

# Vers une musicologie de la télévision

Contribution de Philip Tagg au Colloque Ferdinand Gonseth,  
La Chaux du Fonds (Suisse), septembre 1990.<sup>1</sup>  
Publié dans *Frank Martin, musique et esthétique musicale*,  
numéro spécial de la *Revue Musicale de Suisse romande*, 1995, pp.33-60  
(actes du colloque réalisés sous la direction de Eric Emery).

## Le problème

### *L'importance, la valorisation et les études de la musique*

Enfant de notre temps comme je le suis, je prends la liberté de commencer cet exposé en vous noyant un peu dans les chiffres, parce que la musique occupe une position d'une importance capitale (dans tous les sens du terme) dans notre société, une importance qui semble souvent nous échapper comme musicologues mais qui pourrait nous aider à développer notre sujet dans plusieurs directions. Quels sont ces chiffres noyants?

- les habitants du monde occidental (y compris les sourds, les retraités et les bébés) dépensent une moyenne de \$75 par année pour la musique;<sup>2</sup>
- ils entendent de la musique pendant trois heures et demie quotidiennement, c'est-à-dire pendant presque un quart de leur vie à l'état de veille;<sup>2</sup>
- l'enfant de dix ans d'aujourd'hui a entendu plus de musique que n'en entendaient ses arrière-grands-parents pendant toute leur vie;<sup>3</sup>
- le chiffre d'affaires de l'industrie musicale dans un pays comme la Suède est aussi grand que l'assistance économique accordée par le gouvernement aux pays en voie de développement;<sup>4</sup>
- la musique constitue 90% de l'écoute radiophonique tandis que 70% des émissions télévisées contiennent de la musique, soit visuellement au premier plan, soit comme sonorisation, jingle, indicatif, etc;<sup>5</sup>

Il est évident que la quasi-totalité de cette musique est médiatisée techniquement par des haut-parleurs et des écouteurs reliés à des émetteurs-radio, des téléviseurs, des enregistreuses à cassette, des auto-radios, de l'équipement Muzak,<sup>6</sup> des tourne-disques, magnétoscopes, etc. La musique est plus ou moins devenue omniprésente et peut être entendue à la maison, au travail, dans les restaurants, les voitures, les avions et les aéroports, dans les magasins et même dans les toilettes publiques. {33-34}

Toute cette musique ne pourrait être ni vendue ni distribuée s'il n'existait aucun besoin collectif (c'est-à-dire socialement objectif et individuellement

- 
1. Merci à Bertrand Ligny (Göteborg), à Eric Émery (La Chaux du Fonds) et à Olivier Julien (Paris) d'avoir corrigé ce texte du point de vue linguistique.
  2. Chapple & Garofalo 1977, *Fonogrammen i kulturpolitiken* 1979; Blaukopf 1982; Ala *et al.* 1984
  3. calcul de Bertil Sundin, professeur en pédagogie musicale à l'Université de Stockholm.
  4. 4 milliards de couronnes ou de francs français.
  5. Le 90% se base sur les sondages d'écoute des programmes de la radio suédoise. Le 70% est calculé par Lennart Weibull, professeur des études des mass-media à l'Université de Göteborg, calcul fait après l'avènement de la télévision par câble.
  6. Nous employons le mot *Muzak*, nom d'une entreprise newyorkaise, comme synecdoque pour le phénomène total de la musique produite par cette entreprise et par ses compétiteurs.

subjectif) de son existence — et de son exploitation —, non seulement quantitativement (voir ci-dessous) mais aussi qualitativement (c'est-à-dire eu égard à ses usages).<sup>7</sup> Expliquer la nature, la qualité et les usages de cette musique évidemment omniprésente est une tâche multidisciplinaire impliquant de tout: depuis les recherches en matières de commerce jusqu'à la théologie, de l'électronique à la sociologie, l'anthropologie, la linguistique, la psychologie et, bien entendu, la musicologie. C'est là, avec la musicologie et l'éducation musicale, que commencent les problèmes, parce que la musicologie a jusqu'à récemment brillamment ignoré le vaste corpus de musiques produites après Edison,<sup>8</sup> tandis qu'à l'école la musique occupe la même place que les arts ménagers à l'échelon le plus bas des matières enseignées.<sup>9</sup>

