	33
Quand une bande sonore fait école .....	38
Chapitre 4	
Un compositeur historien, bricoleur, et nord-américain .....	41
La musique et son environnement.....	42
L'Amérique et le pastiche .....	44
Conclusion.....	49
Bibliographie .....	52
Filmographie .....	55
Annexe .....	57

## Remerciements

Le présent mémoire n'aurait pu voir le jour sans l'aide et le support de ces personnes.

Merci à :

Serge Cardinal pour son soutien, son ouverture d'esprit et ses précieux conseils.

Julie Laplante, Philippe Dupont et Étienne Denis pour m'avoir fourni, par le biais de vos créations, de votre talent et de votre humilité, la possibilité de m'amuser à ma guise aux dépens de vos œuvres.

Simon Valin-Morin pour son talent, à titre de seul musicien invité dans ce projet.

Alex Bellemare et Matthieu Fortin pour leur temps, leur rigueur et leur patience.

Sacha Lebel pour son intérêt, sa générosité et ses suggestions réfléchies.

Ma famille, pour leur support dans mes changements de cap et dans mes moments d'indécision.

Marie-Pier Tessier-De L'Étoile pour son sourire, ses encouragements et sa confiance.

Merci à vous et à tous les autres qui, à un moment ou un autre, m'ont prêté main-forte et m'ont conseillé au cours de ce parcours enrichissant (et parfois fastidieux) que peut être la rédaction d'un projet de mémoire et la création musicale.

## **Introduction**

Il y a de cela environ six ans, un collègue universitaire, me sachant musicien à mes heures, a trouvé pertinent de me confier la composition et l'enregistrement de la musique de son projet de court métrage du moment. Si l'expérience s'est avérée enrichissante et formatrice, il va s'en dire que la qualité du produit fini m'apparaissait, déjà à l'époque, discutable. Pourtant, ce même collègue, puis quelques autres cinéastes téméraires, ont continué à m'offrir de bonifier leurs œuvres de ma musique. L'accumulation d'expériences variées m'a permis, à tâtons, de développer des méthodes de travail et d'établir un processus de création singulier et personnalisé, nécessairement conditionné par un éventail de facteurs sociaux, culturels et générationnels. Sans tenter de les énumérer de prime abord, il m'est possible d'isoler deux caractéristiques inhérentes à ma production : toutes mes compositions pour le cinéma sont facilement identifiables et associables à des genres musicaux populaires ; et la plupart d'entre elles ont été inspirées soit par d'autres pièces, soit par un ensemble de morceaux, soit par les codes génériques d'un genre musical populaire.

Ces caractéristiques me sont apparues d'autant plus évidentes lorsque la réalisatrice Julie Laplante m'a abordé, au printemps 2010, au sujet d'un projet de court métrage universitaire. Son ambition était de lancer une réflexion sur la place du personnage mythique du cow-boy dans un univers filmique réaliste et contemporain. C'est un peu sa démarche artistique qui m'a insufflé cette volonté de me questionner et de me redéfinir en tant que créateur, en confrontant, d'une part, des exemples issus de ma pratique passée et présente et, d'autre part, des théories d'auteurs qui se sont penchés avant moi sur des sujets semblables. Le ferment de ma réflexion est d'abord né de ma création, de mon activité de compositeur de musique de film ; compositeur amateur, autodidacte et bricoleur. La littérature savante des dernières décennies regorge d'ouvrages pertinents, ou pour le moins intéressants, sur la culture populaire, sur sa présence et ses fonctions dans chacun des domaines artistiques imaginables. La conjonction remarquable entre les deux arts populaires par excellence du 20<sup>e</sup> siècle, le cinéma et la musique, a donc sans surprise inspiré la production d'un imposant corpus d'écrits se concentrant sur l'étude de la

musique populaire au sein d'œuvres cinématographiques. Alors, comment peut-on prétendre, dans le cadre d'un si court essai, tracer son sillon singulier dans ce terreau fertile et occupé ?

Le recul et l'autoréflexion sur mon travail étant maintenant possibles, j'arrive à certains constats, plus ou moins nébuleux, que je souhaite éclaircir. Comment situer ma pratique et ma production dans cette longue histoire de la cohabitation de la musique populaire et du cinéma ? Comment définir et circonscrire cet intérêt et cette impulsion qui m'engagent, commande après commande, à puiser dans l'histoire de la musique populaire occidentale récente afin d'en ressortir le ton, l'émotion et le support souhaités pour appuyer le récit qui m'est suggéré ? Pour faciliter cette entreprise, puisant à la fois dans l'essai poïétique et la réflexion historique et esthétique, un autoportrait de ma personne en tant qu'artisan et créateur devra être dressé et soumis à un exercice critique. Ce portrait critique, qui aura pour tâche de rassembler mes traits de compositeur, de bricoleur, d'historien et d'universitaire, sera inséparable d'un paysage : cette position d'historien-compositeur-bricoleur se double en effet d'une position de créateur puisant ses inspirations et trouvant ses affinités dans le contexte nord-américain, alors même qu'il vit et travaille dans une province au statut culturel particulier, qui tend à s'accrocher à son lointain ascendant français.

Bien entendu, il sera question de musiques de film qui en pastichent d'autres, mais aussi de ces musiques qui, par leur seule présence dans l'ensemble filmique, permettent la création d'un pastiche cinématographique. Chaque commande tirée de mon corpus de compositions personnelles<sup>1</sup> me permettra de synthétiser certaines étapes et certaines conditions ayant mené à l'impact actuel de la musique populaire sur le cinéma, et ce, en revisitant brièvement l'histoire de la pratique musicale cinématographique, ainsi que ses principales caractéristiques contemporaines. Nous nous pencherons également sur les

---

<sup>1</sup> Rassemblant les bandes originales de trois productions cinématographiques réalisées au cours de la rédaction de ce mémoire : un court métrage universitaire sur la place contemporaine du mythe du cow-boy ; un documentaire écologiste ; ainsi qu'un court métrage amateur, à cheval entre comédie et drame absurde. Nous utiliserons aussi, à des fins d'illustrations supplémentaires, certaines musiques composées antérieurement, mais permettant de pousser plus loin cette autoréflexion.



pratiques de pastiche qui en sont issues. Si ce mémoire ne comporte pas de section d'analyses à proprement parler, mis à part celles offertes sur mes créations personnelles, il offre tout de même une place importante à certains exemples phares issus de l'industrie, ceux tirés des cinémas de Quentin Tarantino et de Robert Zemekis. L'approche retenue s'inspire donc des études cinématographiques, de l'histoire et de la musicologie, sans toutefois avoir la prétention, ni la témérité, de se lancer dans l'analyse musicale théorique approfondie. Le terrain d'étude abordé s'y prête bien du fait que, comme nous l'observerons ultérieurement, la musique populaire se caractérise peu par son association à l'écriture et à la théorie musicales, se singularisant plutôt par son caractère intuitif et accessible. Mais avant de plonger au cœur de notre recherche, il serait judicieux de poser quelques définitions et quelques concepts qui conviendront à l'ensemble de cet essai.

# Chapitre 1

## Musique populaire au cinéma : définitions et fonctions utiles

### Définitions et fonctions

Puisqu'il serait long et délicat de tenter ici de définir la musique populaire en général, nous concentrerons nos efforts à établir une définition viable à l'ensemble de ce mémoire, se limitant à la musique populaire dans le cadre de son utilisation au cinéma<sup>2</sup>. Cette définition sera exposée de deux façons : d'abord par opposition à un modèle dominant de musique de film, puis par la proposition d'exemples célèbres de l'industrie. Nous conviendrons toutefois de se baser, en partie, sur cette description synthétique proposée par Philip Tagg, musicologue de renom, et l'un des pionniers des études savantes sur les musiques populaires, au sujet des caractéristiques déterminantes d'une musique populaire :

[...] popular music, unlike art music, is (1) conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners, (2) stored and distributed in non-written form, (3) only possible in an industrial monetary economy where it becomes a commodity and (4) in capitalist society, subject to the laws of free enterprise, according to which it should ideally sell as much as possible of a little as possible to as many as possible (Tagg 1982, p. 40).

De ces propositions, nous retiendrons principalement les deux premières : le caractère démocratique et rassembleur de la musique populaire ; et le fait que sa diffusion ne reposerait pas sur l'existence d'une partition écrite. Le premier critère tient principalement du sens commun donné au terme « populaire », mais il s'applique aussi judicieusement à

---

<sup>2</sup> En guise de résumé à la théorie plus générale touchant la musique seulement, notons qu'on utilise souvent l'appellation musique populaire en opposition à la musique dite savante, comme on la distingue aussi de la musique traditionnelle et de la musique expérimentale. On peut donc, si l'on s'intéresse au 20<sup>e</sup> siècle, considérer le jazz, le blues, le country, le rock'n'roll et le hip hop comme quelques-uns des courants majeurs de musique populaire.

Aussi, certains concepts et termes récurrents affiliés au sujet abordé dans cette section doivent être précisés. Notons entre autres qu'on utilise parfois dans la littérature francophone sur le sujet l'expression « rock » pour désigner tous les genres populaires nés ou ayant émergés après le début des années 1950, du rock'n'roll au hip-hop, en passant par l'électro, le métal et l'infinité d'autres genres et sous-genres connus aujourd'hui. Nous utiliserons « genre musical » pour désigner ces ensembles, souvent constitués et acceptés à posteriori, d'œuvres musicales aux caractéristiques techniques, esthétiques et aux intentions semblables. Cette précision tient du fait que, dans la littérature francophone du moins, on utilise parfois « style musical » pour définir exactement le même objet d'étude.

l'usage que l'on peut en faire au cinéma. Son caractère rassembleur, et à sa capacité à se rendre accessible pour le plus grand nombre, confère à la musique populaire un pouvoir d'évocation puissant et singulier, proposant au spectateur d'associer sa propre conception de cette musique à l'expérience filmique qui lui est proposée. Le second point retenu implique directement mon processus créatif, puisque aucune de mes compositions n'a été couchée sur papier. J'ai effectivement l'habitude de fabriquer la musique à tâtons, en enregistrant constamment mes essais, et en développant à partir de ceux-ci. La musique populaire vivrait donc principalement par les supports qui la véhiculent. Je préciserai ultérieurement ces deux postulats par l'intermédiaire d'exemples précis provenant de mon corpus de créations personnelles.

Pour l'instant, achevons de circonscrire cette définition au domaine cinématographique. On utilise souvent les termes musique populaire et chanson populaire principalement en opposition à la partition néoclassique popularisée à l'âge d'or du cinéma hollywoodien, fortement inspirée par les méthodes et façons de faire des compositeurs européens romantiques, notamment par le modèle des opéras wagnériens, et appuyant ses propres codes musicaux sur des principes éprouvés : « Beginning and end-title music, and musical themes, are major examples of this music-film interaction. Based on the Wagnerian principles of motifs and leitmotifs, a theme in a film becomes associated with a character, a place, a situation, or an emotion » (Gorbman 1987, p. 3). Même si les musiques populaires ont prouvé maintes fois leur valeur, les musicologues qui se sont intéressés à la musique de film les ont longtemps boudées, encourageant plutôt la suprématie de la partition néoclassique<sup>3</sup> parce qu'elle aurait la qualité de soutenir et d'accompagner les œuvres avec puissance et discrétion : « The reason for this, I would argue, was that the stylistic parameters of the Romantic idiom proved to be uniquely suited to the needs of classical Hollywood narrative and classical Hollywood audiences » (Smith 1998, p. 14). Gorbman partage un avis similaire, notant au passage la pérennité du genre :

---

<sup>3</sup> On pourrait même affirmer que la musicologie a longtemps été confinée à l'étude des partitions, au sens littéral : « Musicology was – and to a certain degree still is – preoccupied with one medium (and source) of music history : the score » (Bowen 1999, p. 425, 429). Anno Mungen abonde dans le même sens : « Musicology devoted its energies to developing methodologies for the analysis of 'text' in Western artmusic, while music based on performance (popular, non-Western, even classical) was largely overlooked [...] there is no major methodology to describe and analyse music-as-performance » (2003, p. 62).

« [...] the core musical lexicon has tended to remain conservatively rooted in Romantic tonality, since its purpose is quick and efficient signification to a mass audience » (1987, p. 4).

Théoriquement, l'utilisation de musique populaire ne pourrait donc pas rivaliser avec l'utilisation de musique orchestrale, puisque les structures harmoniques et rythmiques des genres populaires sont effectivement plus rigides, et ne permettraient pas la même souplesse et le même support. Pourtant, l'industrie privilégie souvent l'usage de ces musiques populaires, et ce, depuis plusieurs décennies. Il ne saurait s'agir d'une simple question commerciale et promotionnelle, bien que ces facteurs soient indiscutablement agissant. Ma production personnelle en témoigne, puisque je n'ai jamais travaillé sur un projet de film en ayant la moindre aspiration lucrative comme motivation préalable.

Il faut prendre en compte qu'il existe, au-delà de ces considérations sur la nature populaire ou classique des musiques, un ensemble de fonctions et de conditions expliquant l'impact global de la musique dans le film, que Robb Wright résume ici avec justesse :

Music is the primary instrument of emotional direction in film – it tells us what to feel about a character, a place, a situation. It also reinforces the identity of a place or time ; specific rhythms, dynamic patterns, ranges, timbres, instrumental textures and other musical devices are used to evoke a mood, a season, a historical period, a location, an ethnic flavour. Crucial to the emotive power of music in general, but especially in film, is the ability to evoke [...] to act as a shorthand to steer the viewer emotionally [...] its successful execution depends on a shared context, a body of ideas, experiences, associations and cultural touchstones to which the composer can refer, even obliquely, to strike a desired emotional stone (2003, p. 10-11).

Il est possible d'isoler, dans cette citation, quatre caractéristiques de la musique appliquée à un contexte cinématographique : la musique de film oriente notre lecture, notre appréciation et notre compréhension des personnages et des lieux ; elle permet d'accentuer le caractère typé d'un lieu ou d'une époque ; elle a la capacité d'évoquer des émotions et des souvenirs chez le spectateur ; et elle a besoin, pour ce faire, que l'œuvre et son public partagent un même ensemble de référents socioculturels. La musique aurait alors, surtout lorsqu'on l'utilise dans la construction d'un film narratif grand public, une importante fonction d'immersion. Pour Gorbman, la musique d'un film agirait un peu comme un anesthésiant, permettant certaines contorsions au réalisme, au profit du récit :

[...] primary among its goals, nevertheless, is to render the individual an untroublesome viewing subject : less critical, less 'awake'. [...] Music may act as a 'suturing' device, aiding the process of turning enunciation into fiction, lessening awareness of the technological nature of film discourse (1987, p. 5).

Comme le spectateur a une propension culturelle et physique à concentrer sa lecture sur le visuel, le sonore devient un terrain de jeu permettant plus d'écart face au réalisme. Des sons exagérés, ou se voulant un rappel de l'imaginaire ou de l'intériorité d'un personnage, peuvent se glisser dans la trame sans faire sursauter le spectateur. Cette force d'infiltration des sons se transpose dès lors en partie à la musique de ces films, dans la mesure d'un précepte communément accepté : « As long as music is quiet enough not to broach the threshold of direct, conscious perception, it escapes our analytical radar, and we accept its associations unfiltered. Used judiciously, this process can have a considerable effect on a film's impact on a viewer » (Wright 2003, p. 10).

