Transigeance musicale et abrasion stylistique.
Une définition musicale de la variété
à travers *La famile Bélier*[i]

Comment définir ce que les Français appellent « variété » en musique ? Si quelques travaux donnent des moyens et des concepts pour réfléchir sur le fait social qu'elle constitue, la variété se pose aussi comme un ensemble musical, donc tributaire d'une approche musicologique : y a-t-il des caractéristiques musicales de la variété, ou bien est-ce un ensemble construit par des logiques sociales (modes de médiatisation, stratégies économiques, type de célébrité des artistes, spécificités des publics…) indépendamment des caractéristiques sonores des musiques qui le constituent ?[ii] Nous allons ici argumenter en faveur de la première hypothèse, en nous appuyant sur un exemple récent de film musical, *La famille Bélier* (2014), qui offre à notre sens un exemple parfait de ce qui caractérise la variété, sur le plan musical : en effet, la musique de ce film, qui reprend en les adaptant quelques chansons de Michel Sardou (c'est-à-dire la musique de variété d'une époque bien antérieure), présente à la fois des traits d'abrasion stylistique et ce que nous proposons d'appeler « transigeance » musicale, c'est-à-dire la soumission à des influences musicales extérieures non choisies. Ce sont ces deux traits qui nous paraissent tracer les axes de définition musicaux du genre de musique[iii] dénommé « variété ».

1. La variété comme genre : quelques éléments de réflexion

La variété peut être considérée comme proche de ce qu'en anglais on appelle « mainstream » : ce serait la musique appréciée du plus grand nombre, une musique qui fait consensus pour une fraction large de la population. Entamons notre réflexion avec cette conception de la variété : alors on la définit non pas par ses caractéristiques musicales, mais bien par la grande proportion de personnes, dans une population donnée, qui inclut la musique considérée dans ses goûts[iv].

Or on peut rappeler ici la réflexion de Sarah Thornton (1996, 92-96) sur le *mainstream* : cette chercheuse met en garde contre la fausse objectivité de la catégorie musicale *mainstream*, qui pourrait bien n'être qu'une représentation des acteurs d'une autre musique (elle donne

l'exemple du punk ou de diverses *club subcultures* dans l'Angleterre des années 1990). Le *mainstream* serait, selon elle, le terme dont ceux-ci stigmatisent la musique des autres, celle qu'ils rejettent. Il serait le pôle négatif d'une opposition binaire « eux / nous », ou encore « musique commerciale / musique alternative », et devrait être confronté à la réalité des cartographies sociales de goût, prouvant que sa réalité est discutable. Car, selon Thornton, il n'existe pas de groupe social dont le goût serait *mainstream*. Autrement dit, la musique *mainstream* n'aurait pas de réalité objective et ne serait jamais définie que par différence avec la musique déclarée comme appréciée. Si ce raisonnement s'appliquait à la variété, cela signifierait qu'il n'existe pas de variété en tant que telle, mais seulement des musiques définies comme telles parce qu'elles sortent du champ des musiques appréciées par la personne interrogée sur ses goûts musicaux. Notre propos ici sera de questionner cette hypothèse, et nous proposerons finalement de l'invalider, et de considérer qu'il existe bien un ensemble musical qui peut être considéré objectivement comme de la variété.

Olivier Donnat fournit une base pour considérer que la variété correspond à une réalité objective. Dans *Les Français face à la culture* […] (1994), il construit la catégorie « artistes populaires », par l'analyse des résultats d'une enquête sociologique menée en 1989. Une liste de plusieurs dizaines d'artistes a été présentée aux enquêtés - ces artistes sont aussi bien des acteurs que des écrivains, des chorégraphes, des cinéastes, des compositeurs ou des chanteurs, toutes périodes confondues. On y trouve ainsi Alfons Mucha, Pina Bausch, Louise Labbé ou Iron Maiden - chacun étant connu de moins de 5% des personnes interrogées - et Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot, Edith Piaf ou Georges Brassens - connus de plus de 90% des personnes interrogées. L'enquête a établi pour chaque artiste son « taux de notoriété » (la proportion de personnes qui déclaraient le connaître) mais aussi son « taux de rejet » (la proportion de personnes qui déclaraient ne pas l'aimer). Donnat décrit alors « cinq catégories d'artistes », qu'il appelle « les patrimoniaux », « les populaires », « les célèbres », « le premier

cercle de la culture cultivée » et « le second cercle de la culture cultivée ». Les « populaires » se présentent comme ceux qui « cumulent vulgarité et ringardise » (Donnat, 1994, 46), sachant que la « vulgarité » consiste en l'addition d'un taux élevé de notoriété (presque tout le monde déclare les connaître) et d'un fort taux de rejet chez les plus compétents (ceux qui connaissent le plus d'artistes de la liste tendent statistiquement à rejeter ces artistes très connus). Quant à la « ringardise », c'est la combinaison d'une forte notoriété avec un taux de rejet qui est plus fort chez les plus jeunes. Or les « populaires », en ce sens précis et dans cette enquête, s'avèrent être des artistes représentant bien la chanson de variété : « Les 'populaires', dont les figures les plus emblématiques sont Nana Mouskouri, Annie Cordy et Michel Sardou, sont connus par les trois quarts des Français et en général suscitent un niveau de rejet assez élevé, qui croît avec le niveau informationnel des individus. » (Donnat, 1994, 46) Cette enquête, même si elle est maintenant un peu vieillie, nous invite donc à proposer de définir la variété au moins comme une catégorie objective de chansons, le répertoire de chanteurs extrêmement connus et rejetés par les fractions les plus cultivées d'une population.

La notion de rejet de la variété par les personnes les plus compétentes culturellement se renforce dans la réflexion de divers spécialistes de la chanson en France. Contentons-nous de citer Juliette Dalbavie, qui, dans un texte récent, synthétise l'opposition d'usage entre « chanson » à texte et chanson de variété : la chanson à texte serait la « bonne chanson », où paroles et musique ont fait l'objet d'une élaboration soignée, par opposition à la chanson de variété(s), qui désigne péjorativement des chansons plus commerciales.[v] Dans cette troisième perspective sur la « variété », si l'on perd la rigueur objectivante insufflée par Donnat, on voit aussi qu'il existe un usage plus subjectif mais largement partagé de la dénomination « variété », en vigueur chez les « journalistes et les critiques ». On voit aussi ce que les deux approches précédentes n'offraient pas : que des caractéristiques musicales peuvent contribuer à former la différence entre les chansons de variété et les autres. Une musique élaborée ne sonne pas comme une

musique qui n'a pas fait l'objet d'un soin compositionnel particulier.

Mais toute la difficulté est de savoir quelles seraient ces caractéristiques musicales. L'étude de cas que je propose ici, celle des chansons dans *La famille Bélier*, en propose deux : l'abrasion stylistique et la transigeance musicale. La musique de variété ne serait pas tant celle qui n'est pas élaborée soigneusement, mais dont l'élaboration obéit à des règles spécifiques.