Pourquoi y a-t-il une telle divergence entre l'importance évidente de la musique dans le monde réel et celle qui lui est concédée par les institutions publiques de l'éducation et des recherches? Il est impossible de discuter ici cette question qui fait partie d'un vaste complexe de contradictions et d'anachronismes, tous apparentés les uns aux autres, dans notre culture. Il suffit ici de poser l'hypothèse que ce complexe de contradictions apparentées — une espèce de schizophrénie socioculturelle — coupe notre vie d'individu en catégories d'expérience apparemment opposées: le privé contre le public, le travail contre le loisir, le sérieux contre le divertissement, les faits contre la fiction, le rationnel contre l'intuitif, la pensée contre le sentiment, la science contre l'art, la connaissance contre le talent ou le savoir faire, etc. Cette schizophrénie, qui mérite des jours de discussion mais que nous ne pouvons que mentionner en passant ici, s'infiltré dans tous les coins de notre conscience, nous obligeant à caser tout domaine du vécu selon la grille de paires bipolaires dont nous venons de donner quelques exemples.

Il est traîtreusement facile de ranger un phénomène comme la musique dans cette gare de triage schizophrène. En tant qu'*art intuitif* du secteur *loisir* plutôt que du secteur *travail*, la musique exige de ses exécutants, nous croyons bien le savoir, le *talent* et le *savoir* plutôt que la *connaissance* pour exprimer une *fiction des sentiments privés* plutôt que des *pensées sur les faits publics*. Ajoutons aussi que la '*bonne*' et la '*mauvaise*' musique se placent généralement chacune vers son propre pôle sur l'échelle *art* ↔ *divertissement*. En même temps, dans le monde réel au-delà de cette étrange grille conceptuelle, la musique, nous l'avons déjà mis en évidence, possède un caractère clairement public sur le plan économique et social, ceci impliquant un caractère politique et, par extension, idéologique.

Nous ne discuterons pas ici la politique culturelle, mais n'oublions pas que,

- 
7. Pratiquement toutes les études sérieuses en musique populaire sont soit sociologiques ou portent sur ses usages et ses fonctions plutôt que sur ses structures.
  8. Le terme *musique populaire* ne correspond pas aux termes traditionnels *musica popolare*, *música popular*, etc. dans le sens de musique *ethnique* ou *folklorique*. Le concept *mesomúsica*, avancé par Vega (1966), en est plus proche; *musique populaire* est en effet une simple traduction de *popular music*. Ce terme anglais est défini ou délimité chez Middleton (1981, 1990) et Tagg (1979: 20-32, 1982a: 41-42). Une anthologie entière est dédiée à la même question: *What is Popular Music?* (Horn 1984). Avant 1981, il n'existait aucun forum international, aucune revue sur les études en musique populaire. L'IASPM (L'Association internationale pour l'étude en musique populaire, dont le secrétaire est le Dr Peter Wicke du Forschungszentrum populäre Musik à l'Université Humboldt à Berlin [Est]) et la revue *Popular Music* (Cambridge University Press) ont été créés la même année.
  9. Pour une discussion plus détaillée de ces problèmes, voir Tagg (1990: 103-106).

grâce au développement technique des media, les messages idéologiques ne se répandent plus principalement en paroles, malgré notre fixation dans le monde scolaire sur le langage verbal (ainsi { 34-35} que sur celui des chiffres) comme seuls systèmes symboliques dignes de véhiculer la connaissance. Cette contradiction s'exprime plus sérieusement dans le fait que nos enfants vont à une école qui cherche à les préparer à une situation médiatique d'avant-guerre, c'est-à-dire à l'ère du livre, du journal et du pamphlet politique, à l'ère de la fin de l'hégémonie de la parole. Autrement dit, nos enfants reçoivent une éducation qui semble ignorer leur réalité médiatique contemporaine et qui n'offre à presque aucun d'entre eux les moyens de faire valoir ses propres idées dans les termes visuels ou musicaux de la télévision devant laquelle ils ont été quasiment élevés. Et les braves professeurs de musique munis d'un budget qui leur permet d'acheter quelques flûtes-à-bec en vente, qu'est-ce qu'ils peuvent faire? Pas grand-chose sur le plan pratique, malheureusement. Cependant, quand il s'agit de la compréhension de la musique répandue par les mass-media, le professeur aurait pu offrir à ses élèves les moyens de se former une opinion ou une attitude indépendante, critique ou non, envers ce qui se passe musicalement au travail, dans le supermarché, sur l'écran, dans la publicité, dans les vidéoclips, etc. si nous, les musicologues, avions pu, à notre tour, lui offrir des méthodes d'analyse musical qui dépassent la simple description du développement ou de la réapparition des thèmes et qui va un peu plus loin qu'un abrégé schenkérien des structures harmoniques.