Qu'en est-il alors de l'antagonisme existant entre l'usage de partitions dites néoclassiques et d'autres dites populaires ? L'utilisation de musique populaire bénéficie de ces qualités immersives attribuables à la musique de film en général, et se distingue en poussant à un autre niveau la capacité de renforcer le caractère typé d'un lieu ou d'une époque. En effet, si la force de la partition néoclassique est de se fondre au récit et de soutenir avec brio le défilement des scènes à l'image, celle de la musique populaire réside précisément dans ce caractère populaire<sup>4</sup>, dans cette capacité à rejoindre la majorité des individus d'un groupe social déterminé. Pour plusieurs, les chansons et les genres musicaux populaires sont rattachés à un contexte socioculturel précis. Certes, cette association culturelle n'est pas l'apanage des musiques populaires : « Any music bears cultural associations [...] Properties of instrumentation, rythm, melody, and harmony form a veritable language. We all know 'Indian music', battle music, and romance music sound like in the movies [...] » (Gorbman 1987, p. 3). Cependant, par sa nature géolocalisable et son lien intrinsèque et indissociable avec une période temporelle définie, la chanson ou la

---

<sup>4</sup> Celui évoqué antérieurement, par Philip Tagg, comme premier critère de sa catégorisation, ce caractère populaire pris au sens commun : rassembleur, connu, apprécié de plusieurs.

pièce d'un genre populaire déterminé risque d'atteindre particulièrement et collectivement certaines populations<sup>5</sup> :

Film scores are usually brand new to each viewer and it falls upon the composer to create every nuance of feeling and association that the music seeks to produce. By contrast, previously heard pop songs carry their own sets of feelings and associations, often developed over months or years of repeated hearings (Wright 2003, p. 12).

Par ailleurs, quelles seraient les méthodes d'applications contemporaines les plus répandues de la musique populaire au cinéma, où ces fonctions et ces caractéristiques prendraient leur valeur ? Nous limiterons la catégorisation à deux grands modèles d'utilisation : la musique populaire composée pour le film, souvent utilisée comme « underscore<sup>6</sup> » ; et les chansons et pièces instrumentales populaires ayant une vie hors du film. Certains auteurs, comme Smith, attribuent à Henry Mancini et ses contemporains<sup>7</sup> l'adaptation des modes et genres musicaux populaires (jazz, rock, latin, folk...) pour la partition cinématographique. Ces créateurs ont popularisé l'intégration d'éléments issus d'un genre dit populaire, comme le jazz ou le rock'n'roll, dans la partition, ou ont tout simplement basé leur composition sur l'un de ces genres. À titre d'exemple notoire, prenons la bande originale composée par Mancini pour *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961), qui correspond à ce modèle de partition soutenant le récit et faisant usage de thèmes, tout en intégrant des sections inspirées, dans leur sonorité et leur instrumentation, par le jazz et les musiques latines. En intégrant la pièce *Moon River*<sup>8</sup> dans la diégèse (par le biais d'une interprétation mémorable de Audrey Hepburn), Edwards et Mancini trouvent le prétexte parfait pour faire revivre cette mélodie obsédante<sup>9</sup> tout au long du film dans la partition orchestrale. On peut aussi entendre, dans le cadre d'une scène de fête privée où la danse et la séduction sont à l'honneur, certaines pièces évoquant la salsa et la samba, autant par l'instrumentation retenue (percussions exotiques, ensemble de cuivres, etc.), que par la rythmique syncopée mise de l'avant. Il s'agit donc ici de pièces

---

<sup>5</sup> Évidemment, la réception de chaque spectateur peut varier en fonction de sa culture personnelle et cela conditionne son expérience face au film : « Récepteur et, en ce sens, co-auteur à la fois de l'œuvre, l'auditeur se dédouble en vertu de ces rôles qu'il assume. » (Zumthor 1985, p. 83)

<sup>6</sup> Partition soutenant le récit, concept bien décrit dans l'ouvrage *Beyond The Soundtrack* (Goldmark, Kramer et Leppert, 2007)

<sup>7</sup> Période se situant à la fin de la décennie 1950 et dans la première moitié de la décennie 1960.

<sup>8</sup> Composée par Henry Mancini (musique) et Johnny Mercer (paroles) pour le film, cette pièce a par la suite connu une vie remarquable hors de l'écran, acquérant le titre officiel de standard jazz, vu le nombre d'interprétations différentes, enregistrées et performées qu'elle a engendré.

<sup>9</sup> Concept proposé par Peter Szendy dans son ouvrage *Tubes : La philosophie dans le jukebox* (2008).

composées par Mancini exclusivement pour le film. La bande originale de la comédie *The Graduate* (Mike Nichols, 1970), composée par Paul Simon et interprétée par son duo folk Simon & Garfunkel, répond aux mêmes critères. Il s'agit dans ce cas d'une bande originale entièrement composée de pièces folk-rock, genre musical populaire cher aux deux artistes et jouissant d'une popularité indéniable à l'époque de production du film. Les chansons et les pièces instrumentales s'y enchaînent, créant un objet artistique singulier et fort intéressant.

Le second modèle dominant d'utilisation de la musique populaire se manifeste par la popularisation des bandes originales, ou *soundtracks*, mettant de l'avant dans le film des compositions ayant une vie hors de l'écran, ou pouvant en avoir une grâce à leur format, par exemple, lorsqu'un groupe ou un artiste populaire se voit confier la commande d'un morceau thème promotionnel pour le film. (Smith 1998, ch. 7-8) On attribue ainsi aux premiers *teen movies* et à leur intégration d'artistes rock'n'roll, ainsi qu'aux films de la nouvelle vague hollywoodienne, comme *American Graffiti* (Georges Lucas, 1973), d'avoir popularisé l'utilisation d'une bande originale principalement composée de pièces populaires n'ayant pas été composées pour le film. Le long métrage de Lucas illustre bien ce type particulier de bande « originale », puisqu'il met en effet de l'avant une quantité notable de succès populaires rock'n'roll et rockabilly issus des années 1950. Plus récemment, on peut penser au cas de la trame musicale du film *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), aussi entièrement constituée de morceaux popularisés entre les années 1960 à 1990, ou encore à celui de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), dont la bande originale, un enchaînement de succès populaires américains, se présente comme une revue socio-historique des décennies 1950 à 1990.

Ma production personnelle se situerait plutôt dans la première catégorie, puisque j'ai toujours composé ma musique dans le cadre de commandes de cinéastes.<sup>10</sup> Pourtant, le contexte et la nature de ces commandes me semblent intrinsèquement liés au second modèle, pour plusieurs raisons : certaines sont rationnelles ; d'autres plus instinctives. Afin

---

<sup>10</sup> Et je n'ai malheureusement pas à mon actif de succès musical populaire qui me vaudrait l'honneur d'être sollicité par des cinéastes.

de mieux s'y retrouver, arrêtons-nous, pour un temps, à ces deux exemples mentionnés au paragraphe précédent, deux films m'ayant influencé personnellement et dont l'impact dans la culture populaire de ma génération n'est plus à discuter : *Forrest Gump* et *Pulp Fiction*.

### Modèles générationnels et influences personnelles

*Forrest Gump* constitue en effet un cas notoire de production cinématographique marquante, acclamée par l'industrie et chérie par le grand public. Le film se présente sous la forme d'un panorama historique et culturel des États-Unis de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, panorama orienté par le parcours d'un homme aux capacités intellectuelles limitées, mais aux accomplissements démesurés. La prise en charge faite par la musique du film, surtout la musique populaire, y est majeure et pourtant simpliste. On peut y observer une scission concrète entre l'usage de la partition néo-classique de soutien et les pièces issues du répertoire populaire :

While Alan Silvestri's score for *Forrest Gump* often acts as a signifier of both emotion and character, especially in the film's tearjerking final sequences, its collection of oldies serves several other narrative functions. The most important of these is the marking of the film's time scheme, a function partly necessitated by the narrative's flashback structure. At almost every point of the film, rock and roll either cues or reinforces the temporal aspect of the narrative (Smith 1998, p. 224).

*Forrest Gump* illustre simplement et efficacement cette fonction, particulière à l'usage de musique populaire au cinéma, de contextualisation et de référent temporel. On colle aux événements et à leur période une musique chronologiquement correspondante, en passant de Elvis Presley dans l'enfance de Forrest, au groupe californien The Doors lorsqu'il rejoint l'effort militaire américain au Viêt Nam. Le spectateur se voit donc convié à une double lecture : non seulement la narration et les montages le mettent en contexte, mais la trame musicale, puisant dans les classiques du rock américain, lui permet de se plonger dans sa propre mémoire des événements ou de l'époque (dans les cas de ceux qui les ont vécus), ou du moins permet des renvois facilités par ces clichés culturels populaires (pour les plus jeunes). Chacun, à sa façon et avec son bagage, se réapproprie le récit, le revisitant par ses propres souvenirs, émotifs ou factuels. *Forrest Gump* mise aussi par moments sur le caractère linguistique propre à la chanson populaire (Altman 2001, p. 23-25). En effet, en plus de transporter l'auditeur par sa mélodie et ses arrangements dans un univers



esthétique propre, et temporellement figé, la chanson pop a l’atout (ou pour certains l’inconvénient) d’être doublée d’un texte lyrique pouvant orienter la lecture du spectateur. L’exemple le plus patent présent dans le film de Zemeckis demeure probablement l’utilisation très terre-à-terre de la chanson *San Francisco (Be Sure To Wear Flowers In Your Hair)* de Scott McKenzie dans le cadre d’une scène pendant laquelle Jenny, l’amie et future femme de Forrest, lui annonce qu’elle part pour San Francisco...

Au moment de la sélection des musiques pour un film ou pour une scène, la chanson populaire présente donc un atout qui peut aussi être vu comme un degré de difficulté supplémentaire. En effet, la double couche d’interprétation offerte par la chanson, composée de la musique et du texte, peut mener à une homogénéité parfaite entre les différents éléments, ou encore à des effets de contrepoint intéressants. La personne en charge de la sélection des œuvres peut ainsi décider de ne se concentrer que sur l’un ou l’autre de ces aspects, comme c’est le cas dans *American Graffiti* : « Since he did not wish the songs to mimic the character’s actions, Lucas tried to fit them to scenes ‘on the basis of mood and melody, rather than lyrics’ » (Smith 1998, p. 174). *Forrest Gump* nous offre une fenêtre d’observation idéale pour ces fonctions esthétiques de la chanson populaire, même si on ne peut nier le caractère commercial d’une telle entreprise, le *cross-promoting* demeurant l’une des caractéristiques prégnantes de l’association des milieux musicaux et cinématographiques américains :

[...] the soundtrack album, whose music may differ considerably from the music heard in the actual film. (The hot-selling *Forrest Gump* CD, for example, has all the oldies – and more – from the film, but less than nine minutes of Alan Silvestri's background score, arranged into a suite) (Gorbman 1995, p. 72-75).

Il faut cependant savoir faire preuve de prudence, puisqu’il arrive aussi que cette qualité qu’a la chanson populaire à évoquer chez le spectateur un ensemble de souvenirs et d’émotions susceptibles d’enrichir son expérience spectatorielle, viennent jouer l’effet contraire : « By associating itself with the passing success of a song, a film may severely limit its distribution and its shelf life » (Wright 2003, p. 12). Ce phénomène s’applique particulièrement à l’utilisation de musique en vogue à l’époque de production d’un film, susceptible à la fois de générer cet effet d’immersion du public contemporain et des profits substantiels sur les ventes de bandes originales, mais pour une période de temps limitée.

Aussi, l'influence générationnelle et culturelle subie par le cinéaste compte pour beaucoup dans le choix des musiques. En effet, si la grande majorité des cinéastes populaires de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle (et encore plusieurs aujourd'hui) ont été marqués et inspirés par les codes d'utilisation de la musique dans le cinéma classique hollywoodien, il faut désormais considérer l'influence notoire du vidéoclip sur ce que certains surnomme la « génération MTV ».<sup>11</sup> C'est donc sans surprise que plusieurs trouvent naturel d'utiliser pour leur trame musicale les chansons et les morceaux qu'ils apprécient au moment de la création du film, ne calculant pas à ce moment son potentiel de péremption rapide. L'utilisation de pièces populaires typées d'autres époques, et ayant traversé les années et les générations avec succès, permettrait potentiellement d'éviter le caractère éphémère de l'entreprise.

Attardons-nous maintenant au non moins représentatif cas de *Pulp Fiction*, pouvant servir d'exemple comparatif différant considérablement du précédent. En effet, si la bande originale de ce film a connu sa part de succès commerciaux, en étant elle aussi constituée d'un assemblage de pièces populaires datant d'une époque antérieure à la production du film, il ne s'agit pas cette fois-ci de marquer la ligne chronologique du récit, ni même de replonger le spectateur dans un état d'immersion émotive lié à la musique. Le cas de Tarantino est particulier puisqu'il a, d'une certaine façon, développé une approche singulière à l'utilisation de la musique populaire dans ses films. Pour Ken Garner, il se refuserait aux deux grandes tangentes du modèle de bande originale de compilation :

By deliberately not choosing contemporary recordings for his themes for films set in the present, he eschews not only current pop-soundtrack standard practice (assemble a selection of new recordings that target the film's audience demographic), but also the approach of such directorial masters of appropriation of past records to locate their film's action or characters temporally, culturally or psychologically, as Scorsese, Kubrick and Allen. What he offers instead, a dated musical style, perhaps referring to film genres, might suggest the audience is intended to lean back and smirk at his knowingness (2001, p. 192).

Si l'on fait abstraction de cette très plausible propension du réalisateur à vouloir étaler sa culture personnelle, on peut sans équivoque reconnaître le rapprochement permis par ces musiques entre son œuvre et certaines productions cinématographiques de genres typés,

---

<sup>11</sup> En hommage à cette station télévisée américaine diffusant, depuis 1980, des vidéoclips, et ayant été la pierre angulaire du lancement de cette tendance.

que ce soit les *road movies* ou l'ensemble de la production dite d'exploitation des années 1970. Cet usage pourrait donc être vu comme un outil référentiel permettant la mise en place d'un hommage, d'un pastiche ou du moins d'une allusion cinématographique. Bien entendu, cette approche possède ses faiblesses, puisqu'on ne peut se fier aveuglement à la culture du spectateur, particulièrement au cinéma, un art qui puise ses idées dans un bassin immense d'œuvres littéraires moins connues : « Most films are based on novels or stories that very few of the audience will know of, let alone have read » (Dyer 2007, p. 35). Tarantino, dans *Pulp Fiction* comme dans plusieurs de ses œuvres, se distinguerait par son usage habile de la musique populaire à des fins d'hommage, y allant parfois de quelques pointes d'ironie. Il ne serait en ce sens que la figure de proue d'un phénomène contemporain plus grand, dont il s'avèrerait un maître et une référence : « [...] contemporary cinema is marked by a more general tendency to use pop songs as a resource for humorous allusions, one that comments on the situations depicted in a film either through its lyrical content or through an extramusical system of pop culture references » (Smith 2001, p. 408).

La compréhension des fonctions esthétiques des musiques populaires présentes dans la cinématographie des dernières décennies représente un atout lorsque vient le moment d'assembler une trame musicale pour un film. Cette réflexion se détachant du rapport purement promotionnel et commercial entre musique et cinéma, il est possible de mieux comprendre l'intérêt que représente l'usage de chansons populaires préexistantes, ou originales, et celui de choisir avec plus de lucidité les morceaux voulus. Les trames sonores marquantes du cinéma grand public sont souvent le résultat de ce mariage harmonieux entre musique populaire et partition néoclassique originale, comme c'est le cas pour *Forrest Gump*, mais aussi pour plusieurs classiques du répertoire hollywoodien comme *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola, 1977) :

It is noteworthy that where a dramatic situation was better served by score, Coppola made that choice. Throughout the film, he was consistent in selecting musical content –score, pop songs, a Wagnerian aria, a disembodied wailing guitar – that most effectively conveyed the story and its sub-text (Wright 2003, p. 16).