2. *La famille Bélier*, « fiction de formation » autour de la voix chantée

Sorti en salles le 17 décembre 2014, *La famille Bélier* est un film d'Eric Lartigau qui relève du « film de formation » - si l'on peut ainsi dénommer l'équivalent cinématographique du « roman de formation »[vi] - dont le personnage central est une adolescente à une étape difficile et importante de son parcours. Cette adolescente est jouée par la chanteuse de variété (populaire au sens de Donnat) Louane Emera, et le film la présente comme une apprentie chanteuse, découvrant son talent en apprenant à chanter certaines chansons très connues de Michel Sardou, remontant aux années 1970, plusieurs décennies plus tôt. Nous poserons dès maintenant que ces chansons relèvent de la variété d'alors, puisqu'elles entrent dans le goût populaire de Donnat, qu'elles relèvent d'une large diffusion dans les médias de l'époque et ont joui d'un grand succès commercial. Les chansons de variété occupent donc une place centrale dans la bande son mais aussi dans l'intrigue du film.

2.1. Adolescence et formation

La famille Bélier nous raconte l'histoire de Paula Bélier, une lycéenne qui fait ses premiers pas dans divers domaines de sa vie individuelle et sociale, à commencer par la vie amoureuse et la sexualité : elle devient pubère, discute des garçons avec sa meilleure amie, est au contact des préoccupations sexuelles de son jeune frère et même, malgré elle, de ses parents, tous ces personnages étant très actifs sexuellement et ayant sur le sujet une parole désinhibée. Elle vit aussi une rencontre amoureuse avec un autre élève du lycée, Gabriel. Si cette rencontre ne conduit pas à des relations sexuelles entre les deux adolescents, leur désir mutuel n'en est pas

moins suggéré par divers moyens : danse enlacée, métaphores utilisées par le professeur qui leur enseigne le chant, paroles de la chanson que les deux jeunes gens chantent en duo (« Je vais t'aimer »), baiser sur la bouche.

Par ailleurs, le personnage de Paula rencontre la prise de responsabilités familiales et sociales, le besoin d'autonomie affective vis-à-vis de ses parents, la nécessité de faire des choix engageant son avenir. Toutes ces thématiques rattachent l'intrigue de *La famille Bélier* au domaine de la fiction « de formation »[vii]. De plus, Paula Bélier fait l'expérience d'une activité à laquelle elle s'initie (ici, le chant), mais qui est susceptible d'occuper à l'avenir une place centrale dans sa vie, ce qui constitue aussi une règle du genre. En revanche, on peut sans doute considérer comme un écart aux normes du genre le fait que l'héroïne ne commet pour ainsi dire pas d'erreur (en tenant compte des « possibles narratifs » au sein de l'« univers de récit » de cette fiction[viii]) et ne se trouve jamais en danger - contrairement à des héros par ailleurs comparables de fictions de formation, comme Consuelo pour une autre héroïne chanteuse, ou Harry Potter, pour un autre héros contemporain issu de la culture de masse. Paula Bélier est présentée comme quelqu'un qui, dans toutes les péripéties qui constituent l'intrigue, fait le bon choix et réagit d'une manière appropriée. Si elle rencontre quelques obstacles, elle les surmonte tous avec aisance, ce qui contribue à l'impression de facilité, voire de fadeur paisible, laissée par le film.

2.2. Talent vocal et émancipation familiale : les deux axes de l'intrigue

Dans le cas de Paula Bélier, cette trame narrative exempte de drame se décline pourtant autour de deux caractéristiques exceptionnelles dont est dotée la jeune fille. En effet, Paula, « entendante », appartient à une famille de sourds, ce qui conduit à des situations où elle « parente » ses parents. Deuxièmement, elle découvre, par hasard, au début de l'histoire, qu'elle jouit de capacités vocales exceptionnelles. Ces capacités sont découvertes puis encouragées et développées par un tiers, ici le professeur de musique, Monsieur Thomasson[ix], joué par Eric

Elmosnino.

L'intrigue se développe donc sur deux axes parallèles, celui de l'appropriation progressive par Paula de son talent pour le chant et celui de sa douloureuse prise de distance vis-à-vis de parents qui comptaient sur son oreille et sa voix (parlée cette fois) pour affronter diverses situations de la vie quotidienne (rendez-vous médicaux, coups de fils professionnels, implication dans la vie politique locale…). En apprenant à maîtriser ses compétences vocales singulières et en décidant de quitter la maison l'année suivante, pour aller suivre une scolarité spécialisée dans ce domaine à Paris, Paula, par là-même, dépossède ses parents : elle leur retire l'usage de sa voix, alors qu'elle l'avait mise à leur service, dans une relation encore symbiotique et infantile, accentuée par leur handicap, qui constitue le point de départ de l'intrigue.

Cette transformation est typique à la fois de l'adolescence - telle que l'analyse la psychologie depuis quelques décennies[x] - et du roman de formation. La thématique de l'individuation de l'adolescent et de la séparation avec ses parents trouve du reste un écho et une concrétisation chantée dans la chanson qui est le plus mise en évidence au sein du film, « Je vole » (« Mes chers parents je pars, […] vous n'aurez plus d'enfant ce soir »).

Deux films antérieurs avaient suivi un scénario comparable, en ce sens qu'une jeune héroïne entendante, fille d'un couple de parents tous les deux sourds, met au centre de sa vie une pratique musicale (chant ou instrument) avec l'aide d'un adulte extérieur au cercle familial restreint. Ils datent tous deux de 1996. Ce sont *Au-delà du silence* (*Jenseits der Stille*), film allemand[xi] de Caroline Link, avec Sylvie Testud et Emmanuelle Laborit et *Khamoshi: the Musical*, film indien[xii] de Sanjay Leela Bhansali, avec Nana Patekar, Manisha Koirala, Salman Khan et Seema Biswas dans les rôles principaux. On remarquera que dans les deux cas, le tissu dramatique est nettement plus tendu, avec une fugue de la jeune fille au cœur du film allemand, et un risque de mort pour l'héroïne à la fin du film indien. Le film français opère donc une sorte d'abrasion du relief dramatique, dans le même sens que l'abrasion musicale des chansons

utilisées, que nous montrerons un peu plus bas. De même, le fait que ce film, dont l'intrigue apparaît a priori comme plutôt originale, ait en réalité été précédé par deux films à l'intrigue proche une dizaine d'année plus tôt, va dans le même sens que la transigeance de la variété musicale, c'est-à-dire la tendance à travailler à partir de modèles qui ont déjà eu un succès commercial et à ne pas prendre d'initiative créatrice.