Dans ce contexte, il faut noter que plusieurs chercheurs abordant le domaine de la musique populaire du côté sociologique ont explicitement revendiqué des modèles analytiques explicatifs des relations entre les structures musicales et l'ensemble plus vaste de la réalité socioculturelle dans laquelle ces sons sont produits et exploités.<sup>10</sup> Cela est évidemment du ressort de l'anthropologie<sup>11</sup> et de la sémantique<sup>12</sup> musicales, car la recherche d'explications de ces relations présuppose une approche de la musique comme système symbolique; on voit en effet qu'à cette fin l'analyse musicologique traditionnelle,<sup>13</sup> avec son penchant métaphysique pour une certaine musique instrumentale,<sup>14</sup> et sa fixation sur les seuls paramètres *transcriptibles*

---

10. Par ex. Laing 1969 et Frith 1982.

11. Nous proposons le terme *anthropologie de la musique* au lieu du plus courant *ethnomusicologie*, parce que, comme Nettl (1964: 1-5) l'indique dans sa discussion du mot *ethnomusicology*, et comme nous le verrons plus tard, cette sous-discipline a comme objet d'étude la musique et ignore les traditions euro-nord-américaines urbaines (ou) qui nous occupent. L'anthropologie prétend au moins inclure toutes les cultures dans sa sphère d'intérêt, ce qui nous permet plus facilement de parler d'une *anthropologie* de la musique de télévision, quoique l'anthropologie, comme l'ethnomusicologie, s'est appliquée presque exclusivement aux cultures *exotiques*.

12. Dans ce qui suit nous nous servons du terme *sémantique* dans le sens anglais (et apparemment piercien) du mot *semantics*, défini comme «the study of relationships between signs and symbols and what they represent» (*New Collins Concise English Dictionary*, Londres 1982). C'est à peu près le même sens que lui concède la définition saussurienne de la *sémiologie* — «science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale» ou «science étudiant les systèmes des signes» (*Le Petit Robert*, Paris 1970). La même source définit la *sémiotique* comme «théorie générale des signes». Dans toute cette confusion, nous emploierons le mot *sémantique* selon sa définition anglaise et dans le sens saussurien de la *sémiologie*.

13. La *description de certaines structures musicales* désignerait de façon plus adéquate ce que l'on appelle dans les conservatoires «l'analyse musicale».

14. Pour une critique du concept *musique autonome*, voir Tagg & Clarida (à paraître).

au détriment du *sound* immédiat,<sup>15</sup> ne vaut franchement pas grand-chose.

Discutons d'abord la sémantique musicale: qu'est-ce qu'elle peut nous offrir dans le contexte de la musique à la télévision?<sup>{35-36}</sup>

### La sémantique musicale

Mises à part certaines exceptions, les musicologues *sémantisants* se sont tournés presque exclusivement vers la musique *classique* pour définir leurs objets de recherche. En d'autres termes, un nombre *limité* de systèmes de codes musicaux *particuliers* — développés durant une période *particulière* de l'histoire d'un *seul* des cinq continents et par une partie *particulière* de la population dans le cadre d'un nombre *limité* de situations de communication — est proposé, explicitement ou implicitement, comme preuves musicales visant à assurer l'éventuelle viabilité de théories et de métathéories souvent très *générales*, définissant la musique comme système symbolique. Nous pouvons distinguer ici trois tendances:

1. la concentration sur des œuvres dont les techniques compositionnelles et les situations de réception sont hautement marginales par rapport au menu musical de la plupart de la population;
2. le recours à la notation comme unique forme d'emmagasinage sur laquelle baser l'analyse;<sup>16</sup>
3. l'usage de l'expression *musique classique* pour désigner les œuvres des compositeurs du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, comme si *Et maintenant*, *Volare*, *Lilli Marlene*, *White Christmas* et *Satisfaction* (sans mentionner certains indicatifs de film par Max Steiner, John Barry, John Williams ou Ennio Morricone) tous ne pouvaient être qualifiés de *classique* ni d' *européen* ni de *standard*.