Ainsi, ces deux films marquants des années 1990 auraient, à leur façon, orienté et influencé ma façon d'aborder la composition d'une musique de film. Ils auraient aussi,

dans une certaine mesure, conditionné mon écoute à associer histoire et musique : la trame musicale de *Forrest Gump* représente un exemple puissant de la qualité qu'a la chanson populaire de renforcer le caractère typé d'une époque ou d'un mouvement social, se présentant comme un panorama de l'histoire sociale, culturelle et musicale de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle américain ; celle de *Pulp Fiction* nous rappelle pour sa part que la musique populaire, prise hors de son contexte sociohistorique, peut agir à titre de contrepoint à l'image, mais qu'elle peut aussi, par sa seule présence, renforcer l'association d'un film à un genre cinématographique préexistant. Ce rapport de la musique à l'histoire est conditionné par plusieurs facteurs, notamment par la possibilité nouvelle et singulière d'associer histoire personnelle et histoire sociale, culturelle et politique. La nouveauté de cette possibilité peut être attribuée au lien, évoqué auparavant, entre la musique populaire et les supports d'enregistrement et de diffusion qui la véhiculent. La musique, plus que tout autre art, fait maintenant partie de notre quotidien, et imprègne subtilement, par sa force d'infiltration, les événements de notre vie. En effet, si l'on peut souvent associer une pièce à un souvenir ou à une époque, il est plus rare aujourd'hui d'en faire autant avec un roman, une toile ou une sculpture. Dès lors, une pièce souvent écoutée et appréciée à un moment donné de notre existence permettrait d'associer, dans nos mémoires personnelles et collectives, des événements et des situations d'ordres personnel, social, politique et culturel.

Ces quelques pistes, venant du rapport de la musique populaire au cinéma et à l'histoire culturelle américaine, nous serviront maintenant de tremplin afin de plonger, avec grand plaisir, dans ce corpus personnel de compositions de genres populaires. Peut-être alors pourrions-nous cerner les éléments définissant chacun des traits de ce personnage conceptuel : ceux d'un compositeur, à la fois historien et bricoleur, aux racines nord-américaines fortement ancrées, et faisant du pastiche son arme créatrice favorite.

## Chapitre 2

### La création musicale référentielle et allusive

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language ; but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse.

- Fredric Jameson (1984)

C'est en ces termes que Jameson décrit le pastiche, termes qui jetteront pour plusieurs les bases de la perception contemporaine de cette méthode de création particulière souvent citée maladroitement. (Hoesterey 2001, p. ix-x) Si la neutralité relative proposée par Jameson me semble juste, je ne peux en aucun cas cautionner son évocation d'un « discours dans une langue morte ». Au contraire, je tenterai dans les prochaines pages d'illustrer, à l'aide d'exemples de ma pratique personnelle, l'importance historique et contemporaine de la pratique du pastiche et de la reprise dans l'apprentissage technique et créatif du compositeur. Les différentes formes de réappropriation, d'allusion, de référence, d'imitation, de parodie, toutes parentes du pastiche, ainsi que le pastiche lui-même sous sa forme définie et reconnue dans les sphères de la littérature et de la musique classique, sont en effet présents depuis des siècles<sup>12</sup>. Si bien qu'il peut sembler difficile d'imaginer la création sans cet apport nécessaire et incontournable d'inspirations et d'influences plus ou moins avouées ou même connues. Ainsi, s'il s'avère risqué (et même paresseux) de se prêter au jeu du pastiche aux yeux de certains, il demeure que la pratique n'a pas toujours eu cette même connotation péjorative :

When, in classical, medieval and Renaissance times, emulation and the good copy were valued, plagiarism, so very close to them, did not seem like such a crime. Where there was disapproval, it derived partly from the sense of plagiarism exploiting the labour of others and partly from the view that resorting to plagiarism probably

---

<sup>12</sup> Dans son chapitre sur les pastiches, Gérard Genette renforce ce point en évoquant non seulement les cas de pastiches littéraires connus et reconnus, comme ceux de Flaubert par Proust, mais il va jusqu'à faire remonter l'origine du « pastiche pur » à l'Antiquité grecque : « Du pastiche pur, comme de tant d'autres choses, l'inventeur pourrait bien être Platon – capable, comme nul peut-être ne le sera après lui jusqu'à Balzac, Dickens et Proust, d'individualiser (fût-ce à coup d'imitations littéraires) le discours de ses personnages » (1982, p. 106).

indicated that the artist was not really competent, leave alone capable of producing excellence. What alter this – and seems to make it matter more – is the interest in work as expressions of the artist, as things that are unique to him or her, bear their signature, express their artistic and/or personality, and for which they take responsibility (Randall cité dans Dyer 2007, p. 27).

Par souci historiologique, il peut être intéressant de consulter une source datée et exempte de tout rapport au postmodernisme envahissant, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835, qui livre une définition générale, appliquée à la peinture, à la littérature, puis à la musique, de ce qu'est un pastiche. Pour les deux premiers arts, on parle d'imitation « de la manière et du style » d'un ou de plusieurs maîtres et artistes, alors qu'on se limite en musique à nommer pastiche « un opéra dont la partition est composée de morceaux de différents maîtres » (DAF 1835, tome 2, p. 366). Il faut donc prendre en considération cette importante notion d'imitation, parfois appuyée de mélange des inspirations. Il semble donc trompeur, si l'on s'attarde à l'histoire occidentale des arts, de s'arrêter à une définition du pastiche extirpée simplement d'une analyse postmoderniste (Dyer 2007, p. 131). Il semble en effet possible de retracer certains éléments, à différentes époques, justifiant la prolifération des phénomènes de pastiches et d'imitation. On peut prendre en guise d'exemples les périodes de rencontre de traditions culturelles multiples, comme c'est le cas avec la globalisation d'aujourd'hui, et comme ce l'était à l'époque des grandes (si l'on relativise) centralisations des apogées impérialistes connues par la Rome antique et l'Angleterre élisabéthaine. Qui plus est, l'arrivée d'un nouveau médium, permettant la réinterprétation d'une œuvre ou d'un genre, peut aussi entraîner de telles tendances (Dyer 2007, p. 131).

### Le rapport aux médias et aux supports

L'histoire de l'industrie cinématographique et celle de l'industrie musicale récente se définissent par leur lien aux nouvelles technologies, plus particulièrement aux nouveaux supports. Si cet énoncé semble coller naturellement au cinéma, dont on doit la naissance aux avancées techniques en termes de reproduction visuelle à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et aux applications artistiques qui en ont découlé dans les décennies suivantes sous la tutelle de

créateurs imaginatifs et entreprenants, il ne faut pour autant sous-estimer l'impact sur l'industrie musicale de l'arrivée, à la même époque, de supports d'enregistrement de son<sup>13</sup> :

The separate historical trajectories of popular music and film display substantial and significant similarities. Both were stimulated by technological innovations in the late nineteenth century and a series of constant refinements throughout the twentieth century ; both were and are dependent on the existence of a new kind of mass audience which shares a common interest but whose members are largely unknown to each other ; both grew from novelty beginnings to become major international industries with huge annual turnovers [...] (Inglis 2003, p. 1).

En effet, si la musique en tant qu'art existe depuis des millénaires, son développement en tant qu'industrie moderne coïncide avec la possibilité, relativement récente, de l'immortaliser sur un support. De plus, en raison de la nature particulière de la musique en ce qui concerne sa réception par l'auditeur, l'arrivée de supports physiques pour immortaliser la musique a complexifié l'analyse qui peut en être faite, puisqu'il faut désormais diviser les efforts entre la partition, la performance et les représentations médiatisées. (Mungen 2003, p. 61-62) Contrairement aux œuvres issues d'autres arts, comme la peinture, la littérature ou la sculpture, on peut postuler que la musique en tant que telle n'existe que dans l'écoute<sup>14</sup>, que ce soit par performance ou par reproduction. Que cette écoute puisse être réitérée par fixation de la musique sur un support prend donc une importance capitale. Et ce lien indéfectible entre la musique et la possibilité de la capturer sur un support physique constitue, à plusieurs égards, un élément fondamental de ma pratique. Afin de bien expliciter la chose, une brève incursion dans le confort de mon foyer s'impose.

---

<sup>13</sup> Il est en effet impossible de penser le cinéma sans évoquer l'avènement des premiers appareils de reproduction du mouvement, tels que le Cinématographe ou le Kinetoscope, ainsi que leurs multiples descendants technologiques. De la même façon, l'industrie musicale, même si elle reposait déjà sur la distribution de partitions permettant d'interpréter les succès populaires (nécessitant tout de même la maîtrise d'un instrument de musique), n'a pu connaître une expansion phénoménale qu'à partir de l'arrivée des supports d'enregistrements, du rouleau de cire aux supports numériques, en passant par tous les formats de disques et de rubans magnétiques. Et une fois ces supports créés, plusieurs possibilités médiatiques, aussi dues à des innovations techniques, s'offrent à l'industrie musicale pour faciliter sa diffusion : la radio, le cinéma, la télévision, et maintenant Internet. La diffusion en masse d'une interprétation particulière d'un artiste permet sa promotion personnelle, favorisant la mise en place d'un star-system semblable à celui du cinéma.

<sup>14</sup> Nous ne comptons pas ici nous attarder à la musique conceptuelle, le point de mire étant accordé aux musiques d'applications.

J'enregistre l'entièreté de mes créations dans ma chambre, seul, avec les limites techniques qui en découlent en ce qui a trait à l'instrumentation disponible et à l'équipement d'enregistrement utilisé. Mon studio en est un de bricoleur, rapiécé, constitué au fil du temps, au gré des acquisitions sentimentales. On peut, d'une part, y retrouver une évolution historique des supports d'enregistrement et de diffusion sonore (d'un vieux tourne-disque MGA à l'ordinateur de bureau Apple de génération récente) ; et, d'autre part, un panorama, aussi historique, dans la sélection de guitare qui se retrouve au mur. Si, pour le néophyte, ce mur supporte quelques guitares au look rétro, pour le mélomane averti, il supporte des instruments hautement symboliques : une réplique de la classique basse Hofner de Paul McCartney ; la SG rappelant la force du jeu de Tony Iommi et d'Angus Young ; la Danelectro ayant passé entre les mains du légendaire Link Wray ; le banjo étant l'arme de prédilection de Earl Scruggs ; la mandoline, celle de Bill Monroe.

Ces choix ne sont pas qu'esthétiques, ils ne relèvent pas que de l'intérêt du collectionneur. Il s'agit, en quelque sorte, de s'approprier l'histoire politique et culturelle par l'utilisation d'un instrument (qui précisément perpétue cette histoire) ; et de faire résonner ensemble les histoires, parce qu'on fait dialoguer ces instruments. Je n'ai jamais eu ce réflexe du virtuose de faire l'acquisition d'un instrument pour ses qualités techniques irréprochables ou pour la réputation de sa marque. Par exemple, ma guitare Danelectro 56 vaut à peine quelques centaines de dollars. Elle est faite de masonite, un matériau de synthèse offrant peu de résonance. Pourtant, par sa sonorité et par son statut de guitare abordable par excellence des années 1950, elle incarne à la fois les accents imparfaits des musiques surf et rockabilly, et la démocratisation de la musique indissociable de l'histoire du rock'n'roll. On peut voir ici l'instrument comme un monument, au sens deleuzien du terme: « Un monument ne commémore pas, ne célèbre pas quelque chose qui s'est passé, mais confie à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement » (Deleuze et Guattari 1991, p. 167). Aussi, toutes mes compositions sont réalisées et enregistrées avec le même ensemble d'instruments : des guitares (acoustiques et électriques), une basse électrique, une batterie électronique V-3 de Roland et un clavier midi PF80 de Yamaha. À cette base s'ajoute parfois quelques instruments, aux qualités



plus spécifiques, tels que la mélodica, l'harmonica, la flûte, le saxophone ténor, et une panoplie de percussions exotiques<sup>15</sup>.

J'ai donc l'habitude, en raison de ces différentes contraintes (ou peut-être grâce à elles), de composer, enregistrer et mixer d'un même élan. Étant le seul intervenant physique à toutes ces étapes, cette méthode de création à tâtons m'est devenue confortable et naturelle. Ayant peu de formation musicale académique<sup>16</sup>, mais bénéficiant d'expériences pratiques dans différents projets de groupes rock, punk, blues, pop et metal, mes influences transcendent ma création. J'ai appris énormément en participant à ces projets de reprises musicales populaires, caché derrière ma muraille de tambours. Je considère en effet que d'avoir participé au montage de pièces musicales de genres variés m'a, en quelque sorte, permis d'analyser et de disséquer les composantes instrumentales de ces mêmes genres. D'entendre ce que le bassiste a à apporter dans le blues ; ce que le guitariste a à proposer dans le punk rock. De la même façon, j'ai beaucoup appris en chantant des reprises de différents artistes, puisque sans le réaliser, j'adaptais énormément mon timbre en fonction de la version originale. J'ai développé, avec les projets, mes timbres vocaux metal, punk, pop, etc. Je ne rejette (et ne regrette) en rien l'apprentissage des formules rhétoriques musicales acquises en classe, mais je considère avoir bénéficié de ma rupture avec l'apprentissage classique de la musique, pour mieux plonger, avec toute la naïveté et l'instinct nécessaires, dans la pratique de la musique populaire.

D'une certaine façon, j'opère comme un groupe rock : je bidouille un *riff*, guitare à la main, puis j'essaie d'y greffer une section rythmique, et finalement une section vocale ou un instrument soliste. Étant devant mon ordinateur, dans ma chambre, il m'est aussi possible de visionner des extraits en travaillant, ou encore d'écouter des segments de trames sonores pertinentes à ma recherche. Je considère, dans une certaine mesure, que

---

<sup>15</sup> Il peut aussi être intéressant de mentionner que, par économie ou par paresse, j'ai longtemps continué à enregistrer mes compositions à l'aide du très gratuit et très amateur logiciel Garageband de Apple (j'ai tout récemment passé au logiciel Logic Studio, toujours de Apple, que j'apprivoise progressivement), épaulé par une carte de son UX2 de Line 6, une console midi iControl de M-Audio et un micro cardioïde AT-3035 de Audio-Technica.

<sup>16</sup> J'ai pris des cours de saxophone classique de l'âge de 9 ans à 17 ans, mais j'ai ensuite poursuivi ma progression musicale au sein de groupes musicaux ne faisant presque jamais appel à des supports écrits de musique.

mon environnement de travail influence ma pratique, puisqu'il m'apparaît si naturel de plonger dans les ambiances recherchées et de me concentrer sur ma création dans ce milieu calme, sans horaire contraignant de location de studio, et à proximité de mon pratique percolateur italien :

----- Illustration retirée (photo studio #1) -----

----- Illustration retirée (photo studio #2) -----

----- Illustration retirée (photo studio #3) -----

### Les fonctions de la création sous contrainte

Ma démarche en est une d'autodidacte et d'artisan. N'ayant aucune formation de compositeur, mais disposant d'une certaine sensibilité à l'harmonie et à la mélodie, doublée d'une expérience pratique de musicien populaire, il m'est possible de m'ajuster à un niveau de communication égalitaire avec le réalisateur, m'expliquant et élaborant moi-même en émotions, en onomatopées et en références. Cette relation d'égal à égal m'apparaît comme l'essence de la communication intermédiaire, permettant de mettre de l'avant le bien de l'œuvre et non l'orgueil de ses créateurs. D'ailleurs, il ne me semble en rien paradoxal de parler du bien de l'œuvre et de résultat artistique, alors même que je privilégie l'usage de pastiches parfois peu subtils, ou encore de pièces se conformant en tout point à un genre défini et caricatural. Si la culture de l'artiste et du génie-créateur semble parfois faire école dans les sphères universitaires, il serait risqué de dévaluer le rôle de l'artisan, qui se subordonne à un projet dans le dessein de le mener à terme avec le plus grand succès possible : « However we may regard the fact, making a film is not fundamentally different from any other collaborative construction, such as building a house [...] In this sense, those that provide music for film and television are among a production's sub-contractors » (Wright 2003, p. 9).