2.3. Le répertoire de chansons et le personnage de Monsieur Thomasson

La famille Bélier utilise un répertoire de chansons bien défini : celui de Michel Sardou, chanteur connu pour ses immenses succès commerciaux depuis les années 1970, avec des chansons comme « La maladie d'amour » (1973), « Le France » (1975), ou un peu plus tard « Les lacs du Connemara » (1981), « Vladimir Ilitch » (1983), etc.[xiii]. Dans le film, au-delà de Sardou, Thomasson est un fervent admirateur de la variété française des années 1970[xiv] en général. S'il ne fait chanter à ses élèves que « du Sardou » (rappelons que Sardou n'écrit pas ses textes et ne compose pas ses musiques, comme cela est fréquent dans le domaine de la variété), il leur cite également, comme des références et des exemples à imiter, Stone et Charden, Nicoletta, Mike Brant ; il invoque Gérard Lenorman lors d'un coup de fil professionnel ; enfin, de manière plus subreptice, on peut voir sur les murs de son salon une série de photos d'artistes dédicacées, qui se révèlent être Sheila et Ringo, Daniel Guichard et de nouveau Sardou. Thomasson nous est donc présenté comme résolument attaché à ce « monde de l'art » que constitue la musique de divertissement française sur-médiatisée de la France des années 1970. Si le choix des chansons utilisées dans un film donné peut traduire « l'appartenance à une communauté imaginaire » du cinéaste (Mouëllic 2006, 39), ici le cas est un peu différent : la référence à la variété des années 1970 est moins au service de l'identification du cinéaste que de la construction du personnage central qu'est Thomasson : elle fait de lui un « ringard » (toujours au sens de Donnat), comme ne manque pas de le souligner une élève de la chorale (« On peut pas changer pour une fois ? […] essayer un truc plus moderne ? ») ; elle constitue donc plutôt un déclassement qu'un

classement (pour reprendre le lexique de *La Distinction* de Pierre Bourdieu). Ainsi, dans *La famille Bélier*, le répertoire choisi contribue à nuancer le personnage de Thomasson : s'il est finalement positif, par l'aide décisive qu'il apporte à Paula Bélier et par son rôle dans le dénouement de l'intrigue, il apparaît initialement comme plutôt ridicule. Ce retournement - assez progressif - de la valeur du personnage évoque certains ressorts idéologiques démontrés par Roland Barthes dans *Mythologies*.

2.3. Réception du film

Le présent travail porte sur les chansons dans le film et non sur sa réception. Néanmoins, le film a connu un succès quantitatif (nombre d'entrées en salle) et il est permis de penser qu'il relève aussi d'un goût populaire au sens de Donnat. Il semble aussi qu'il ait donné lieu à de nombreuses réappropriations de la chanson « Je vole », exécutée dans diverses fêtes de fin d'année dans un cadre amateur, même si je n'ai constaté cela qu'au fil de circonstances fortuites et n'ai pas éprouvé la validité de cette affirmation par une enquête systématique. Il est alors intéressant de constater l'importance centrale de Sardou dans ce film, ce même Sardou que Donnat prenait comme exemple d'artiste « populaire » : le film se présente comme une réactualisation populaire d'un goût populaire plus ancien. Il est d'autant plus intéressant de se pencher sur la manière dont le répertoire de Sardou s'y présente que cela permet de constater à la fois les permanences et les évolutions d'un tel goût.

Quant à la réception critique dans les médias, elle a souligné le succès commercial du film, ce qui rejoint le critère indiqué par Dalbavie pour les chansons de variété. Une étude rapide de cette réception a permis de la répartir en deux grandes tendances : ceux qui louaient la générosité des personnages et le caractère bon enfant du scénario, et ceux qui critiquaient son manque de réalisme social et sa présentation stéréotypée du milieu rural évoqué. Les critiques de cette deuxième tendance soulignaient le parcours de Louane - stigmatisant son entrée dans la profession de chanteuse via divers télé-crochets, dont, en 2013, *The voice : la plus belle voix*,

diffusée annuellement sur la chaîne TF1 depuis 2012 ; ces mêmes critiques tendaient à rappeler que Sardou peut être considéré comme un chanteur de droite. Or ces arguments n'en sont pas vraiment, en ce sens que le début de carrière d'un chanteur ne constitue pas un indicateur fiable de la réalité de son talent et que l'appartenance à telle ou telle tendance politique ne peut constituer un critère d'évaluation artistique, sans parler du fait que le positionnement politique de Sardou, même s'il a pu souvent contredire les idées de la gauche française, est assez complexe pour ne pas être uniquement résumé ainsi. Finalement ces arguments signalent un biais idéologique (de gauche) de la part des locuteurs. On peut ainsi estimer que le clivage, dans la réception du film, entre ceux qui en apprécient le succès commercial et la simplicité et ceux qui en critiquent les simplismes, recouvre en réalité un clivage politique entre des journalistes qui indiquent implicitement par là leur appartenance politique, les uns à droite les autres à gauche. Il signale aussi que la musique y correspond à ce que j'appelle ici la variété, puisqu'elle est issue de la visibilité télévisée (parcours de Louane) - il est donc vulgaire au sens de Donnat - et que le film et sa musique est marqué au sceau du succès commercial - il satisfait ainsi à l'un des critères de Dalbavie. Et au-delà de cette partition rudimentaire de l'accueil du film dans les médias, il semble qu'il n'y ait pas eu - ou peu - de réflexion analytique sur son contenu. Autrement dit, si le scénario du film est caricatural - il l'est à certains égards, même si ce n'est pas mon objet de le montrer ici -, la réception critique dans les médias a présenté un niveau de réflexion superficiel et a été empreinte de stéréotypes expéditifs, cela même dont elle accusait l'objet culturel dont elle traitait.

3. Figures de l'abrasion musicale dans *La famille Bélier*

On a vu que le film utilise des chansons de Michel Sardou et des références à d'autres personnages de la « variété » française des années 1970, variété que l'on entend, à ce stade de la réflexion, comme l'ensemble des musiques « populaires » au sens de Donnat. J'ajouterai ici que la popularité dont il est question tend à passer par la télévision, elle-même populaire dans

la même acception, avec son efficacité reconnue dans l'établissement d'une large notoriété (Rudent, 2011, 84). Sur cette base, l'on peut aussi considérer que Louane incarne la variété contemporaine : son succès comme chanteuse prend naissance dans trois émissions télévisées, la dernière en date étant *The Voice*, en 2013. Il se confirme au cinéma dans *La famille Bélier*, où sa prestation est récompensée par un César en 2015, et se prolonge dans d'autres lieux de l'industrie musicale : le succès de l'album *Chambre 12* en 2015 débouche sur des récompense aux NRJ Music Awards en 2015 et aux Victoires de la musique en 2016. C'est donc bien la variété de 2015 qui nous paraît s'illustrer dans cet exemple de film, même s'il se rattache explicitement et intrinsèquement à une autre époque de la variété française, 40 ans plus tôt. Nos analyses vont porter sur les chansons du film, non pas dans leur version originelle, par Sardou, mais dans leurs versions renouvelées, telles qu'elles se présentent dans le film.