Le fait d'éviter ce large corpus de musique familier et disséminé presque globalement est chargé de valeurs politico-culturels. Mais il implique aussi un problème méthodologique en ce sens qu'il équivaut à nier la possibilité de se doter d'hypothèses valables expliquant comment fonctionnent les codes musicaux courants *avant* de discuter les codes musicaux — contre-culturels ou *alternatifs* — que ce soit le rock, la musique ou tout autre genre qui, plutôt de faire partie du principal courant de notre culture, le *contredit* ou le *complète*.<sup>17</sup> Bref, recourir à des exceptions pour comprendre une règle générale ne semble pas constituer une stratégie intellectuelle efficace.<sup>18</sup>

Il est d'autant plus étrange que certaines études sémantiques de la musique européenne classique puissent conduire à la confirmation des vieilles notions de la *polysémie* et de l'*autonomie* musicale, c'est-à-dire souligner la *non-référentialité* et l'*auto-suffisance* intragénérique de la musique. Cette tendance à donner priorité à la notation, par une fixation sur les seules structures *extensionnelles*,<sup>19</sup> semble contrecarrer le développement de théories de la signification musicale nuancées et valables à plusieurs niveaux, mais elle

15. Pour une explication de ces termes, voir Tagg 1985: 79, ff., Wellek 1964:109, ff.

16. Pour Nattiez (1974: 50 suiv.) la partition semble être l'équivalent musical du *représentamen* de Peirce et la son *phonème*. Je remercie Line Grenier, Département de Sociologie à l'Université de Concordia (Montréal), de sa perspicacité et de son assistance en analysant l'approche de Nattiez.

17. Nous faisons ici allusion à un poème de Göran Sonnevi: *Seule la musique peut contredire la musique*. Voir aussi Tagg 1984c.

18. Particulièrement *marginales* par rapport au principal courant de la musique quotidienne sont les œuvres analysés par Stoianova (1978).

s'accompagne aussi d'un scepticisme implicite au degré de précision symbolique inhérent aux niveaux *intensionnels*<sup>19</sup> ou *musématiques*.<sup>20</sup> {36-37}

Toutefois, au lieu d'opposer les approches extragénériques et congénériques,<sup>21</sup> il semble plus fécond de considérer ces deux voies de raisonnement comme étant complémentaires. C'est uniquement de cette manière qu'il sera possible d'établir (d'une manière extragénérique) les relations entre certains éléments donnés du code musical et leurs champs respectifs d'association paramusicaux,<sup>22</sup> et (d'une manière congénérique) les relations qu'entretiennent entre eux ces différents éléments singuliers du code musical comme structures organisationnelles (qui devront aussi être discutées extragénériquement).<sup>23</sup> *L'analyse musématique*, exposée en détail dans d'autres écrits,<sup>24</sup> présente une telle approche à la fois sémantique et herméneutique.

### **Une anthropologie de la musique de télévision?**

Nous avons déjà noté l'observation de Nettl (1964: 1-5) selon laquelle la grande majorité des ethnomusicologues ne s'occupent que de la musique *exotique* et évitent également les traditions urbaines de l'Europe et de l'Amérique du nord. Cette tendance cause bien de difficultés au chercheur en musique des mass-media qui, afin de mieux comprendre son sujet, s'intéresse non seulement à la musicologie, à la sémiotique et à la sociologie, mais aussi à l'anthropologie. Que ces difficultés confinent parfois à l'absurde se manifeste dans la description suivante.

Tout membre qui veut s'inscrire au Conseil International de la Musique Traditionnel ou au Séminaire Européen d'Ethnomusicologie doit remplir une formule sur laquelle il faut, entre autre, décrire son *travail sur le terrain*.<sup>25</sup> Ayant lu ce que font mes collègues dans des villages de la savane, chez des Ougriens de la tundra ou chez des Indiens sur les hauts plateaux