En musique, la reprise, la citation ou l'allusion sont des moyens éprouvés pour développer ses compétences techniques, pour mieux analyser le processus de composition, ainsi que pour se situer soi-même comme créateur. Comme le suggère Françoise Escal, cette méthode d'apprentissage, loin d'être nouvelle, a fait partie de la formation des plus grands : « La citation, chez Mozart, est à l'origine de l'écriture, pas seulement comme incitation, pré-texte, mais comme pratique première du texte » (citée dans Andrieu, 2011, p. 22). Le phénomène est observable dans le domaine de la musique populaire, particulièrement en ce qui concerne le rock'n'roll. Les premiers balbutiements du genre musical se font à une époque où la reprise est monnaie courante, bien loin de la préséance de l'auteur, compositeur et interprète qui se développera dans les décennies suivantes. La première moitié du 20<sup>e</sup> siècle musical se caractérise davantage par la distinction des métiers de l'industrie, et par l'influence des modèles jazz, blues et country, genres

musicaux reposant fortement sur les « standards ». Il est donc fréquent, dans les années 1950 et au début des années 1960, de voir dans les *billboards* plusieurs versions d'une même chanson par plusieurs interprètes différents. Mon attachement à la musique populaire de cette période justifie en partie l'importance de la reprise et du pastiche dans mon évolution comme compositeur et artisan du son. J'ai développé au cours des années, en participant à ces différents projets de reprises musicales, des qualités propres aux musiciens populaires : la polyvalence, l'adaptabilité, l'improvisation, et donc, l'écoute des différentes composantes musicales de la chanson. Ces qualités m'ont permis, par exemple, d'enregistrer seul les pièces *Rex (est un très bon chien)* et *Mon chien*<sup>17</sup>, même si, concrètement, je n'ai seulement joué que de la batterie lors de mes participations à des projets rock, punk et metal.

-----Annexe, Piste 1 et 2 : Écoute de *Rex (est un très bon chien)* et de *Mon chien*-----

On ne peut contourner, lorsqu'on s'attarde au phénomène de reprise, la question de l'intention. Puisque la reprise, et dans une moindre mesure le pastiche, s'appuient sur une production musicale préexistante, il peut être tentant de qualifier la pratique de simpliste ou accuser son créateur de paresse créative. Pourtant, si l'on change subtilement son point de vue sur la question, on peut y voir une volonté affirmée de s'investir dans l'œuvre d'un autre, de la revisiter avec intérêt, d'y apporter sa touche personnelle : « Ainsi, dans la reprise, il y a plus que la reproduction à l'identique, quasiment mimétique, il y a la volonté de "réexprimer" les émotions véhiculées dans une chanson, avec les aspects spécifiques de l'artiste qui interprète le titre à nouveau. » (Andrieu 2011, p.22) Le fait de jeter un nouveau regard et un nouveau souffle à une œuvre, surtout en musique, art vivant et vibrant par l'interprétation, peut donc apporter une nouvelle dimension à l'originale, ou servir une toute nouvelle intention :

Si l'interprétation se présente généralement sous le signe de la fidélité au texte, si l'interprète se veut la voix de l'auteur, alors une bonne interprétation devrait s'effacer, à la limite, comme interprétation. [...] Mais on peut, avec exactement la même rigueur et la même conséquence, dire qu'une bonne interprétation, c'est une interprétation qui

---

<sup>17</sup> Dans le cadre d'une websérie humoristique, toujours en post-production, *Ma fiancée est un cadavre* (François Guay, 2012).

justement se fait entendre comme interprétation (Szendy interviewé par Breton et Fernandez-Meardi, p. 5).

Le pastiche serait donc parfois utilisé en musique populaire à des fins d'innovation et de renouveau : « This one must accept, more or less, as a given if one wants to take seriously the artistic aspects of music practices that, not unlike 'serious' composers, use pastiche form as an innovative element in their arrangements and compositions » (Hoesterey 2001, p. 113). Ce phénomène passe souvent par la confrontation volontaire de genres musicaux populaires différents : « In the late nineties, some of the blends included funk-rap-rock ; hiphop / techno / jungle ; country and hiphop ; hiphop, metalcountry and alternative rock [...] » (Hoesterey 2001, p. 113). Il ne saurait difficilement en être autrement, puisqu'il ne faut en rien sous-estimer l'influence de la culture qui nous entoure au quotidien, et donc de la musique qui accompagne les pas routiniers du compositeur de musique populaire : « [...] à partir d'une exposition répétée à des pièces musicales de sa culture, tout individu devient sensible aux régularités sous-jacentes présentes dans ces pièces : il acquiert des connaissances abstraites sur le système musical, par un phénomène d'acculturation » (Pineau et Tillmann cités dans Andrieu 2011, p. 28).

Andrieu propose, sommairement, que l'influence contemporaine serait la plus grande détermination de l'inspiration du compositeur : « [...] ce n'est pas tant pour se positionner par rapport à une histoire de la musique préexistante que pour être en synchronisation avec les courants et aspirations de son époque que des choix stylistiques s'imposent aux compositeurs » (2011, p. 29). Pourtant, il faut ajouter à cela la facilité plutôt récente, grâce à la démocratisation de l'accès à la musique qu'ont procuré les grands disquaires et la venue d'Internet, de découvrir des artistes de toutes les époques. Il est maintenant fréquent d'entendre le matériel de jeunes compositeurs et interprètes se fondre dans un genre musical « historique » et même daté. Pensons seulement aux chanteuses Amy Winehouse et Adele, deux femmes qui, dans la jeune vingtaine, puisaient déjà dans la sonorité Motown des années 1960 et 1970 pour s'inspirer, allant jusqu'à réinterpréter certains titres en y apportant leur touche personnelle<sup>18</sup>. Ces artistes agissent donc

---

<sup>18</sup> Amy Winehouse reprend sur l'album *Back in Black* (2006) le succès Motown interprété en 1967 par Marvin Gaye et Tammi Terrel *Ain't No Mountain High Enough*, en revisitant paroles et mélodie..

explicitement dans le dessein de se situer dans l'histoire de la musique populaire, et mon processus de création trahit mon appartenance à cette mouvance.

### La musique comme élément d'un film pastiche

Puisque la musique est une des composantes du film parmi tant d'autres, aussi importante soit-elle, il est envisageable d'aborder son utilisation en tant qu'élément d'un pastiche cinématographique. Ainsi, il est possible de composer et de produire une pièce répondant parfaitement à un genre, tel que la musique de films westerns, sans toutefois pasticher une pièce ou un compositeur en particulier. Par contre, l'ajout de cette même pièce dans le cadre d'un film qui comporte d'autres éléments esthétiques, visant à faire un clin d'œil à un créateur ou à une œuvre existante, peut nous mener directement à un pastiche cinématographique, fortement guidé par la musique<sup>19</sup>. L'exercice de création que j'ai fait pour le compte de la réalisatrice Julie Laplante et de son film *Désarçonné* (2010) répond parfaitement à ces critères.

#### -----Annexe, Piste 3 : Visionnement de *Désarçonné*-----

L'intérêt de ce film repose sur la mise en rapport du personnage mythique du cowboy au cinéma et de sa place dans le réalisme d'un cinéma plus contemporain. Le travail qui se présentait à moi en était donc un de référence et d'imitation. Que le film soit une production étudiante théorisée dans le cadre d'un mémoire rendait la chose encore plus évidente, la réalisatrice ayant à la base une volonté de rendre hommage à certaines caractéristiques du genre western, autant par la facture visuelle que par l'utilisation de différents genres musicaux. Plusieurs segments, comme le générique d'ouverture, comme le duel entre le protagoniste principal et le client d'un bar du centre-ville, ou encore comme le duel entre le même cowboy et un amérindien en voiture, sont soutenus par des musiques se rapprochant parfois de l'hommage, parfois du pastiche. Puisque certains sons et certaines ambiances musicales semblent rappeler directement le travail de Morricone, on

---

<sup>19</sup> À titre d'exemple populaire, référons-nous à la bande originale de *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997), judicieux assemblage de musique pop afro-américaine comme le funk, appuyant avec efficacité la création d'un pastiche de film de blaxploitation.

pourrait en effet croire à la seconde option. Pourtant, l'hétérogénéité des influences dans chacune des pièces ne permettrait pas une référence directe au pastiche.

Richard Dyer offre une définition efficace de la distinction entre le pastiche, l'hommage et la parodie<sup>20</sup> : « *Homage and parody always imply, respectively, a positive or negative evaluation of their referent, whereas pastiche does not do so necessarily, that is, by definition a priori.* » (2007, p.23) En musique, comme dans les autres arts impliquant la réappropriation partielle ou totale d'autres oeuvres, il est important de distinguer les nuances notables entre leurs différentes applications, allant de l'imitation pure et du plagiat, à la parodie et la satire :

[...] imitation is not the same as unmediated reproduction. When for 'Millennium' 1998 Robbie Williams used the repeated lush string cadence of the James Bond theme 'You Only Live Twice', he was not trying to be like it but was reproducing it. [...] When he brought out an album of songs associated, mostly, with Frank Sinatra in the kind of arrangements used by Sinatra (*Swing When You're Winning* 2001), he was imitating (and, perhaps, pastiching and / or rendering homage (Dyer 2007, p. 23).

On se doit donc inévitablement de définir et de circonscrire la nature de ce qui peut être pastiché : « *Thus one cannot really pastiche, say, tragedy in general, although one can undoubtedly pastiche ancient Greek, Elizabethan or French classical tragedy, or, even more specifically, Euripidean, Shakespearean or Racinian tragedy* » (Dyer 2007, p. 93). Le pastiche puiserait ainsi son inspiration chez un ou des créateurs : « *the practice of Proust, Reboux and Muller, make clear, this kind of pastiche pastiches other writers, not, for instance, genres or periods [...]* » (Dyer 2007, p. 53). Pour Jean-Luc Hennig, le pastiche serait aussi une imitation connotée et revendiquée : « *Dans le pastiche, au contraire (du plagiat), on prend la peau d'un autre et on la donne à reconnaître : c'est un exercice d'acteur. Le pastiche implique toujours [...] un contrat : ceci est un texte où x imite y* » (cité dans Andrieu 2011, p. 44). La principale distinction entre genre et pastiche se situerait potentiellement dans l'intention<sup>21</sup>, comme c'est le cas de la distinction entre pastiche et

<sup>20</sup> Pour Simon Dentith, la parodie serait aussi : « *any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice* » (2000, p. 9).

<sup>21</sup> Bien sûr, le caractère dynamique de ces notions nous rappelle que si, d'une part, l'intention de l'artiste est à prendre en considération, d'autre part, la culture et les acquis du récepteur et sa capacité à voir l'intention de l'artiste sont intrinsèquement liés à l'efficacité d'une telle entreprise. C'est pourquoi je porte autant d'attention à la composition de pièces aux mélodies accrocheuses et aux caractéristiques populaires sans



parodie : « [...] straight genre works are like pastiche in that they imitate other works and you know they do, but unlike it in that this is not the point of them » (Dyer 2007, p. 35).

Le genre serait pour sa part une entité distincte du pastiche, regroupant un ensemble de productions aux codes esthétiques semblables : « Genre are groupings of works recognised as being alike. A symphony or sonnet or Western is like other symphonies, sonnets or Westerns, and so genre production is a species of evident imitation, of making and receiving something else because it is like something else [...] » (Dyer 2007, p. 93). Du coup, il est possible d'avancer que l'on ne peut définir un genre qu'après une phase notable de popularité ou à la suite d'une période de production faste d'un groupe d'œuvres semblables : « Genres do not spring immediately into existence, they must be identified and promulgated as such, and pastiche plays its part in this » (Dyer 2007, p. 92). Par conséquent, il se pourrait même que de pasticher une oeuvre en particulier puisse permettre une plus grande définition du genre attribué à cette oeuvre. Le consensus créé par les caractéristiques exploitées par les pasticheurs permettrait de cerner les limites admises d'un genre, le regard a posteriori porté à ces œuvres y révélant souvent plus d'homogénéité que le corps d'œuvres originales en comportaient concrètement<sup>22</sup>. Il s'agirait donc, dans le cas de la musique de *Désarçonné*, d'un amalgame de compositions « genrées », comme c'est le cas de la pièce finale, qui pourrait se définir comme une ballade western et néo-folk, ou encore simplement d'hommages et de caricatures, comme c'est le cas de la pièce d'ouverture<sup>23</sup> et de celle agrémentant le duel entre le cowboy et l'Indien<sup>24</sup>. Sans se définir précisément comme pastiches, ces différentes pièces joueraient pourtant un même rôle dans la définition d'un pastiche cinématographique revendiqué.

-----Annexe, Pistes 4, 5 et 6 : Écoute des pièces *Soleil*, *Introduction* et *L'Indien*-----

---

équivoque ; le néophyte, ou celui qui ne partage pas le même bassin de connaissances culturelles que moi, peut tout de même apprécier la pièce pour ses qualités inhérentes.

<sup>22</sup> Comme le propose Dyer au sujet des films noirs et de leurs descendants qualifiés de néo-noirs, tels que *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) et *Body Heat*. (Lawrence Kasdan, 1981). (2007, p.119-130)

<sup>23</sup> Sorte d'hommage aux ouvertures des westerns épiques des années 1940 à 1960, inspiré entre autres de la pièce *The Sons of Katie Elder* (1965) de Johnny Cash (pièce éponyme du film du même nom de Henry Hathaway).

<sup>24</sup> Caricature de la représentation occidentale des chants autochtones nord-américains.

Penchons-nous sur le cas de la scène de duel entre le cow-boy et un client d'un bar de Montréal au décor contemporain. J'ai, bien entendu, trouvé la plus notable de mes influences du côté de Ennio Morricone et de son travail sur les westerns spaghetti de Leone, mais j'ai aussi emprunté un peu à Pink Floyd, en ce qui a trait à l'esthétique de l'enregistrement et à la progression d'accords. En fait, c'est en composant à tâtons que j'ai observé une certaine similitude entre les tensions harmoniques et l'atmosphère des trames de westerns et de plusieurs morceaux du fameux groupe britannique. C'est alors que j'ai décidé de renforcer les rapprochements en m'inspirant des échos de pièces et de l'instrumentation caractéristique utilisés par la formation dans sa période *Meddle* et *Dark Side Of The Moon*, à savoir la prédominance de l'orgue et de la guitare acoustique. La pièce peut être observée en deux temps. La première section, plus « Floydienne », consiste en une sorte de mise en place de l'ambiance, tendue mais pausée, cette ambiance typique à l'installation des belligérants. Guitare acoustique, basse, orgue et tambourine : simple, aéré et épuré. Pour la partie suivante, la montée culminant en un climax puis à la résolution, j'ai voulu créer un effet d'accélération et de crescendo, une sorte de frénésie de sons, en ajoutant cette fois du tambour, de la flûte et des martèlements sur une plaque de métal. L'effet à l'écran est d'après moi le plus saisissant, notamment puisqu'il s'agit du seul morceau composé en visionnant les images, ce qui permet bien sûr une meilleure compréhension de l'ambiance et du rythme à établir.

-----Annexe, Piste 7 : Écoute de *Duel Part I et II*-----

Avec le recul, l'influence d'une trame musicale, comme celle de *Forrest Gump*, sur mon travail de composition de la musique de *Désarçonné*, m'apparaît évidente. Dès le départ, la formule du panorama musical historique m'a semblé la plus efficace, puisqu'en plus de correspondre assez fidèlement à ce que l'on voit à l'image (une pièce d'introduction épique en cavale pour accompagner le galop d'un cheval dans les champs ; une pièce instrumentale en crescendo et en accelerando pour accompagner la tension du duel ; une ballade western-folk pour accompagner le générique final), la musique permet une mise en abyme nécessaire au bon fonctionnement de ce pastiche cinématographique.