Nous allons maintenant montrer que, du point de vue musical, le répertoire de chansons utilisé par le film relève de deux processus importants : l'abrasion stylistique et la transigeance musicale. Si nous procédons ici sur la base d'un exemple, c'est aussi après avoir remarqué ces processus à l'œuvre dans de nombreux autres cas et notre affirmation, quoiqu'elle soit ici plutôt illustrée dans un cas particulier que démontrée en tant que règle générale, se vérifie pour d'autres musiques de variété française.

3.1. Abrasion thématique et sonore

La première manifestation d'abrasion se fait au niveau, très général, de la sélection des chansons de Sardou utilisées. Sur le plan quantitatif, il faut rappeler que Sardou a enregistré sur disque environ 350 chansons sur vingt-cinq albums. Or le film fait entendre au total cinq chansons, qui sont, dans l'ordre de leur apparition dans l'intrigue : « La maladie d'amour » (1973), « Je vais t'aimer » (1976), « Je vole » (1978), « La java de Broadway » (1977) et « En chantant » (1978). Cette réduction quantitative drastique s'accompagne d'une abrasion des thèmes de paroles. En effet, le répertoire de Sardou a fait polémique à plusieurs reprises, et cela contribue largement

à son image publique. Des chansons comme « Le France » (1975), « Les Ricains » (1967), « Le temps des colonies » (1976), « Le rire du sergent » (1971), « Je suis pour » (1976), « Etre une femme » (1981) et sa reprise modifiée « Etre une femme 2010 » (2010), « 100 000 universités » (1967), « Les Villes de solitude » (1973), par exemple, ont été perçues par certains respectivement comme chauvine, atlantiste, raciste, homophobe, favorable à la peine de mort, sexiste, anti-intellectuelle et machiste. Or dans *La famille Bélier*, Sardou nous est présenté à travers cinq chansons. Pour quatre d'entre elles, les thématiques sont anecdotiques (« La java de Broadway ») ou « intemporelles » (« La maladie d'amour », « Je vole », « En chantant ») pour reprendre le qualificatif utilisé par Thomasson afin de défendre son choix de répertoire pour la chorale. L'on peut alors affirmer que, dans *La famille Bélier*, le répertoire du chanteur passe par une abrasion de la thématique des paroles.

Sur les cinq chansons, une seule, « Je vais t'aimer », ne relève pas de cette opération et rappelle le personnage de mâle affirmé de Sardou. Or elle est l'objet d'une autre forme d'abrasion, interprétative cette fois. En effet, elle peut sembler à contre-emploi dans la bouche de deux adolescents que l'intrigue nous présente comme vierge (Paula) ou dont la vie sexuelle n'est pas du tout évoquée (son ami Gabriel). Ainsi la chanson, dont la thématique est nettement sexuelle (« A faire pâlir tous les marquis de Sade, à faire rougir les putains de la rade […], à faire flamber des enfers dans tes yeux, […], à faire dresser tes seins et tous les saints […], je vais t'aimer »), ne renvoie pas à ce qu'ils sont et semble difficile à interpréter pour deux adolescents. Tout au plus peut-on l'entendre comme l'évocation de leur entrée imminente dans la vie sexuelle, et une suggestion de leur désir présent ou à venir l'un pour l'autre : la chanson constituerait alors un des éléments par lesquels le film évoque l'âge adolescent, en tant que seuil et que passage à l'âge adulte. Leur interprétation en duo de cette chanson[xv] est en tout cas très pudique et peu démonstrative, et l'on peut parler aussi d'une interprétation « abrasée » par rapport à son enregistrement par Sardou : l'énergie articulatoire, le timbre vocal plein, la tenue des notes

généreuse dans la version originelle, sont remplacés par des caractéristiques opposées dans la version en duo des deux jeunes gens. Par ailleurs cette chanson n'est jamais présentée dans une version qui préserve son intégrité. Bien qu'elle y soit entendue à plusieurs reprises, elle fait trois fois l'objet de coupures massives (scènes de répétition) et les poids des paroles est estompé au profit du sens général de la scène, qui est par trois fois d'un caractère extrêmement sentimental. L'une est une première répétition des deux adolescents seuls dans l'intimité de la chambre de Paula. L'autre est le concert de fin d'année, où Paula se produit pour la première fois et dans une position de soliste : la mise en scène de cette séquence fait disparaître la musique au bout de quelques notes (faisant ainsi disparaître les paroles), si bien que le spectateur expérimente ce que c'est que de ne pas entendre le concert, et partage ainsi l'écoute des parents de Paula, présents dans le public. La troisième utilisation met en scène Paula et son père, assis sur un talus après le concert, dans le silence et la solitude nocturnes de la campagne. Paula chante « Je vais t'aimer » pour son père, qui touche son cou au niveau du larynx afin de percevoir tactilement ce que son tympan ne peut lui transmettre auditivement : il en résulte une nouvelle interprétation intimiste de la chanson, et l'attention des personnages, comme des spectateurs, n'est pas invitée à se tourner vers ses notations érotiques. Bien plus présent est le partage entre père et fille du plaisir du chant, par-delà l'obstacle de la surdité, un partage qui poussera le père à accepter le départ de l'adolescente de la cellule familiale.

On peut donc estimer que le répertoire de Sardou, tel qu'utilisé dans *La famille Bélier*, fait l'objet d'une abrasion thématique générale et très sensible. A cela s'ajoute un deuxième type d'abrasion, sonore cette fois. Les arrangements chorals, chantés soit avec piano (répétitions) sur une bande d'accompagnement (concert), de « La maladie d'amour », « La java de Broadway » et « En chantant » estompent les reliefs initiaux des arrangements orchestraux et de la voix soliste de Sardou, très homogène, souple, étendue et assez brillante en termes de timbre. Dans une prestation chorale, les timbres individuels s'estompent et la brillance des aigus

perd en présence acoustique au profit des fréquences médiums, sans parler de la perte dynamique liée aux interprètes moins expérimentés que le chanteur d'origine.

Deux des cinq chansons font l'objet d'un autre type d'arrangement, pour un effectif de voix soliste accompagnée au piano. Ce sont « En chantant » (dans les scènes où elle est travaillée par Paula en solo) et « Je vole ». Dans les deux cas, l'accompagnement de piano est d'une extrême sobriété et l'interprétation est volontairement conservée dans une certaine réserve, puisque Louane - chanteuse déjà expérimentée et qui maîtrise sa voix - joue le rôle d'une chanteuse encore novice, en train de travailler et de répéter avec quelques maladresses. Seule la dernière exécution de « Je vole », qui représente le concours d'entrée à la Maîtrise de Radio France, fait l'objet d'un plein investissement vocal, perceptible dans le timbre et les phrasés, et censé montrer le moment d'« envol » vocal du personnage qui déploie enfin sa voix - scène finale d'usage dans ce type de scénario, et dont on trouve par exemple un proche équivalent à la fin du « film de formation » *Billy Elliot* (*Dancer,* film de Stepehn Daldry, Royaume Uni, 2000).

Abrasion stylistique

La chanson « Je vole » constitue un exemple éclatant d'un troisième type d'abrasion, que j'appellerai abrasion stylistique. En effet, cette chanson dans sa version initiale par Sardou présente un certain nombre de caractéristiques qui la rendent assez atypique pour 1976 (ou typique de 1976 mais datée aujourd'hui). Du point de vue des usages de la voix, puisque de larges sections de la « chanson » sont dits par Sardou en voix parlée, et non chantée. Bien sûr, si l'on se réfère au paysage de la chanson française à l'époque, on trouve Gainsbourg qui utilise largement la voix parlée dans deux albums centraux de son œuvre, *Histoire de Melody Nelson* (1971) et *L'homme à tête de chou* (1976). Avant lui, Léo Ferré avait fait de même. Le style vocal parlé de Léo Ferré est généralement plus dynamique et engagé que celui de Gainsbourg et que celui de Sardou dans « Je vole », mais Ferré est reconnu pour être le premier à avoir fait

une telle place à la déclamation dans des albums ou des titres enregistrés en tant que « chansons ». On peut se reporter par exemple à des textes comme « Le chien » (dans *Amour anarchie*, 1970), où la voix chantée n'intervient jamais ; à « La solitude », entièrement déclamé aussi, ou au « Conditionnel de variétés » (tous deux dans l'album *La solitude* de 1971), dont plusieurs sections sont parlées. Néanmoins le personnage public de Ferré (engagement politique à gauche, idéal poétique et volonté de diffuser la connaissance des poètes français auprès du large public de la chanson, genre pour lequel il a de hautes ambitions clairement affichées) et celui de Gainsbourg, qui depuis les années 1960 enchaîne les provocations et la transgression des tabous de la bienséance et qui proclame en interviews le caractère trivial et commercial qu'il associe à la chanson, sont tous deux antagonistes de celui de Michel Sardou, qui, sans être consensuel on l'a vu, endosse néanmoins sans réticence la condition et la visibilité du chanteur de variété programmé abondamment dans les émissions télévisées consacrées à l'actualité de l'industrie musicale nationale. De ce fait, l'utilisation de la voix parlée par Sardou dans « Je vole » apparaît comme décalée dans son répertoire usuel et l'on peut se questionner sur le sens de ce procédé chez lui - entre recherche d'une légitimité poétique ou curiosité de l'interprète éveillée par cette utilisation renouvelée de la voix, contradictoire avec le « chant à gorge déployée » qui est d'usage dans le domaine de la variété (Rudent 2013b et 2017 à paraître).

Cette utilisation du parlé dans « Je vole » est couplée avec d'autres caractéristiques musicales saillantes, une saillance qui n'est pas la même au regard du contexte de 1976 et de celui de 2014 : d'abord un assouplissement de la structure, car l'alternance entre couplets et refrains est auditivement affaiblie, ne reposant que sur des instruments enregistrés au second plan sonore. L'assouplissement de la structure est aussi présent dans les deux modèles évoqués plus haut, que l'on songe au « Chien » ou à « Melody Nelson » - le titre inaugural de l'album de Gainsbourg -, mais n'est pas obligatoire dans une chanson parlée, comme le prouve la forme musicale parfaitement lisible d'un autre titre parlé de Gainsbourg, dans *L'homme à tête de chou*

cette fois (en 1976, donc), « Variations sur Marylou », ou de « La solitude » de Ferré.

Or la chanson « Je vole », telle qu'elle est présentée dans *La famille Bélier* et interprétée par Louane Emera, a fait l'objet d'un remaniement considérable sur ces deux plans. Une mélodie vocale (chantée, par conséquent) a été fabriquée pour constituer des couplets réguliers, en utilisant des motifs mélodiques-harmoniques présents dans l'accompagnement instrumental d'origine (aucune source consultée n'indique le nom de la personne qui a effectué ce travail), et les mots du texte dit par Sardou ont été réagencés afin d'entrer dans le carcan d'une versification régulière. Du même coup, les parties chantées de la version originelle ont été transformées en un véritable refrain, c'est à dire une section chantée chaque fois sur la même mélodie et les mêmes paroles, à des endroits régulièrement espacés dans le déroulement de la chanson. L'esprit vocal et formel relativement aventureux de la chanson de départ a donc été abrasé pour retrouver des manières de faire chanson plus régulières, plus communes. Si l'on reprend la métaphore suggérée par la langue anglaise du souvenir comme réagencement des éléments (*re-member*) selon la suggestion faite par Phil Powrie, on constate qu'elle fonctionne ici parfaitement : la perte des traits saillants se fait au fil d'une opération de « remembrance » importante.

C'est pourquoi on ne saurait s'étonner de la disparition d'une autre particularité de l'arrangement originel : le pont instrumental rock, dans un style qui met à l'honneur des guitares électriques avec un fort *sustain*, une batterie aux *backbeats* rock emphatiques, évoquant le hard rock américain du moment (Alice Cooper, Aerosmith) ; on entend aussi dans ce pont, plus lointainement dans le mixage, des voix d'accompagnement à effet choral, qui pourraient quant à elle reprendre des sonorités plus britanniques (par exemple « Bohemian Rhapsody » de Queen, immense succès depuis sa sortie en octobre 1975, ou encore le très connu « Pinball Wizard », chanté par Elton John dans le film *Tommy*, sorti en 1975, adaptation de l'album des Who, datant de 1969). Mais dans la chanson de Sardou, contrairement aux modèles

« texturaux » possibles que je viens de suggérer, ce pont constitue une rupture de style et de ton majeure et de ce fait peut être compris comme une intrusion, celle d'une représentation symbolique sonore de l' « Amérique », thème présent dans le répertoire du chanteur et qui prolonge, dans « Je vole » les derniers mots prononcés : « […] séloigner un peu plus. Il y a la gare, et après la gare, il y a l'Atlantique, et après l'Atlantique… [pont rock] ». Quoi qu'il en soit des effets de style et de sens de ce pont instrumental, il disparaît entièrement de l'arrangement fait pour le film de Lartigau en 2014. Les paroles sont également modifiées à cet endroit, puisque Louane chante (au lieu de dire) : « il y a la gare, une autre gare, et enfin, l'Atlantique. » Puis elle enchaîne directement sur un refrain, qui on l'a vu plus haut n'existait même pas en tant que tel dans la version d'origine. Là encore, un élément un peu curieux et surtout daté, de la version originale est estompé, au profit d'une section au contraire complètement attendue.

4. Transigeance musicale

Transigeance est un substantif rare construit à partir du verbe *transiger* (faire des compromis) et éclairé par l'étymologie latine de ce verbe (*transigere* signifiant agir avec l'autre, négocier, faire affaire). La transigeance musicale vise ici à désigner l'attitude opposée à celle de l'intransigeance : celui qui transige traverse les frontières des obligations et des cohésions stylistiques et se soumet de manière versatile aux influences qu'il rencontre, pliant ses pratiques aux usages en vigueur, sans que ces choix correspondent nécessairement à un point de vue qui lui est propre et sans que la trajectoire musicale ainsi construite puisse se percevoir comme logique, cohérente, alimentée par l'expression d'une seule et même subjectivité. La variété comme genre musical est ainsi l'ensemble des musiques qui se soumettent aux effets de prévalence du moment, dans leur immédiateté, leur successivité et leur hétérogénéité, comme on l'observe en écoutant les styles divergents (mais relevant toujours de la mode) du répertoire d'un Claude François, ou précisément d'un Michel Sardou, pour les années 1970.