La succession subtile des principaux genres de musiques de films westerns ajoute à l'aspect autoréflexif du court métrage, et illustre bien cette qualité qu'a la musique populaire à renforcer le caractère typé d'une œuvre, en doublant au sonore la lecture du spectateur, le guidant dans les traces des intentions précises de la réalisatrice. S'il n'est pas possible d'identifier la nature de pastiche de la musique faite dans le cadre du projet, il serait plus convenable de lui octroyer cette fonction d'outil permettant la création d'un pastiche cinématographique. Nous savons que l'usage de pièces connues permet à la fois de créer une immersion du spectateur dans un paradigme particulier et, à un niveau plus intellectuel qu'émotif, de faire référence à d'autres œuvres. Le fait de pasticher, ou dans le cas présent de rendre hommage et de caricaturer la musique d'un ensemble de films, ceux du corpus western des années 1940 à aujourd'hui, permet d'en arriver à des résultats semblables. L'exercice comporte toutefois les mêmes risques, puisqu'il faut se fier à la justesse de la référence et à son potentiel d'être repéré par le spectateur : « dans beaucoup de cas [...], il est nécessaire de connaître le sens originaire d'un passage afin de comprendre pleinement sa portée en tant que citation » (Metschies cité dans Andrieu 2011, p. 34).

## Chapitre 3

### Composer avec l'histoire

Le cinéma et la musique sont devenus, au cours du 20<sup>e</sup> siècle, des industries culturelles pouvant s'adresser aux masses, avec toutes les incidences commerciales et publicitaires qui en découlent. Ces similitudes chronologiques ont très probablement influencé le développement parallèle et interrelié des deux domaines, tout comme un ensemble de facteurs culturels, économiques et sociaux. Mes productions musicales se veulent des formes esthétiques en constant échange intermédial, culturel, économique et social, au gré des commandes qui me sont proposées. Le survol historique des prochaines pages représente donc un prétexte idéal pour situer ma pratique dans cette histoire et, de surcroît, d'en cerner les éléments marquants qui influencent et qui se comparent à mon travail de compositeur. Mon processus créatif passe inmanquablement par cette mise en rapport avec l'histoire, celles de mon art et de mon médium, peut-être parce que je ne peux concevoir la musique de façon sectaire, purement artistique.

C'est l'arrivée des nickelodeons, ces petites salles de projection et de divertissement populaire du début du 20<sup>e</sup> siècle, qui laisse place à l'intégration de musique populaire dans le giron du cinéma. Comme elle l'a aussi fait avec le théâtre musical et les opérettes, l'industrie du cinéma s'inspirera des spectacles de variétés, du burlesque et du vaudeville : « Far from simply recycling nineteenth-century melodrama music and prefiguring the accompaniment style typically applied to silent features, nickelodeons depended heavily on popular songs » (Altman 2004, p. 23). Fréquemment, une chanson était utilisée dans la très primaire optique de présenter une vue animée présentant un numéro musical, une chanteuse en performance, par exemple : « Films representing musicians and dancers, assimilated to live performances, were treated as requiring musical accompaniment [...] » (Smith 1998, p. 55). Il y a, bien entendu, une différence notable entre l'usage de musique populaire dans la trame d'un film sonore et celui de pièces et de performances musicales en parallèle du spectacle cinématographique. Il faut prendre en considération que le pianiste de salle et l'orchestre d'accompagnement avaient pour mission, en plus d'accompagner la projection, de meubler les temps morts, de couvrir le

bruit des appareils de projection, ou encore simplement d'attirer par leur musique les passants : « As Chuck Berg points out, one way that exhibitors could differentiate themselves was by promoting the musicians as a kind of special attraction » (Smith 1998, p. 27). Malgré l'écart historique me séparant de cette période, je reconnais dans ces balbutiements certains points de comparaison possibles avec ma démarche de créateur, plus précisément en ce qui concerne la capacité d'une chanson à attirer l'attention du spectateur et à la diriger vers l'image.

### La chanson-attraction

Lorsque Philippe Dupont, aussi étudiant à la maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal, m'a contacté pour participer à son projet de film documentaire *Le manifeste des citoyens d'une planète en péril* (2011)<sup>25</sup>, il connaissait depuis quelques années mon travail<sup>26</sup>. Son film est constitué d'un assemblage de scènes d'animation originales et de plusieurs segments de documentaires préexistants sur l'agriculture, l'industrie alimentaire et, plus généralement, sur la prise de conscience écologiste. Cette courtépointe cinématographique nécessitait donc, dans un premier temps, quelques segments musicaux d'appoint, afin d'assurer une liaison plus naturelle entre les différents éléments. L'enregistrement de séquences musicales folk allait de soi, puisque l'ensemble des musiques présentes dans les extraits montés appartenait à ce genre précis. C'est plutôt la création de la chanson du générique de fermeture qui portait à réflexion, puisqu'elle se devait à la fois d'être porteuse de sens, mais surtout d'une énergie. Et par-dessus tout, elle devait incarner cette fonction d'attraction évoquée antérieurement, puisqu'elle était destinée à attirer l'attention sur le défilement à l'image d'un texte, synthèse de ce manifeste filmique précédant le générique.

---

<sup>25</sup> Le documentaire a été déposé à l'automne 2011 au département d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

<sup>26</sup> Nous avons en effet collaboré sur quelques productions universitaires, entre autres sur *Pogo et ses amis !!* (François Guay, 2008) pour lequel j'ai composé la musique, alors que Philippe a entre autres fait une partie du montage sonore. Mon travail pour ce film d'animation comportait des segments de partitions soutenant l'image très fortement inspirées d'émissions télévisées pour enfant comme *Passe-Partout* (1977-1993) et une chanson pop ouvertement inspirée du travail des Beach Boys. Il était donc bien au fait de mes habitudes de créateur, fortement porté vers la musique populaire, les genres musicaux typés et le pastiche.

---Annexe, Piste 8 : Visionnement d'extraits du film *Le manifeste des citoyens d'une planète en péril*---

Le réalisateur n'avait aucune chanson en tête au moment de nos rencontres, mais il projetait déjà l'ambiance et l'impact qu'il voulait conférer à la conclusion de son œuvre. À force de discussions animées, portées par un champ lexical d'intensités, de rythmes et d'intentions dramatiques, j'en suis venu à lui faire une suggestion qui m'est, dès lors, apparue évidente, sinon logique. Ainsi, pour représenter la force de l'union citoyenne et pour permettre une ouverture optimiste à la suite de ce montage alarmant, nous avons convenu d'opter pour une pièce du genre punk celtique<sup>27</sup>. Du coup, j'ai entamé un processus de création « à la manière de », en m'inspirant plus particulièrement du travail du groupe californien Flogging Molly. Ce choix précis d'inspiration ferait donc de ce cas particulier un exercice de pastiche, même s'il ne faut pas oublier l'influence du choix à priori d'un genre musical pour ses qualités intrinsèques : « Si un compositeur choisit d'écrire dans un style, c'est moins à partir du corpus de l'œuvre nouvelle viendrait prolonger l'isotopie, que sur la base d'une conscience à priori des principes immanents à ce style » (Mééus cité dans Andrieu 2011, p. 29). Le punk celtique, avec ses rythmes rapides, son agressivité festive et ses refrains chantés en chœur s'avérait le choix idéal pour la cause. Il fallait, grâce à la chanson commandée, et un peu à la manière des pianistes de salle du début du siècle dernier, réussir à garder l'attention du spectateur sur le long défilement d'un texte à l'écran. Le titre de la pièce musicale n'ayant que peu d'importance étant donné qu'elle n'était pas destinée à une vie hors de l'écran, on lui en conféra un empreint d'ironie : *My Grandmother's Mom Was Half Irish*<sup>28</sup>.

-----Annexe, Piste 9 : Écoute de *My Grandmother's Mom Was Half Irish*-----

---

<sup>27</sup> Punk celtique est le nom donné à la musique de plusieurs groupes punk, pour la plupart issus de la diaspora irlandaise et des îles britanniques en Amérique, proposant des pièces basées sur la structure et l'instrumentation folklorique celtique (guitare, banjo à quatre cordes, flûte irlandaise, mandoline) avec en prime l'énergie punk rock, entre autres véhiculée par l'électrification des guitares et la présence de la batterie. Aussi souvent connu sous l'appellation *Irish Punk*.

<sup>28</sup> C'est un fait, mon arrière-grand-mère est née de père canadien et de mère irlandaise. L'allusion ironique se voulait une sorte de justification à l'emprunt de ce style ethniquement marqué, tout comme une pointe à l'égard de plusieurs groupes indie rock aux noms absurdes.

On ne peut, bien entendu, parler de musique populaire au cinéma sans mentionner l'apport des paroles dans la production du sens par le spectateur. Ainsi, dans la pièce à l'étude, nous avons, le réalisateur et moi, convenu qu'il serait mieux de ne pas renchérir sur la narration en doublant le texte d'un même message<sup>29</sup>. La pièce supportant le défilement d'un texte de conclusion, les paroles de la chanson devaient se contenter, à notre avis, d'évoquer le combat, la fraternité et l'enthousiasme. Il s'agit d'un cas particulier, puisqu'il s'agit ici plus d'une commande de chanson, comme on le ferait normalement avec un chanteur populaire ou un groupe rock, que d'une pièce d'accompagnement filmique<sup>30</sup>. L'association de ce pastiche à un genre défini aux qualités viscérales, le punk celtique, permet d'évoquer certains sentiments, comme la solidarité, l'urgence et l'espoir, et de cibler une intention non équivoque, celle de conscientiser le spectateur à une cause capitale au bien-être des générations à venir.

#### Promotion, partition et pastiche

Ainsi, nous avons vu que l'application de musique populaire au cinéma serait contemporaine à celle de musique en général. Les décennies 1910 et 1920 voient par la suite s'établir les bases de l'industrialisation et de l'institutionnalisation du cinéma, et du coup on met vite au point des moyens d'assurer la pérennité artistique et surtout commerciale des produits culturels qui lui sont liés, comme la musique. La volonté des distributeurs et des producteurs de créer une sorte de standardisation de la musique accompagnant les œuvres devient réalité avec la création de catalogues et la distribution de partitions rattachées aux films : « Repeatedly, we find producers recommending popular songs to accompany their films » (Altman 2004, p. 22). Si cette pratique comporte effectivement une part de souci artistique, on ne peut passer sous silence cette forme primaire de concentration des produits, qui peut être vue comme une des premières vocations commerciales associée à la musique de film, rappelant la fonction économique fort assumée de l'utilisation contemporaine de musique populaire au cinéma : « Although the term synergy is of more recent vintage, the idea that film music played an important

---

<sup>29</sup> Réflexion semblable à celle de Lucas pour *American Graffiti*, évoquée à la page 12 de ce mémoire.

<sup>30</sup> Ce qui n'est pas sans rappeler mes origines de musicien.

economic function within the industry goes back at least to the early 1910s » (Smith 1998, p. 27).

Ainsi, la musique populaire et le cinéma développent tôt leurs atomes crochus, la musique et son caractère attractif permettant la promotion des films, et la popularité des films permettant la multiplication des ventes de partitions d'éditeurs : « Most of these early cross-promotional efforts concerned the sale of sheet music, which by 1910 had surpassed thirty million in annual aggregate sales » (Smith 1998, p. 28). Smith révèle par la suite que cette tendance s'amplifie encore dans la décennie suivante (1910 à 1920), surtout en raison de la multiplication des chansons populaires à thématiques pouvant accompagner plusieurs films différents, faisant de marchands comme Woolworth des géants de la vente de partitions<sup>31</sup>. Ce phénomène de catalogues et de musiques interchangeable nous renvoie, à mon avis, à la pratique du pastiche. S'il était possible, à l'époque, d'utiliser la même pièce musicale populaire pour soutenir différentes scènes cinématographiques, il en va de même pour l'utilisation actuelle de pastiches rappelant des succès populaires. Il suffit que le pastiche en question soit suffisamment convaincant pour évoquer, chez l'audio-spectateur, des réactions mémorielles et émotives équivalentes. Cela s'applique, j'ose le croire, à l'ensemble des créations personnelles présentées dans ce travail ; leur principal objectif n'étant pas de reproduire fidèlement une pièce en particulier, mais bien de préciser la lecture de certaines scènes en s'appuyant sur l'effet singulier produit par un pastiche ou par un genre musical.

L'arrivée du cinéma sonore à la fin des années 1920 constitue un événement charnière de l'interaction entre les industries musicale et cinématographique. Certaines

---

<sup>31</sup> Sur le plan légal, il existe à l'époque des barrières empêchant la « promotion croisée » de certaines pièces et films : « For the most part, the stiff opposition of the American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP) served as an unassailable obstacle to the regular use of Tin Pan Ally songs as film promotion » (Smith 1998, p. 29). On peut cependant douter de la capacité de ces instances à agir sur le plan local, la popularité de certaines pièces leur ayant probablement permis de se frayer une place dans le répertoire de plusieurs musiciens de salle, notamment via les chansons illustrées : « Expanding the piano repertory to every popular tune of the period, illustrated songs furnished an important conduit from Tin Pan Alley to the film exhibition world » (Altman 2004, p. 220). Seulement, la promotion officielle ne pouvait compter sur ces œuvres protégées. Il est à noter que ces techniques promotionnelles et commerciales peuvent être attribuables à l'air du temps, le modèle d'intégration verticale faisant alors école en Occident, principalement aux Etats-Unis.



productions, comme *The Jazz Singer* (Alan Crossland, 1927), sont parmi les premières à avoir introduit des pièces populaires, dans le cas échéant des morceaux jazz, à la trame sonore d'un film, du fait que ce sont aussi les premières productions à avoir intégré le son. L'interprétation de *Mammy* par Al Jolson reste d'ailleurs anthologique, souvent citée<sup>32</sup> comme premier extrait de voix humaine au cinéma, mais aussi comme coup de départ d'un genre cinématographique qui se popularisera dans la décennie suivante, la comédie musicale. On se doit par contre de constater que pour les quelques décennies suivantes, donc approximativement jusqu'à la fin des années 1950, la musique populaire se fraie une niche plutôt étroite dans les grandes productions hollywoodiennes. On l'entend parfois dans les films grand public, mais surtout dans le cadre des comédies musicales. Ainsi, on remarque qu'il semble plus adéquat, dans le cinéma de cette période d'établissement institutionnel du langage cinématographique, d'intégrer la musique populaire de façon à ce qu'elle soit justifiable, en l'introduisant à l'auditeur par la présence d'un radio, d'un tourne-disque ou par le biais d'une performance. J'ai moi-même fait face à une situation semblable lorsque j'ai composé la musique du film *Des vertes et des pas mûres* (Sacha Lelbel, 2007). Comme dans le cas de *Désarçonné*, le réalisateur aspirait à produire un pastiche cinématographique, cette fois en se basant sur l'âge d'or de la carrière d'Alfred Hitchcock<sup>33</sup>. La chanson *You Put An Arrow In My Heart*, un pastiche de la « bubble gum song » *You're Sixteen*<sup>34</sup>, y était introduite à l'image par une radio à l'esthétique vieillotte, en guise de justification visuelle. Le reste de la trame musicale était composé de pastiches de pièces de Bernard Hermann, toutes diffusées hors de la diégèse. Sans le savoir, le réalisateur avait à ce moment appliqué les grandes lignes de la distinction traditionnelle entre la partition néoclassique et l'ajout de chansons populaires<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> À tort ou à raison.

<sup>33</sup> Surtout en s'inspirant du classique *Vertigo* (1958).

<sup>34</sup> Composée par les frères Robert B. et Richard M. Sherman en 1960, et interprétée à l'époque par Johnny Burnette.

<sup>35</sup> À titre d'exemple supplémentaire, on peut se référer au célèbre cas de la pièce *As Time Goes By* (1931) dans sa version interprétée par Dooley Wilson dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). La pièce est d'abord introduite par la prestation de Sam (Wilson) avant qu'elle ne soit réutilisée dans sa version orchestrale par Max Steiner, compositeur de la musique originale du film. Même si le format est plus éclaté, reste que le principe est le même en ce qui a trait aux comédies musicales, successions de performances de chant et de danse justifiées par le genre et indissociables de la culture des cabarets et du vaudeville pour l'acclimatation spectatorielle qu'elle permet. Le répertoire jazz doit énormément aux compositions issues de ces œuvres, même que certaines d'entre elles se sont élevées au rang de succès intemporel, comme c'est le cas d'*Over the*

-----Annexe, Piste 10 : Visionnement du film *Des vertes et des pas mûres*-----

Les années 1950 se veulent un passage important vers l'utilisation moderne de la musique populaire au cinéma. En effet, c'est à cette époque que se concrétise cette synergie commerciale entre cinéma et musique, le contexte socioculturel se prêtant parfaitement à l'exercice. En effet, avec la génération montante de jeunes consommateurs, avec l'impact nouveau de la télévision sur l'industrie cinématographique, et avec l'intérêt grandissant de la jeunesse envers le rock'n'roll, il n'en fallait pas plus pour que les grands studios américains investissent ce secteur lucratif, de pair avec leurs homologues de l'industrie musicale :

Movie and music concerns lay in accessing, long before the term was popularized, the under-twenty-five segment of the population. Targeting for both media would be a new experience as massified raw numbers remained the dominant ideology. A German social philosopher once noted, however, that ideologies do change when economic necessity demands (Denisoff et Romanowski 1991, p. 6).

C'est ainsi que le *Rock Around The Clock* de Bill Haley & His Comets se retrouve dans *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), ou encore que l'on renomme un film au gré de la popularité d'une chanson, comme ce fut le cas avec la pièce *Love Me Tender* d'Elvis Presley qui s'imposa face au titre original *The Reno Brothers* suite aux ventes record du *single*<sup>36</sup>. Si la présence de musique populaire dans le giron du cinéma peut donc être considérée aussi ancienne que le médium lui-même, c'est dans les années 1960 que s'opèrent plusieurs changements importants, autant en regard de la quantité d'œuvres proposant des musiques populaires, que de la façon dont celles-ci sont utilisées :

While there always had been occasional appearances of songs in non-musicals, such as *Casablanca* (1942), that included *As Time Goes By* among other songs [...], the 1960s accelerated the process. It was with the advent of pop music as a replacement for film music in *The Graduate* (1967) and *Easy Rider* (1969) that the film music paradigm that had been weathered but had persisted since the 1930s was broken (Donnelly 2001, p. 153).

Au cours de la même période, on ne peut passer sous silence l'apport britannique dans le domaine. En effet, la « British Invasion » et la « Beatlemania » sont des éléments marquants de l'implantation de la musique populaire britannique comme moteur de

---

*Rainbow* de Harold Arlen (compositeur) et Edgar Y. Harburg (auteur) interprétée par Judy Garland dans *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939).

<sup>36</sup> *Love Me Tender* (Robert D. Webb, 1956)

renouveau culturel des années 1960. Outre l'impact direct des films musicaux des Beatles<sup>37</sup> sur l'utilisation de musique pop au cinéma, cette impulsion vient influencer et détourner ces codes pourtant établis dans l'industrie. Au sujet du film *Performance* (D. Cammell et N. Roeg, 1970), mais se référant du coup à une tendance qui prendrait de l'importance à partir de cette époque, Donnelly avance que : « This musical collage<sup>38</sup> replaces the functions of the dominant tradition of using a single coherent orchestral underscore, displaying an overriding concern with musical timbre and rhythm rather than melodic cohesion and harmonic movement that was and is still a trademark of orchestral film music » (2001, p. 153)<sup>39</sup>.

Les années 1970 voient pour leur part naître la vidéo, de sorte que le vidéoclip devient dès le début des années 1980 le nouveau médium d'importance. D'abord vu comme une simple carte de visite pour les musiciens<sup>40</sup>, il s'implantera progressivement et développera ses codes et caractéristiques, qui à leur tour influenceront le milieu cinématographique. Ce phénomène fait partie d'une mouvance plus grande, que l'on peut rattacher à la post-modernisation du cinéma : « Le cinéma post-moderne, en effet, se présente comme le produit des influences d'objets audio-visuels extérieurs au cinéma lui-même, comme les spots publicitaires, les clips musicaux, les émissions de variétés [...] » (Jullier 1997, p. 11). Il s'agit d'une étape importante de l'« inter-influence » du cinéma et de la musique. Si la musique néoclassique a développé des codes pour se fondre à la forme cinématographique, c'est maintenant la musique populaire qui impose son rythme et ses codes à un objet audio-visuel, le vidéoclip, et, par la bande, au cinéma.<sup>41</sup> À titre d'exemple,

---

<sup>37</sup> Spécialement les films *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) et *Help !* (Richard Lester, 1966).

<sup>38</sup> De musique populaire et de « musique du monde ».

<sup>39</sup> Le cas de *Performance* est intéressant aussi dans la mesure où l'on a fait appel à l'arrangeur Jack Nitzsche, appuyé d'un fort ensemble de musiciens de studio, pour assurer une sorte de continuité musicale, sonore et esthétique à la bande originale, ainsi que pour mieux encadrer le travail musical de vedettes pop qui y participent, principalement Mick Jagger des Rolling Stones. (Donnelly 2001, p. 154-157)

<sup>40</sup> Pensons ici aux clips diffusés à la télévision dans les années 1960, comme ceux des Beatles présentés au Ed Sullivan Show (*Hello Goodbye*, *Revolution*, etc.), moyen de promotion efficace pour raviver l'enthousiasme autour du groupe, sans qu'il ait à faire le voyage jusqu'en Amérique.

<sup>41</sup> Et il est toujours commun, après quelques trente années d'existence du vidéoclip, de subordonner l'image à la chanson, l'instant que cette dernière rythme un montage permettant la mise en place d'une ambiance, ou l'explication accélérée d'un processus plus long vécu par un protagoniste. Prenons pour exemple la scène d'entraînement de *Rocky IV* (Silvester Stallone, 1986). On y passe, le temps d'une chanson, toute la période d'entraînement des deux boxeurs en montage parallèle, opposant en accéléré le caractère machinal du

arrêtons-nous à la bande originale de *Pogo et ses amis !!* (François Guay, 2008). Les créateurs du court métrage, férus de films populaires à grand déploiement, voulaient intégrer une séquence apparentée à un vidéoclip pour résumer la journée de vacances de deux personnages<sup>42</sup>, scène en césure apparente avec la rythmique générale du film : le rythme et le cours normal du récit semblent se suspendre et s'accélérer à la fois, puisque la chanson utilisée pour créer le montage dicte sa cadence, mais permet aussi de passer en peu de temps une série d'événements échelonnés sur une plus longue période. En moins d'une minute, et en retrait complet de la temporalité narrative du reste du film, on peut survoler la journée à la plage de deux des personnages sous la forme d'un bref vidéoclip où l'image devient subordonnée à la chanson. Il s'agit d'un bon exemple de la capacité, mentionnée plus tôt, qu'a la musique en général à mieux faire passer une contorsion au récit cinématographique en apaisant d'une certaine façon les scrupules du spectateur. La pièce *When Our Days Were Young* composée pour l'occasion, se voulait un pastiche évident de la pièce *Wouldn't It Be Nice* (1968) du groupe pop rock américain The Beach Boys. Les rapprochements sont particulièrement observables au niveau de la progression harmonique ainsi que du choix de l'instrumentation de la pièce.

-----Annexe, Piste 11 : Visionnement d'extraits du film *Pogo et ses amis !!*-----

### Quand une bande sonore fait école

Il advient par moments qu'une bande originale de film fasse école. On a mentionné dans un chapitre antérieur les cas de la trame musicale de *Pulp Fiction* et de *Forrest Gump*, deux cas de figure marquants de l'industrie. Il existe aussi des exemples plus *underground*, bien que relativement populaires, de ce phénomène. C'est le cas de la bande originale de la production canado-américaine *Juno* (Jason Reitman, 2007), une compilation de pièces indie-folks, souvent minimalistes, et de morceaux classiques de la pop alternative des décennies 1960 à 1990. Dans le cas des pièces folks contemporaines, il s'agit en partie de chansons originales composées pour le film et d'autres ayant déjà connu une carrière hors

---

système communiste et la volonté intarissable pouvant être atteinte par l'individu issu du système capitaliste occidental.

<sup>42</sup> Semblable à celui de *Rocky IV*.

de l'écran et étant réinterprétées pour l'occasion<sup>43</sup>. C'est de cette trame influente que je me suis inspiré pour le travail que j'avais à faire pour le court métrage *Le mariage de Marianne* (2012), travail consistant à produire une introduction et une conclusion musicales au film.

-----Annexe, Piste 12 : Visionnement d'extraits du film *Le mariage de Marianne*-----

Lorsqu'on m'a approché pour composer et enregistrer cette musique, l'ensemble du projet était terminé (le tournage, le montage des images et des dialogues, etc.). Au moment du montage-image, l'équipe a utilisé une chanson du musicien populaire québécois Vincent Vallières afin de se guider, mais aussi de me laisser (à moi ou à quiconque aurait hérité de la composition de la trame du film) une piste pour ce qui est du ton et de l'ambiance recherchée. Wright soulève cette problématique de post-production à laquelle j'ai fait face à quelques reprises. Il appert que la musique utilisée par plusieurs réalisateurs et monteurs lors du montage-image devient parfois dogmatique pour ces intervenants, ne pouvant plus imaginer une autre musique que celle sur laquelle ils ont travaillé tout ce temps : « Other music can be tried, but simply does not seem to possess the magic, the resonance, the appropriate feel – the hipness – that the temp music has » (2003, p. 20). Fort heureusement, le dialogue avec le réalisateur était ouvert et respectueux, me permettant plus d'interventions et de suggestions. La pièce en question, *On va s'aimer encore*, même si elle véhicule un message empreint de beauté et d'amour, revêt aussi une progression harmonique et mélodique relativement dramatique. En discutant avec le réalisateur, j'en suis venu à la conclusion qu'il voulait en fait une pièce pop-folk, comme celle de Vallières, mais qu'il avait plutôt l'intention d'obtenir un résultat neutre, moins dramatique que ce que je lui laissais percevoir du ton de la chanson guide.

Pour arriver à reproduire l'ambiance recherchée, j'ai choisi certains éléments esthétiques semblables à ceux présents dans la musique de *Juno* : une instrumentation pop

---

<sup>43</sup> Les chansons originales ont été composées par la chanteuse indépendante Kimya Dawson. Certaines pièces provenant d'albums produits antérieurement avec ses différents groupes ont été réenregistrées par les interprètes originaux, à l'exception d'une version de *Anyone Else But You* des Moldy Peaches enregistrée par les acteurs du film Ellen Page et Michael Cera sous la supervision de Dawson elle-même.

et folk basée sur les guitares acoustiques, une production minimaliste (conforme à mes installations) et une mélodie simple. L'équipe a beaucoup apprécié, aimant entre autres le son « actuel », bien que découlant d'influences vieillottes, et l'ambiance « en suspens » qu'apportait cette musique à leur comédie dramatique absurde. Si l'ambiance recherchée s'apparente à celle d'une production précédente, pourquoi ne pas s'inspirer des outils ayant permis sa réussite ? Il semble donc possible de s'inspirer directement d'une bande originale préexistante dans son ensemble pour le souvenir spectaculaire qu'elle évoque. Certains pourraient voir dans cette conformation aux normes un signe de manque de créativité, comme on le reproche parfois à certains compositeurs et interprètes issus de l'industrie de la musique populaire :

[...] un certain marketing musical, entraînant un besoin formaliste dans la conception de ces musiques populaires, pousse nombre de créateurs, de façon plus ou moins consciente, à faire entrer leurs œuvres dans des schémas préétablis. Dès lors, la notion de reprise musicale n'est plus directement en lien avec les aspirations hédonistes de certains compositeurs, mais se trouve calée entre des possibilités formelles (le temps de l'œuvre, les choix instrumentaux...) et les aspirations d'une cible aux contours circonstanciés (Andrieu 2011, p. 66).

Se pourrait-il que cette réalité n'affecte en aucun point, dans certaines circonstances, la valeur de la démarche ? Si l'intention bien assise de la réalisation est de raconter, d'offrir une histoire, un produit accessible bien que rafraîchissant, il se peut en effet que de sacrifier quelques onces de « génie créatif » pour en gagner en convivialité et en potentiel de divertir une grande audience soit un pari envisageable et même, à mon avis, souhaitable.

## Chapitre 4

### Un compositeur historien, bricoleur, et nord-américain

Ce compositeur, historien et bricoleur, cet alter ego synthétisant certaines facettes de la personnalité et de la production de l'auteur de ces lignes, ne pourrait se définir sans se référer à son appartenance à l'ensemble américain<sup>44</sup> et à son attachement à l'évolution de la culture populaire québécoise et états-unienne du 20<sup>e</sup> siècle. Non seulement ai-je été conditionné par les productions cinématographique et musicale contemporaines, mais mon intérêt marqué pour l'histoire culturelle et l'histoire musicale m'a aussi poussé à intégrer à force d'écoute, de visionnement et de lecture une culture populaire qui ne devrait théoriquement pas être mienne. Et pour cause ! C'est un ensemble de facteurs impondérables qui sont à l'origine de cet intérêt encyclopédiste : la présence dans mon environnement, dès la tendre enfance, de disques vinyles datant des années 1950 à 1980 ; la disponibilité d'ouvrages sur l'histoire dans le foyer familial ; la valorisation de la curiosité culturelle et intellectuelle par certains adultes de mon entourage ; et, ultimement, la rencontre d'autres mélomanes et d'amants de culture populaire au cours de mon cheminement académique.

À cela s'ajoute mon intérêt marqué pour le cinéma populaire, m'ayant forgé une culture cinématographique utile, en opposition à mon manque de connaissances techniques en regard de ce médium. Mon approche en musique et au cinéma se caractérise par cet intérêt encyclopédique, cet appétit insatiable à associer genres, styles et périodes. Ainsi, lorsqu'une commande musicale d'application m'est présentée, il me semble incontournable de me replonger, pour une énième fois, dans ce 20<sup>e</sup> siècle culturel faste, source inépuisable

---

<sup>44</sup> Je fais ici référence au concept de transculturalisme, avancé par Zila Bernd dans son ouvrage collectif *Américanité et mobilités transculturelles* : « Multiculturalisme et interculturalisme correspondent à des politiques culturelles intégrationnistes de l'État, alors que le transculturalisme est surtout lié à des objectifs intellectuels d'interprétation des tensions entre des cultures américaines diverses et aux statuts différents » (2009, p. 3). Ce terme précis évoque en effet parfaitement l'idée que nous endossons de migration des idées et de la culture sur notre continent, bien que l'on ait souvent tendance à perpétuer notre attachement aveugle à la France, un pays aux données socioculturelles pourtant si différentes des nôtres, attachement découlant d'un lien historico-linguistique déjà bien documenté.

de références, d'inspirations et d'outils de création. La découverte de l'histoire des États-Unis et du Québec contemporains, en parallèle à celle de la musique populaire qui les a bercés, a donc contribué, à mon avis, à cette fusion des intérêts.

### La musique et son environnement

Avant même de m'initier aux théories propres aux études cinématographiques et à la musicologie, j'avais développé une certaine sensibilité aux qualités singulières de la musique populaire à évoquer les souvenirs et les émotions, ce qui nous ramène inmanquablement aux fonctions attribuables à ces musiques dans le cadre de leur utilisation au cinéma. La connaissance et la compréhension des paramètres culturels par le spectateur d'un film font foi de tout : « les paramètres culturels, essentiellement générationnels et géographiques, doivent être pris en compte, seuls garants de l'effet de vectorisation du produit » (Andrieu 2011, p. 96). Les associations deviennent évidentes pour l'initié, ou encore pour celui qui a vécu activement et consciemment les périodes et événements concernés. Comment dissocier en effet les *roots blues*, les *gospels* et les chants de travail des régions rurales des anciens états confédérés ? Comment oublier le lien intrinsèque entre le « revival folk », le rock psychédélique et la frénésie émancipatoire propre à la Californie de la fin des années 1960 ? Comment ne pas voir défiler les rues du Bronx, de Queens et de Brooklyn en entendant le rythme et les rimes du hip hop « old school » de la côte est ?