Dans les chansons de *La famille Bélier*, ce phénomène de transigeance peut s'observer tout d'abord dans « Je vole », où Louane Emera adopte des stylèmes vocaux encore inusités en 1976 mais largement standardisés en 2014, en ce sens qu'ils existent dans l'ensemble de ce que j'appellerai, reprenant les termes de Line Grenier, « pop globale » (*global pop*, Line Grenier 2006). Les éléments dont il va être question ci-dessous se trouvent en abondance aussi bien dans une pop héritière du rhythm'n'blues comme celle de Beyoncé, qu'issue de la country avec Taylor Swift ou dans la « blue eyed soul » simplifiée d'Adele.

Dans le passage du deuxième couplet de « Je vole » où Louane chante un *mi* bémol 4 (« qui m'empêche de **chan**ter »), c'est-à-dire une note relativement aiguë et la plus aiguë de la chanson, on entend une voix transigeante : le *belting* qu'elle utilise, le léger décrochement de timbre sur le *mi* bémol (sans doute résultant d'un changement de régime laryngé), la construction d'un scénario de l'aigu via la variante légère mélodique (dans le premier couplet, elle chante à cet endroit « et après, l'A**tlan**tique », avec une ligne mélodique différente, descendante, qui l'emmène sur une note médium, un *sol* 3, voir aussi Rudent voix québécoises, sont tous des procédés omniprésents de la « pop globale ».

Du reste, c'est le travail de « re-membrance » et de réagencement de la chanson évoqué plus haut qui crée les conditions pour l'existence du *mi* bémol 4, avec tous les effets qu'il porte : cet aigu est inexistant dans la version d'origine par Sardou, puisque Sardou parle ces passages. Et le texte, chez lui, à cet endroit, évoque non le chant mais la respiration - « ça m'empêche presque de respirer ». Bien que Sardou ait une voix aisée dans ses aigus et sache parfaitement en utiliser la brillance et les effets expressifs (par exemple dans « Je vais t'aimer »), ce n'est pas le cas dans sa version de « Je vole ».

De même, les ornementations vocales que Louane utilise sont conformes aux usages de la « pop globale » et nettement différentes de celles de Sardou : « en**fant** », « sans al**cool** » et « ce **soir** » (dans la première section de la chanson, qui deviendra le refrain dans la version de Louane),

sont chantés par lui sur trois notes distinctes, perceptibles, qui appartiennent au contour mélodique central (un morceau de gamme descendant entamé depuis plusieurs notes), qu'il reproduit par exemple quand il chante la même mélodie sur « na na na » ou « va va va » et qui sont aussi jouées par les violons quand ils doublent la mélodie vocale (dès la deuxième occurrence de cette mélodie). Louane, à cet endroit de la partie vocale (qui constitue dans sa version le refrain), propose un ornement différent, de deux notes seulement, la première étant quasi imperceptible et très écourtée, à la manière d'une *ghost note*. L'absence de cet ornement aux instruments accompagnateurs renforce la différence de « statut » de l'ornement entre les deux versions, beaucoup plus « facultatif » et purement vocal chez Louane - calqué sur les techniques pop - là où il appartenait pleinement à la mélodie instrumentale aussi bien, chez Sardou.

Il en va de même d'autres détails vocaux distinctifs de la version de Louane, étrangers à la version d'origine par Sardou. La différence entre variété de 1976 et variété de 2014 est ainsi lisible sur les deux spectrogrammes suivants : le premier montre un extrait caractéristique du style vocal « pop globale » de Louane. On peut visualiser dans les deux premiers encadrés un glissando et un mordant, deux ornements discrets mais très caractéristiques qu'elle réalise sur « je vous aime », ainsi que la tenue développée sur « pars », avec une stabilité de hauteur et d'intensité sur l'ensemble de la note, et une coquetterie de vibrato réalisé en fin de note seulement (troisième encadré).

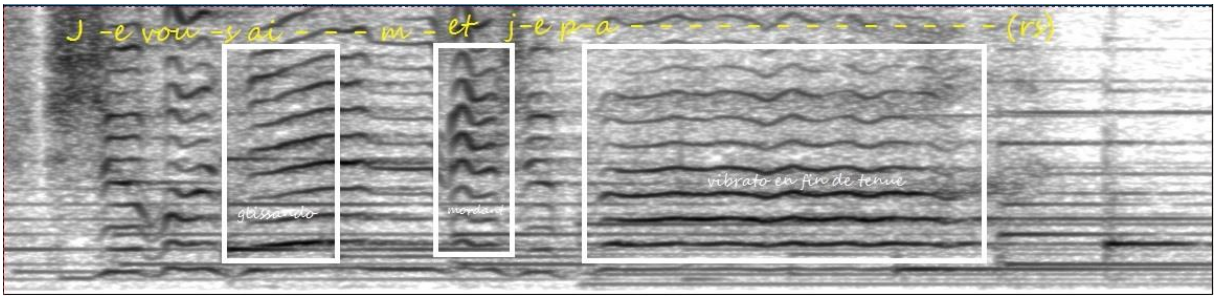

Fig. 1 : Ornements et vibrato « pop » de Louane ; « Je vous aime et je pars », 1er refrain, 06'' - 10''

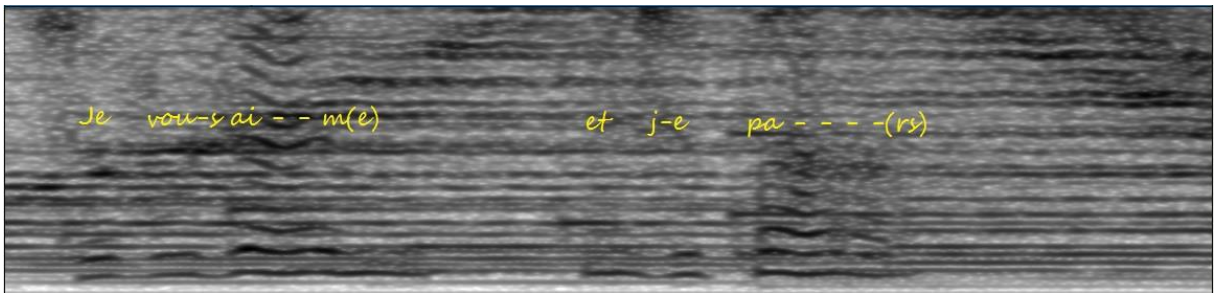

Fig. 2 : Retenue interprétative de Sardou ; « Je vous aime et je pars », 2e occurrence, 3’06’’ - 3’09’’

Par opposition l’interprétation de Sardou est sobre, les notes sont peu tenues, peu vibrées et en début de note, les hauteurs ne font pas l’objet d’inflexions ornementales perceptibles, le timbre est moins brillant (les rayures horizontales qui représentent les harmoniques sont moins nombreuses). Les choix interprétatifs sont chez lui celui de la confidence intime, chez Louane celui du déploiement d’une voix séduisante selon les canons présents, maîtrisant les techniques d’ornementation des chansons contemporaines.