De ce fait, la présence dans une scène d'une reprise musicale, ou d'un pastiche très évocateur, peut faciliter l'immersion du spectateur dans un paradigme proposé par le créateur : « L'idée de vectorisation apparaît centrale dans la fonction de la reprise : si le spectateur-auditeur a une connaissance de l'œuvre musicale préalable à sa mise en image, il se trouve en « terrain connu », appréhendant par avance la structure et le déroulement de l'œuvre, lui permettant d'anticiper le sonore lié à l'image » (Andrieu 2011, p. 95). L'impact de ces relectures, que ce soit par la voie du pastiche ou de la composition dans un genre donné, peut à l'occasion prendre des proportions notables, allant jusqu'à avoir



préséance sur la réalité culturelle et historique, comme Dyer le soulève ici en s'arrêtant à l'exemple de la musique de films noirs :

This is par excellence the sound of noir – except that it isn't in fact the basis of the musical scores of 1940s / 1950s noir (cf. Boujout 1984, Butler 2002 p.167, 169). Jazz does figure in the latter, but only when heard in night clubs (often played by whites) and is either piano or vocal ballad or else hot jazz. The jazz sound of neo-noir is doubly anachronistic, for not only does it appear in the noirs of the earlier period but its kind of smooth, sinous and sultry 'Midnight Jazz' is itself predominantly a product of the 1960s and latter (2007, p. 124).

Revenons, à titre d'exemple, à mon travail sur le projet *Désarçonné*. Musicalement, le point central de ma création se situait dans ma connaissance et ma compréhension de la musique country<sup>45</sup>, dont la sonorité et l'instrumentation traditionnelle<sup>46</sup> constituaient un lien pouvant mener l'oreille de l'ouverture en cavale à la ballade folk. D'un point de vue analytique, il est intéressant de constater le contrepoint apporté par cette musique, composée pour le film dans une perspective de réécriture du passé culturel, aux scènes se déroulant en milieu urbain contemporain : « Le fait de placer un extrait d'une œuvre appartenant à des époques du passé ou à une sphère culturelle extérieure donne à la citation un caractère étranger à l'œuvre, bien plus qu'en la fondant dans la composition de manière fluide » (Andrieu 2011, p. 35). Car, si l'on sort de la théorie musicale, des gammes utilisées et des formes rythmiques empruntées, la musique country se définit principalement par son attachement à un mode de vie rural, associable à ses origines reculées et en retrait du développement urbain.<sup>47</sup>

Ayant personnellement grandi au Bas-Saint-Laurent, mon expérience s'ajoute à ma culture acquise, puisque j'associe depuis longtemps cette musique à mes souvenirs

---

<sup>45</sup> En partie dues à mon implication, depuis quelques années, dans l'émission *Rodéo Tendresse*, spécialisée dans la musique country et folk, sur les ondes de la radio universitaire (CISM 89,3 fm).

<sup>46</sup> Il existerait en effet un ensemble d'instruments de musique « cow-boy », comme le propose Brownrigg dans sa thèse *Film Music and Film Genre* (2003), évoquant l'usage des voix masculines, du siffilage, de la guitare, du violon, de la guimbarde, de l'harmonica, de l'accordéon, du piano *Honky Tonk* et d'autres éléments de musique mexicaine et amérindienne (2003, p. 63-111).

<sup>47</sup> La musique country, longtemps qualifiée de *hillbilly music*, tire ses origines de la chanson traditionnelle importée de l'Angleterre et des folklores celtiques, comme les complaintes folkloriques et les chants de travail, développés particulièrement dans le Sud des Appalaches aux États-Unis au cours des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles : « Hillbilly music (a once universal designation for country music) evolved primarily out of the reservoir of folksongs, ballads, dances, and instrumental pieces brought to North America by Anglo-Celtic immigrants » (Malone 2002, p. 1). On peut aussi dénoter certaines influences musicales venant des chants de travail et chants liturgiques afro-américains (gospels et *negro spirituals*) au début du 20<sup>e</sup> siècle.

d'enfance liés à mes grands-parents paternels, des cultivateurs. Dans un contexte de modernisation, la musique country revêt d'ailleurs souvent des habits de tradition culturelle d'un groupe fermé au changement et s'accrochant à des valeurs dépassées. Aussi, ce genre musical se veut pour plusieurs la représentation même de la culture blanche américaine, bien que des nuances musicologiques sont incontournables : « Country music – seemingly the most 'pure white' of all American musical form – has borrowed heavily from the black » (Malone 2002, p. 5). Bref, tout à l'inverse de ces images provenant de la Montréal moderne et cosmopolite.

### L'Amérique et le pastiche

Cette Amérique, maintes fois évoquée au cours de cette revue de ma production musicale, me semble présente à différents niveaux de mon processus de création. D'abord sur le plan des influences musicales, puisant surtout du côté du country et du rock ; ensuite sur celui des influences cinématographiques, comme *Pulp Fiction* et *Forrest Gump*. À cela s'ajoute mon intérêt pour l'histoire de la pratique, qui nous renvoie inmanquablement aux différentes étapes de l'industrialisation de ces deux arts, étapes intimement liées à l'histoire américaine. Dès lors, se pourrait-il que le fait même d'utiliser la musique populaire comme outil esthétique et promotionnel dans la production cinématographique québécoise serait un trait d'américanité, ou du moins d'américanisation ? Robb Wright soulève le lien intrinsèque entre l'utilisation de chansons populaires au cinéma et la réalité de la consommation culturelle occidentale contemporaine, elle-même fortement influencée par le modèle américain :

Not surprisingly, progressive societies tend to value manifestations of progress and change, a doctrine that, in modern Western countries, has developed into a kind of mythology of hipness. The further our lifestyles take us from nature and the unchanging features of the world, and the closer we are to the central institutions of modernity – consumerism, mass communication, automobiles – the greater is our veneration of hipness (2003, p. 19).

Au Québec, on constate depuis les années 1990 une tendance forte à financer des productions se voulant plus hollywoodiennes, reprenant plusieurs caractéristiques et méthodes du modèle implanté dans l'Ouest américain depuis plus d'un demi-siècle. Bien entendu, l'influence culturelle américaine est dominante et ne saurait s'appliquer

uniquement au Québec. Cependant, la barricade longtemps invoquée de la langue ne tient plus face aux attaques constantes véhiculées par l'hypermédiatisation et la mondialisation des dernières décennies. Les mêmes phénomènes peuvent être observés au sein de l'industrie de la musique populaire, même que le processus s'y est fait plus insidieusement. Sous les radars de l'intelligentsia culturelle, portée par ses chansonniers et poètes au verbe puissant, dignes porte-étendards de la francophilie<sup>48</sup>, le rock'n'roll, le country et plus tard le punk, le métal et le hip hop, tous des genres musicaux ayant pris naissance aux États-Unis, ou du moins s'y étant développés et popularisés, ont envahi les foyers québécois et ont conquis des générations de mélomanes, dont je fais partie. Et il ne s'agit pas seulement des courants et des produits artistiques. Il faut considérer l'influence générale qu'a eu notre positionnement géographique sur nos mœurs dans les dernières décennies : « [...] dans la culture québécoise [...] l'influence culturelle des États-Unis est la plus sous-estimée des déterminations » (Lamonde 1996a, p. 1). On se doit aussi de constater le processus d'américanisation culturelle qui s'est opéré ici depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle. En effet, si l'élite québécoise a longtemps boudé l'américanisme et tourné son regard vers la « mère-patrie » française, il en va autrement pour le peuple. On voit ainsi naître, dans le processus de modernisation, une culture populaire proche de celle de nos voisins du Sud :

Le point tournant [de la conscience de notre américanité] se situe dans l'après-guerre. La domination de la " civilisation américaine ", la prospérité économique, l'appel à la consommation différée depuis la crise continentalisent définitivement les Québécois. L'American way of life se propage au-delà du 45<sup>e</sup> parallèle : automobile, cinéma, bungalows, cuisinière, réfrigérateurs, télévision, publicité font qu'on est « comme aux États », que nous avons ce qu'ils ont (Lamonde 1996b, p. 90).

Si l'on s'attarde au corpus québécois de cinéma populaire des années 1970, on peut observer une mouvance vers un genre spécifique du cinéma américain, à savoir le cinéma d'exploitation et ses divers dérivés. Comme le rapporte Sacha Lebel<sup>49</sup>, un rapprochement s'établit facilement entre les œuvres de Carle, Héroux, Arcand, Fournier et leurs contemporains, et celles de leurs voisins du Sud œuvrant en marge du système hollywoodien, mais s'intégrant dans une production de biens culturels populaires, comme Russ Mayer et Lloyd Kaufman. À titre d'exemple, dans *Gina* (Denys Arcand, 1975), on

---

<sup>48</sup> Je fais ici référence aux Gauthier, Leclerc, Léveillé, Vigneault, Lévesque et à leurs contemporains.

<sup>49</sup> Dans son mémoire *Vulgaire ! Pervers ! Dégradant ! : Le film d'exploitation et le cinéma québécois* (2009).

s'inspire à la fois d'une tradition québécoise, celle du cinéma direct, et d'un courant américain, celui du cinéma d'exploitation et de *sexploitation*. On peut reconnaître ces dernières inspirations par la présentation de violence graphique et de nudité pouvant être jugée gratuite, mais aussi par l'analyse de la musique qui y est proposée. Le réalisateur a fait appel à un rockeur, un musicien populaire québécois, pour enrichir sa trame sonore.<sup>50</sup> Non seulement ce genre musical est-il typiquement américain, issu de la communauté afro-américaine, mais son usage en guise de trame sonore pour le cinéma s'est répandu dans les sphères des productions d'exploitation – souvent considérées peu fréquentables – dans ce cas-ci de *blaxploitation*<sup>51</sup>.

Il ne s'agit ici que d'un cas parmi tant d'autres de rapprochement culturel avec nos voisins du Sud, mais on peut aussi y appliquer une double lecture. Dans le cas particulier de *Gina*, film à mi-chemin entre le divertissement simple et le pamphlet, on peut trouver questionnable d'avoir recours à une musique si étroitement liée au mouvement d'émancipation civique, mais aussi culturel, de la communauté afro-américaine. Il semble dès lors difficile de contourner le rapprochement possible avec les revendications sociales, culturelles et politiques des Québécois francophones à la même époque, et l'usage de cette musique à l'ethnicité marquée, dans un film de froid, d'hiver et de ruralité, qui nous renvoie sans grand détour à ce *Nègres Blanc d'Amérique* (Pierre Vallières, 1968)<sup>52</sup>. Il est intéressant de voir la diversité des liens culturels établis, déjà à l'époque, entre ces deux minorités ostracisées (à des niveaux différents) et ayant à se lever systématiquement face au système pour revendiquer ou conserver leurs acquis. Cette position particulière du Québec en Amérique du Nord l'a d'ailleurs probablement conditionné à conserver ce lien spirituel avec la France, cherchant à défendre son patrimoine culturel singulier et précaire.

Posons l'hypothèse suivante : se pourrait-il que la pratique du pastiche, la mienne et celle des créateurs m'ayant influencé, soit elle-même un exercice puisant son essence dans

---

<sup>50</sup> Michel Pagliaro a enregistré certaines compositions rock instrumentales aux accents funk afin d'accompagner les scènes d'effeuillage de Céline Lomez.

<sup>51</sup> La *blaxploitation* est une branche de la vague de films d'exploitation américains des années 1970 ayant la particularité d'être produite par les Noirs pour les Noirs.

<sup>52</sup> Il peut être intéressant de noter que certains dialogues du film sont signés par l'écrivain québécois Jacques Poulin, phare de l'américanité dans notre littérature contemporaine.

l'Amérique que nous évoquons ici ? Cette Amérique, ce Nouveau Monde, ce continent de tous les possibles, ne porterait-elle pas en elle-même cette volonté de la reprise, de la deuxième chance ? Plusieurs facteurs historiques et culturels, et même quelques constatations simples, peuvent nous mener à cette supposition. En commençant par les noms donnés aux colonies, comme la Nouvelle-France et la Nouvelle-Angleterre. Pensons aussi à ceux donnés aux villes : New York, New Orlean, New Haven, New London, etc. Si, à l'époque coloniale, le continent nouvellement découvert revêt plutôt des traits de comptoir commercial pour les grandes puissances européennes, c'est à la fin du 18<sup>e</sup> siècle que le projet de société américain se concrétise. Les colonies britanniques, situées sur ce qui est maintenant convenu de nommer la côte est américaine, prennent de l'ampleur et réclament leur autonomie, ce qui les mènera à la guerre d'Indépendance. Dès lors, le projet américain en est un de réécriture, de pastiche connoté, en quelque sorte.

À partir des bases offertes par la civilisation européenne, on veut réécrire l'histoire en s'appuyant sur des idéaux plus modernes (paradoxalement inspirés de l'Antiquité), où le citoyen et ses libertés est au centre de toutes les déterminations. Encore une fois, cette idée de reprise, de renouveau d'une civilisation, s'illustre dans la nomination des villes et des états. Il suffit de passer en voiture au travers de l'état de New York pour s'en convaincre : on y croise au passage Athens, Amsterdam, Babylon, Berlin, Berne, Liverpool et Rome, ainsi que Greece et Romulus... La revendication d'un statut de porte-étendard de la tradition démocratique européenne perdue ne rappelle-t-elle pas la démarche du pasticheur ? Et le phénomène social a bien sûr perfusé dans la sphère culturelle ; en musique, notamment. Les genres musicaux ayant pris naissance aux États-Unis, comme le country, le blues et le jazz, sont eux-mêmes le produit de l'amalgamation d'autres genres issus de groupes ethniques différents ; autant l'instrumentation utilisée que les modèles harmoniques et mélodiques mis de l'avant, sont à la croisée des influences anglo-saxonnes, germaniques, celtiques, africaines et latines. La rapidité avec laquelle le peuple américain a construit sa nation, sa mythologie<sup>53</sup>, sa culture et sa réussite, pour devenir, en un peu plus d'un siècle, l'une des premières puissances mondiales, témoigne de la force de ce

---

<sup>53</sup> Basée sur des Pères fondateurs héroïques (Washington, Franklin, etc.) et des événements marquants (Bataille de Gettysburg, Déclaration d'Indépendance, etc.)

processus de la reprise « à la manière de », force attribuable à l'inclusion culturelle, au « melting pot » d'influences sociales. Cette efficacité du développement n'est pas sans rappeler celle du pôle d'attraction politique, culturel et militaire d'une autre époque, la Rome antique, dont le modèle, bien que très différent, comportait aussi cet esprit d'assimilation rapide des cultures conquises, comme le modèle américain l'a fait avec les cultures de ses immigrants. Des qualités d'intégration qui rappellent, un peu, celles du pasticheur : « Le pasticheur commence donc par être analyste, entrant dans les profondeurs d'une œuvre pour en saisir ses caractéristiques spécifiques. Il la modélise et se l'approprie avant de pouvoir en reformuler l'essence dans une œuvre nouvelle » (Andrieu 2011, p. 47).

## Conclusion

À la lumière de ce retour introspectif sur ma création musicale, quelles sont donc les grandes lignes permettant d'isoler, de circonscrire et de comprendre la production musicale de ce compositeur, historien et bricoleur ? Quel est son positionnement dans l'histoire de sa pratique, sa singularité ou ses affiliations en tant que créateur aux autres artistes et artisans ayant œuvré à la construction d'œuvre cinématographique par la musique populaire ? Que peut-on faire jaillir de la mise en rapport de la théorie sur l'usage de cette même musique populaire au cinéma et celle des différents modèles de création musicale passant par la reprise, la réappropriation ou l'évocation, pour en arriver à leurs fins ?