La transigeance des chansons revisitées de *La famille Bélier* se voit aussi à la proximité des modèles télévisuels populaires/vulgaires (au sens de Donnat) pour la pratique de la chanson : les émissions de « télécrochet » comme Star Academy, Nouvelle Star et The Voice - ces émissions où précisément Louane Emera a commencé à s’illustrer - proposent fréquemment la mise en duo (parfois aussi en trio ou plus) de chansons connues, soit pour faire entendre dans une même chanson plusieurs candidats, soit pour faire parrainer un(e) candidat(e) par un(e) chanteur(se) déjà célèbre. Or *La famille Bélier* propose exactement ce traitement pour la chanson « Je vais t’aimer », ce qui est à mon sens particulièrement étonnant dans ce cas. On peut en effet entendre « Je vais t’aimer » comme une chanson des plus individuelles puisque le texte vise à exprimer le désir subjectif et exceptionnel d’un personnage aux valeurs machistes. Or la chanson devient un duo entre une jeune fille et un jeune homme, dans une mise en œuvre qui rappelle à la fois les thématiques très édulcorées de la pop pour adolescents et l’âge habituel des candidats des télécrochets que j’ai évoqués.

5. Eléments de réalisme

Abrasion et transigeance sont des processus présents dans le travail des chansons de *La famille*

Bélier et contribuent à la fadeur caractéristique de la musique de variété. Il est un point pourtnat où le film fait des choix plutôt rares et intéressants (rappelons qu'*interesse* en latin c'est différer). Sur ce point le film est donc au contraire en « saillance » par rapport à ses prédécesseurs et par rapport aux modèles évoqués jusqu'ici, c'est-à-dire principalement la « pop globale » pour le style vocal et les pratiques de chanson des télé-crochets pour le traitement général du répertoire.

On remarque en effet en plusieurs points du film et de sa musique un réalisme qui le distingue : réalisme vocal dans deux scènes de vocalises, la répétition chorale initiale, dans laquelle Thomasson révèle à Louane ses capacités vocales en l'amenant à « sortir » un contre-ut - ce qui prouve, en passant, que la jeune chanteuse a objectivement une voix tout à fait remarquable, quoiqu'on pense du style qu'elle adopte et du genre dans lequel elle s'illustre. Dans cette scène, le professeur donne des conseils posturaux très exacts et qui ne recherchent pas le lissage ni la séduction qui marquent trop souvent la représentation du travail musical à l'écran, qu'il s'agisse de télévision ou de cinéma. Sa manière de rechercher quelle est la tessiture du personnage en testant progressivement ses capacités à l'aigu correspond elle aussi à des usages répandus dans l'enseignement du chant.

L'autre scène dotée des mêmes qualités est une scène de travail individuel de Paula dans sa chambre, des livres sur la tête pour conserver la posture droite qui facilite le mécanisme respiratoire le plus favorable au chant. On l'entend, dans cette scène, pratiquer des vocalises elles aussi réalistes, des arpèges sur « oui-oui-oui » puis des notes répétées sur « ma-me-mi », visant à conserver le timbre égal indépendamment de la voyelle prononcée.

Les mêmes remarques sur un réalisme appréciable et peu fréquent s'appliquent à la séquence du concours d'entrée à la Maîtrise de Radio France : non pas, bien sûr, à l'épreuve telle que Paula la passe, qui est sans doute tout à fait impossible (échanges avec le jury, pianiste imprévu, compliments clôturant la scène, écoute favorable par le jury d'un style vocal pop qui dans mon

expérience personnelle est honni dans ce type d'institutions…). Mais juste avant elle on nous fait entendre quelques notes de la candidate précédente, et là encore, le style vocal (dépouillé) et le niveau technique de la jeune fille (encore peu assuré, mais avec une voix très juste) sont probablement au plus près des réalités du concours. Dans ces quelques scènes, les représentations sociales biaisées sur le talent vocal sont quasi absentes, au contraire de ce qui se passe dans d'autres films sur la voix (*Les Choristes*, Khamoshi, The hit girl).

Conclusion

Ce film propose de revisiter le répertoire de Sardou mais en lui appliquant de multiples processus de remémoration qui se font par des réagencements, confirmant la proximité indiquée par la langue anglaise (*re-member*) entre souvenir et re-constitution (selon une remarque de Phil Powrie au cours du présent colloque). Opérant une réduction drastique de l'abondant répertoire enregistré du chanteur, *La famille Bélier* se conforme aux habitudes d'un goût « vulgaire » (Donnat) qui repose largement sur des œuvres fades et transigeantes. Proposant une intrigue en partie convenue, dont les moments de tension dramatiques sont pratiquement absents, et dont les seules originalités ne font que dupliquer celles de modèles antérieurs, ce film nous offre au passage, dans son utilisation des chansons de Sardou, une occasion parfaite de constater comment la chanson de variété opère sur le plan musical : elle part de modèles ayant déjà joui d'un large succès (transigeance), transforme ce qui en eux pourrait être daté, c'est-à-dire ne plus entrer dans les habitudes contemporaines, et abrase les reliefs stylistiques éventuels. On a vu ces processus à l'œuvre dans les thèmes textuels des chansons, aussi bien que dans leur mise en œuvre musicale, leur arrangement, leur style, leur structure ou leur interprétation vocale. Ainsi non seulement le film et le « portage » de Louane revivifient la mémoire collective française des chansons de Sardou, et en particulier « Je vole », mais en plus ils les réagencent, par un travail de « chirurgie plastique » sur les passages parlés, ramenés à une régularité textuelle, vocale, formelle, remis « dans les clous » d'une chanson régulière selon

les critères contemporains.

Si « le style, c'est faire souvent quelque chose de rare » (Chouvel 1993, 24) on peut définir la chanson de variété comme a-stylistique, fuyant tout ce qui est de l'ordre de la rareté. Ce qui est courant et reçu n'étant pas identique dans tous les contextes, la variété d'aujourd'hui peut avoir à remettre au goût du jour la variété d'hier. Dès lors il est possible de caractériser la chanson de variété sur le plan musical, et non pas seulement sur le plan social : les caractéristiques musicales de la variété sont l'abrasion et la transigeance stylistiques vis-à-vis de modèles contemporains connus.

Sarah Thornton, 1996. *Club cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press.

Références bibliographiques

Philippe Chardin dir., 2007, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé.

Jean-Marc Chouvel, 1993, « Matière et manière. Le style : une Forme pour un Fond ? », *Analyse musicale*, 32, p. 20–27.