D'abord, ce personnage conceptuel se définit en tant que compositeur. Non seulement au sens premier de fabricant, de créateur ou de producteur de musique (qu'elle soit écrite, improvisée ou enregistrée), mais aussi au sens second, de celui qui agence des matériaux disparates pour obtenir une forme ayant assez de consistance pour être fredonnée, mémorisée. Il est également compositeur dans la mesure où celui-ci joue toujours d'un instrument, ou de plusieurs, pour composer ; il n'est pas virtuose, mais tâte de tout. Ces deux derniers traits du compositeur nous renvoient, sans détour, aux traits d'amant et de pratiquant de la culture populaire, à ce désir qui m'anime, lorsque j'aborde chacune de mes créations, de proposer aux réalisateurs des morceaux accrocheurs et accessibles ; et qui nous renvoient aussi aux méthodes du pasticheur, qui assemble, qui bricole, dans le but ultime de rappeler un son, un esprit ou un genre typé.

De plus, ce compositeur est, justement, bricoleur, ou amateur, parce qu'il possède une formation musicale incomplète, bricolée, rafistolée. Parce qu'un savoir-faire et un savoir-entendre musicaux, comme ceux dont il use, sont les produits d'une pratique d'interprète amateur, de compositeur du dimanche. Parce que ce savoir-faire et ce savoir-entendre ont le caractère hétéroclite de celui qui, hors des programmes rationnels de formation, apprend au fil des rencontres avec des musiques émergentes, persistantes, revenantes. Il en est ainsi, d'une part, en raison de mes moyens techniques et matériels

limités, et d'autre part, parce que je reconnais dans cette méthode une façon de m'approcher de la simplicité et de la naïveté nécessaire à l'assemblage d'un bon pastiche, d'une bonne chanson populaire. Au même titre qu'un musicien classique se doit de briser ses conceptions acquises de l'interprétation avant de devenir un bon improvisateur jazz.

Il est aussi historien, au sens où sa musique est composée et écoutée à partir de son appartenance à une histoire des styles, des genres, des usages, des fonctions (sociales, politiques, culturelles) de la musique. Ce n'est donc pas qu'une question de mémoire de mélomane, mais d'un geste affirmé de composer avec l'histoire de la musique, de faire toujours entendre la dette historique de sa composition, d'en faire même, et plus encore, le premier objet de l'écoute de l'audio-spectateur, d'en faire un agent structurant de l'écoute. La musique, pour cet historien-compositeur, c'est tout autant une forme esthétique sonore qu'une forme qui entre dans un échange économique, dans un partage culturel, qui relève d'une occupation d'un territoire continental, d'une expérience interartistique, intermédiale, et aussi de l'« interdivertissement ». La musique, plus encore qu'une forme artistique, serait pour lui un élément constituant du quotidien : la musique sous la douche, dans l'auto, chez le dentiste... Le lien avec la musique d'application, comme celle que l'on appose au film, me semble, du coup, manifeste.

Si bien que le pastiche, c'est à la fois la méthode d'un compositeur, la forme musicale d'un bricoleur-amateur, et le point de vue sur l'histoire et la géographie du continent américain, incarnation de la reprise historique. Notre survol sur les distinctions entre genre et pastiche, tout comme l'évocation de leurs cousins proches comme l'hommage et la parodie, nous ont permis de mieux comprendre l'intérêt qu'un compositeur peut avoir à pasticher ou à se concentrer à intégrer un genre particulier à son travail. Même si la musique que je compose et enregistre, de façon artisanale, ne peut en tout point arriver aux mêmes résultats qu'il aurait été possible d'atteindre en utilisant une musique populaire préexistante, je peux m'en remettre aux qualités d'imitation et de rappel propres au pastiche : « Thereby it can, at its best, allow us to feel our connection to the affective frameworks, the structures of feeling, past and present, that we inherit and pass



on. That is to say, it can enable us to know ourselves affectively as historical beings » (Dyer 2007, p. 180).

L'emploi du pastiche, rappelant des pièces connues du répertoire populaire, permet aussi, dans une perspective, à mon avis, moins fondamentale, de contourner dans certains cas les difficultés financières pouvant être liées à l'usage de musique populaire au cinéma. Le phénomène n'est, bien entendu, pas inconnu, mais habituellement cité de façon cavalière parmi un ensemble bien garni de ressources musicales s'offrant aux cinéastes : « Today, the musical landscape of a feature film may contain a full score, a soundtrack of radio hits, or different combinations of source music and score, including commissioned music composed to resemble successful pop songs » (Wright 2003, p. 9). Dans la pratique, cette approche personnelle d'autodidacte, bricoleur et curieux, me permet aussi un rapport franc, sans filtre, avec des réalisateurs aux connaissances musicales théoriques simplistes. La communication des idées, par des exemples, des émotions et, parfois même, des onomatopées, est notamment rendue possible par l'utilisation de ces musiques populaires, formes plus portées par la performance et le ressenti, que par la théorie et le compris. Peut-être cette plongée académique plus poussée, sur mon processus de création très instinctif, m'apportera-t-elle une corde de plus à mon arc ? Cette affirmation me semble, à la source, antithétique.

## Bibliographie

Académie française. 1835. *Dictionnaire de l'Académie française, 6<sup>e</sup> édition*. Vol. 2. Paris : P. Dupont.

Altman, Rick. 2001. « Cinema and Popular Songs : The Lost Tradition. » Dans Pamela Robertson Wojcik et Arthur Knight, (dirs), *Soundtrack Available : Essays on Film and Popular Music*, p.23-25. Durham et Londres : Duke University Press.

Altman, Rick. 1999. *Film / Genre*. Londres : British Film Institute.

Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. New York : Columbia University Press.

Altman, Rick. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington : Indiana University Press.

Andrieu, Michaël. 2011. *Réinvestir la musique. Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma*. Coll. « Univers musical ». Paris : L'Harmattan.

Bernd, Zila (dir). 2009. *Américanité et mobilités transculturelles*. Coll. « Americana ». Québec : Presses de l'Université Laval.

Bowen, José A. 1999. « Finding the Music in Musicology : Performance History and Musical Works ». Dans Nicholas Cook et Mark Everist, (dirs), *Rethinking Music*, p. 424-451. Oxford : Oxford University Press.

Breton, Mahité et Fernandez-Meardi, Hernan. « Entretien avec Peter Szendy ». p. 5 ([http : / / www.post-scriptum.org / alpha / entrevues / entrevue-szendy.htm.](http://www.post-scriptum.org/alpha/entrevues/entrevue-szendy.htm))

Brownrigg, Mark. 2003. *Film Music and Film Genre*. Thèse de doctorat. Stirling : University of Stirling.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit.

Denisoff, R. Serge et Romanowski, William D. 1991. *Risky Business : Rock in Film*. New Jersey : Transaction Publishers.

Dentith, Simon. 2000. *Parody*. Coll. « The New Critical Idiom ». Oxford : Routledge.

Donnelly, Kevin J. 2001. *Film Music : Critical Approaches*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Dyer, Richard. 2007. *Pastiche*. Londres : Routledge.

Escal, Françoise. 1984. *Le compositeur et ses modèles*. Paris : PUF.

Garner, Ken. 2001. « Would you like to hear some music ? Music in-and-out-of-control in the films of Quentin Tarantino ». Dans K.J. Donnelly, (dir), *Film Music : Critical Perspectives*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.

Goldmark, Daniel, Kramer, Lawrence et Leppert, Richard (dirs). 2007. *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*. Berkeley, L.A. et Londres : University of California Press.

Gorbman, Claudia. 1995. « The State of Film Music Criticism ». *Cineaste*, vol. 21, n°1-2, p. 72-75.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. Bloomington : Indiana University Press.

Hoesterey, Ingeborg. 2001. *Pastiche : Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington : Indiana University Press.

Inglis, Ian. 2003. *Popular Music and Film*. Coll. « Film Studies ». Londres et New York : Wallflower Press.

Jameson, Fredric. 1984. « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism ». *New Left Review*, n°146 (juillet-août).

Jullier, Laurent. 1997. *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan.

Lamonde, Yves. 1996(a). « Une histoire sociale des idées au Québec de 1760 à 1960 où Q = - (F) + (GB) + (USA)<sup>2</sup> - (R) ». *McGill News* (hiver), p. 1.

Lamonde, Yves. 1996(b). *Ni avec eux, ni sans eux*. Coll. « Terre américaine ». Québec : Nuit Blanche.

Laplante, Julie. 2010. *Entrelacement de la tradition imaginaire du western et du réalisme contemporain*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Lebel, Sacha. 2009. *Vulgaire ! Pervers ! Dégradant ! : Le film d'exploitation et le cinéma québécois*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Malone, Bill C. 2002. *Country Music, USA*. Austin : University of Texas Press.

Metschies, Michaël. 1997. *La citation et l'art de citer dans les « Essais » de Montaigne*. Paris : Honoré Champion.

Mungen, Anno. « The Music is the Message : The Day Jimi Hendrix Burned his Guitar. Film, Musical Instrument, and Performance as Music Media ». Dans Ian Inglis, (dir), *Popular Music in Film*, p. 60-76. Coll. « Film Studies ». Londres et New York : Wallflower Press.

Robertson Wojcik, Pamela et Knight, Arthur (dirs). 2001. *Soundtrack Available : Essays on Film and Populr Music*. Durham et Londres : Duke University Press.

Smith, Jeff. 2001. « Popular Songs and Comic Allusion ». Dans Pamela Robertson Wojcik et Arthur Knight, (dirs), *Soundtrack Available : Essays on Film and Popular Music*, p. 407-430. Durham et Londres : Duke University Press.

Smith, Jeff. 1998. *The Sound of Commerce : Marketing Popular Film Music*. Coll. « Film and Culture ». New York : Columbia University Press.

Strong, Martin C. et Griffin, Brendon. 2008. *Lights, Camera, Soundtracks : The Ultimate Guide to Popular Music in the Movies*. Edinburgh : Canongate Books.

Szendy, Peter. 2008. *Tubes, la philosophie dans le juke-box*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Tagg, Philip. 1982. « Analysing Popular Music : Theory Method and Practice ». *Popular Music* 2, p. 37-69. Cambridge : Cambridge University Press.

Vallières, Pierre. 2005. *Les Nègres d'Amérique*. Montréal : Éditions Typo.

Wright, Robb. 2003. « Score vs. Song : Art, Commerce, and the H Factor in Film and Television Music ». Dans Ian Inglis, (dir), *Popular Music in Film*, p. 8-21. Coll. « Film Studies ». Londres et New York : Wallflower Press.

Young, Richard (dir). 2002. *Music Popular Culture Identities*. Coll. « Critical Studies », vol. 19. Amsterdam et New York : Éditions Rodopi B.V.

Zumthor, Paul. 1985. « Le geste et la voix ». *Hors Cadre*, n°3, p. 73-87.

## Filmographie principale

*Désarçonné*. 2010. Réalisation de Julie Laplante. Canada. Université de Montréal.

*Forrest Gump*. 1994. Réalisation de Robert Zemeckis. Scénario de Eric Roth. États-Unis. Paramount Pictures.

*Le manifeste des citoyens d'une planète en péril*. 2011. Réalisation de Philippe Dupont. Canada. Université de Montréal.

*Le mariage de Marianne*. 2012. Réalisation de Étienne Denis. Canada. Indépendant.

*Pulp Fiction*. 1994. Réalisation de Quentin Tarantino. États-Unis. Miramax Films, Jersey Films, A Band Apart.

## Filmographie secondaire

*A Hard Day's Night*. 1964. Une réalisation de Richard Lester. Royaume-Uni. United Artists.

*American Graffiti*. 1973. Une réalisation de George Lucas. États-Unis. Universal Pictures.

*Blackboard Jungle*. 1955. Une réalisation de Richard Brooks. États-Unis. Metro Goldwin Mayer.

*Breakfast at Tiffany's*. 1961. Une réalisation de Blake Edwards. États-Unis. Paramount Pictures.

*Casablanca*. 1942. Une réalisation de Michael Curtiz. États-Unis. Warner Bros. Pictures.

*Des vertes et des pas mûres*. 2007. Une réalisation de Sacha Lebel. Canada. Indépendant.

*Gina*. 1975. Une réalisation de Denys Arcand. Canada. Pierre Lamy.

*Graduate (The)*. 1967. Une réalisation de Mike Nichols. États-Unis. Lawrence Turman.

*Help !* 1965. Une réalisation de Richard Lester. Royaume-Uni. United Artists.

*Jackie Brown*. 1997. Une réalisation de Quentin Tarantino. États-Unis. A Band Apart, Miramax Films.

*Jazz Singer (The)*. 1927. Une réalisation de Alan Crossland. États-Unis. Warner Bros. Pictures.

*Juno*. 2007. Une réalisation de Jason Reitman. Canada, États-Unis. Mandate Pictures, Mr. Mudd.

*Love Me Tender*. 1956. Une réalisation de Robert D. Webb. États-Unis. 20th Century Fox Film Co.

*Ma fiancée est un cadavre !* 2012 (en production). Une réalisation de François Guay et Maxime Pelletier. Canada. After Sunset Media.

*Passe-Partout*. 1977-1993. Une création de Laurent Lachance. Canada. Ministère de l'Éducation du Québec, Radio-Québec.

*Performance*. 1970. Une réalisation de Donald Cammell et de Nicolas Roeg. Royaume-Uni. Gootimes Enterprises.

*Pogo et ses amis !!* 2008. Une réalisation de François Guay. Canada. Université de Montréal.

*Rocky IV*. 1985. Une réalisation de Sylvester Stallone. États-Unis. Metro Goldwin Mayer.

*Sons of Katie Elder (The)*. 1965. Une réalisation de Henry Hathaway. États-Unis. Paramount Pictures.

*The Good, The Bad and The Ugly*. 1966. Une réalisation de Sergio Leone. Italie. United Artists.

*Wizard of Oz (The)*. 1939. Une réalisation de Victor Fleming. États-Unis. Metro Goldwin Mayer.

## Annexe

*Musique populaire, pastiche et genres. Essai poétique d'un historien-compositeur-bricoleur.* 2012. DVD de données assemblé par Pierre Lavoie. Canada. Université de Montréal.

Contient :

Piste 1 : *Rex (est un très bon chien)*. 2012. Paroles et musique de Pierre Lavoie.

Piste 2 : *Mon chien*. 2012. Paroles et musique de Pierre Lavoie.

Piste 3 : Extraits du film *Désarçonné*. 2010. Une réalisation de Julie Laplante. Canada. Université de Montréal.\*

Piste 4 : *Soleil*. 2010. Paroles et musique de Pierre Lavoie.\*

Piste 5 : *Introduction*. 2010. Musique de Pierre Lavoie.\*

Piste 6 : *L'Indien*. 2010. Musique de Pierre Lavoie.\*

Piste 7 : *Duel Part I et II*. 2010. Musique de Pierre Lavoie.\*

Piste 8 : Extraits du film *Le manifeste des citoyens d'une planète en péril*. 2011. Une réalisation de Philippe Dupont. Canada. Université de Montréal.\*

Piste 9 : *My Grandmother's Mom Was Half Irish*. 2011. Paroles et musique de Pierre Lavoie.\*

Piste 10 : Extrait du film *Des vertes et des pas mûres*. 2007. Une réalisation de Sacha Lebel. Canada. Indépendant.

Piste 11 : Extrait du film *Pogo et ses amis !!* 2008. Une réalisation de François Guay. Canada. Université de Montréal.

Piste 12 : Extraits du film *Le mariage de Marianne*. 2012. Une réalisation de Étienne Denis. Canada. Indépendant.\*

N.B. : Les créations musicales supportées par les pistes audio et les pistes vidéo marquées d'un astérisque ont été réalisées spécifiquement en lien avec ce projet de mémoire. Des pièces plus anciennes et plus récentes ont été ajoutées au travail à titre d'exemples complémentaires.