Juliette Dalbavie, 2017 à paraître, "Incorporating *chanson* into heritage, a shared process between museums and collective memory: the case study of George Brassens in Sète", dans Gérôme Guibert et Catherine Rudent dir., *Made in France. Studies in French Popular Music*, Oxford & New York, Routledge.

Olivier Donnat, 1994, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Editions de La Découverte.

Franco Fabbri,1982, "What Kind of Music", *Popular Music* 2, p. 131–144.

—, 2012, "Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications", University of Huddersfield.

—, 2014, "Music Taxonomies: an Overview",

https://www.academia.edu/14384292/Music_Taxonomies_an_Overview, consulté le 25

novembre 2016.

Line Grenier, 2006, « Circolazione, valorizzazione e localizzazione della musica global pop: il caso di Céline Dion » dans Jean-Jacques Nattiez dir., *Enciclopedia Della Musica Einaudi*, Torino, Einaudi, 5 : 199–224.

Antoine Hennion, 1981, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, A. M. Métailié.

Aude Locatelli, 1996, *Musique et itinéraires de formation dans quelques œuvres de langues allemande et française du milieu du XIXème siècle à nos jours*, thèse, dir. Philippe Chardin, Université de Reims.

Gilles Mouëllic, 2006 (2003), *La musique de film*, [s. l.], SCEREN-CNDP (Cahiers du Cinéma).

Catherine Rudent, 2011, « Une intimité très médiatisée : les paradoxes de 'J'ai dix ans' (Souchon-Voulzy) », *Contemporary French Civilization*, 36/1–2, p. 81–96.

—, 2013a, « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies* (Paris-Sorbonne, OMF), n° 10, 2013, p. 47–71.

—, 2013b, « Anglo-American mermaids: the troubled 'anglo-saxon' fantasy in French pop song », communication à l'*IASPM 17th biennial conference : Bridge Over Troubled Waters: Challenging Orthodoxies*, Université de Gijon (Espagne), 24–28 juin.

—, 2017 à paraître, « Chanson française: a genre without musical identity », dans Gérôme Guibert et Catherine Rudent dir., *Made in France. Studies in French Popular Music*, Oxford & New York, Routledge.

Michel Sardou 2009, *Et qu'on n'en parle plus*, Paris, Editions de Noyelles.

[i] Version préparatoire de « Abrasion stylistique et transigeance musicale des chansons de « variété » : Le cas exemplaire de *La famille Bélier* », actes du colloque *La chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique Latine (1960-2010). Variantes génériques, hybridations esthétiques et enjeux transnationaux*, Université Libre de Bruxelles, Université Catholique de Louvain, Université de Buenos Aires, Cinémathèque Royale de Belgique, Louvain-la-Neuve, 2016, à paraître.

[ii] Ce problème musicologique rejoint la question générale posée par cette discipline aux genres, particulièrement dans le cadre des *popular music studies*. (réf MiF)

[iii] Sur la question du genre en *popular music studies*, on pourra consulter les nombreux travaux de Franco Fabbri et la bibliographie à laquelle ils renvoient. Rappelons simplement que, selon cet auteur, le genre se construit

autour des usages sociaux autant, et parfois plus, qu'autour de caractéristiques musicales.

[iv] Les indicateurs d'un goût pouvant être, en première approche, ceux employés par les enquêtes sociologiques sur les pratiques culturelles : « Une enquête comme 'Pratiques culturelles' restait un outil indispensable pour mesurer à l'échelle nationale le niveau de diffusion des différentes formes de participation à la vie culturelle, décrire les constellations de pratiques, de goûts et de connaissances repérables à cette échelle (les univers culturels) et apprécier l'influence respective des principaux facteurs socio-démographiques ». (Donnat, 2011, 106).

[v] "French journalists and music critics habitually use two contrasting categories of song when describing *chanson: la chanson à texte* and *la chanson de variété(s),* The first category elevates "good songs," i.e. one where words and tune have been worked on with care and attention, whereas the second category refers pejoratively to more commercial songs. (Dalbavie, 2017 à paraître)

[vi] Philippe Chardin (dir), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007

[vii] On peut à titre de modèles littéraires du genre penser à *Waverley* (Walter Scott), *Les illusions perdues* (Balzac), *L'éducation sentimentale* (Flaubert), *La recherche du temps perdu* (Proust). Du côté de la littérature de masse contemporaine, on peut aussi se reporter à *Harry Potter* (dont les versions romanesque et filmique diffèrent assez significativement l'une de l'autre en ce qui concerne, précisément la « formation » du héros). Aucune de ces fictions de formation néanmoins ne prend pour domaine d'apprentissage la musique ou le chant. Les premiers chapitres de *Consuelo* (George Sand) en revanche, traitent de la formation d'une jeune fille au chant, dans un contexte évidemment profondément différent de celui traité ici, puisqu'il s'agit de Venise, puis de l'Europe, au XVIIIe siècle.

[viii] Claude Brémond *La logique des possibles narratifs*, *Communications*, 1966, n° 8.

[ix] Son prénom, Fabien, n'apparaît que brièvement et en fin de film, raison pour laquelle il nous paraît plus pertinent de le nommer ici « Monsieur Thomasson ». Le terme de « Monsieur » - utilisé de manière récurrente par les élèves dans les scènes assez nombreuses d'enseignement du lycée - rattache explicitement ce personnage non seulement au monde des adultes mais à celui des professeurs, et rappelle ainsi sa fonction de formateur, centrale par définition dans ce type de fiction.

[x] Voir la référence classique sur ce sujet que constitue *La cause des adolescents* de Françoise Dolto (Paris, Editions Robert Laffont, 1988), où du reste il est fait allusion (p. 51-52) au roman de formation, comme genre où les adolescents tiennent la place centrale. Dans cet ouvrage, l'adolescence est analysée comme, « période critique » et « traversée », par laquelle l'individu effectue son « passage » à l'âge adulte, à la sexualité, à l'autonomie, à la responsabilité, par une rupture avec ses parents, porté par son « désir à advenir » en affrontant une « mort à l'enfance » (préface).

[xi] Produit par Claussen und Wöbke Filmproduktion, Luggi Waldleitner Produktion, Bayerischer Rundfunk et Süddeutscher Rundfunk.

[xii] Edité par Kenneth Phillips et Bela Segal

[xiii] Rappelons que Sardou n'écrit pas ses textes et ne compose pas ses musiques, comme cela est fréquent dans le domaine de la variété. C'est par approximation que l'on parle, couramment, d'une chanson « de » Sardou. Bien sûr, dans le domaine de la chanson, le lien entre interprète et répertoire est loin d'être arbitraire, comme on peut le voir quand on parle de chansons « de » Piaf, « de » Johnny Hallyday, « de » Gréco, etc.

[xiv] On peut considérer cette décennie comme un âge d'or de la variété française (Rudent 2011, Rudent 2017 à paraître).

[xv] Si la voix féminine est celle de l'actrice, Louane Emera, il n'en va pas de même pour l'acteur. Un autre jeune homme prête sa voix chantée pour les chansons.