- 
19. Cette paire de termes — *extensionnel* et *intensionnel* — (Chester 1976a, 1976b) désigne la différence entre d'une part une musique dont la complexité de structures se trouve dans le développement thèmes et des tonalités dans le temps (*extensionnel*) des thèmes et d'autre part une musique dont la complexité structurelle réside dans le *sound* immédiat (*intensionnel*). Voir aussi Wellek 1969: 109 et Tagg 1982b.
20. Le *musème*, un concept de discrétisation théorique et méthodologique (il n'existe pas à l'état pur dans le flux de la communication musicale) est défini comme l'élément de signification musicale minimal. Il n'est pas utilisé dans le sens qu'en avait établi son *inventeur*, Seeger (1960). Ce terme est expliqué chez Tagg 1985:83, 89-92, 1979: 70 suiv., 1982b:48.
21. D'autres paires semblables d'opposition sont: émique ↔ étique, non-référentiel ↔ référentiel, unidisciplinaire ↔ multidisciplinaire.
22. *Paramusical* veut dire à côté de, avec, parallèle à la musique dans le sens d'accompagnant, en même temps que, ou lié à la musique. C'est un terme plus adéquat que *extramusical*, lequel signifie *dehors de la musique* et implique que la musique peut être absolue ou autonome par rapport à d'autres systèmes symboliques.
23. Dans ce contexte, la *théorie de l'intonation* d'Assafiev constitue une ressource très valable. Même si la terminologie d'Assafiev soulève certains problèmes du fait — et non le moindre — qu'elle semble être boycottée à l'Ouest et, comme l'indique Ling (1978) dans son évaluation très utile (Assafiev lui-même accorde au concept d' plusieurs acceptions distinctes de celles qu'il possédait antérieurement), la théorie de l'intonation semble en mesure de situer l'analyse musicale dans une perspective historique, sociale et psychologique, évitant les pièges d'un formalisme stérile et d'une herméneutique effrénée (voir Assafiev 1976: 51 suiv; Maróthy 1974).
24. Cette méthode s'expose chez Tagg (1979: 66-229; 1985: 94-93; 1987: 285-294) et s'évalue chez Middleton (1990: 233-235).

des Andes, j'ai quasiment honte d'écrire que mes safaris ethnomusicologiques dans notre jungle d'ici et d'aujourd'hui commencent sur le divan devant la télévision chez moi et finissent devant l'ordinateur en rédigeant des textes ou des bouts de notation musicale. Il s'agit vraiment d'un drôle de *terrain*, là, en pleine ville avec une musique préenregistrée et presque toujours invisible,<sup>26</sup> sans micro (le magnéscope est branché directement sur la table de mixage), sans d'autres {37-38} personnes et sans avoir mis un pied hors de l'appartement. Il serait naturel que l'ami ethnomusicologue de l'authenticité mette en question la valeur de ce travail anthropologique et la légitimité du terrain. Après tout, s'il n'y a ni de vrai *terrain*, ni voyage, ni *authenticité*, il me semble qu'il ne devrait exister ni d'*anthropos* ni d'*ethnos* comme thèmes d'étude.

C'est par la suite que l'étude de la musique de télévision ressemble davantage au travail de l'ethnomusicologue authentique, parce que le chercheur se trouve, un bout de crayon à la main, essayant de transcrire ce que il/elle<sup>27</sup> vient d'enregistrer sur cassette. Mais cela ne constitue guère de raison d'appeler *anthropologique* le travail de l'analyse de musique de télévision. Il s'agit plutôt de l'interprétation plus ou moins étroite des champs d'études légitimes de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie, car il n'y a rien dans les définitions des deux mots à proscrire de ses domaines la musique quotidienne de nos jours, sa production, dissémination, perception et signification. Au contraire, mais seule une notion ethnocentriste des deux disciplines, qui réserve le terme *ethnique* à tout autre *ethnos* que le nôtre et l'attitude *anthropologique* à toute autre culture que celle dont nous-mêmes faisons partie, peut nous empêcher de considérer les êtres-humains de notre société mass-médiatisée comme des *anthropoi* et des *ethnoi* dignes d'une sérieuse attention scolaire. Donc, dans ce qui suit, nous tâcherons d'esquisser de quelle façon l'élément anthropologique, lié à une musicologie sémantique, pourra nous aider à mieux comprendre le rôle de la musique et le rôle que pourrait jouer la musicologie aujourd'hui. À ces fins, nous décrirons d'abord tout brièvement le niveau empirique du reste de cet exposée.

## Recherches actuelles

### Expériences d'accueil

Dix indicatifs de télévision ou de film, chacun durant entre trente et soixante secondes, ont été choisis comme morceaux d'expérience et ont été joués à des personnes, dont la plupart avaient moins de trente ans, assistant à de différents cours que j'ai donnés entre 1979 et 1985. 88% de ces répondants étaient suédois, 2% norvégiens et 10% latino-américains. Environ 30% étaient des élèves ou des étudiants particulièrement intéressés à la musique, tandis que la soi-disant «populace non-musicale» constituait le reste

25. Traduction de *field work* (angl.), avec toutes les connotations d'un vrai *field*: ou la boue, ou la poussière, de l'herbe et la campagne.

26. Le compositeur autrichien de film, Hans Jelinek (1968), présente une distinction nette et utile entre la musique *visible* (en l'entendant on peut en voir la source sonore) et *invisible*. D'après lui, la musique a été plus répandue dans les sociétés européennes pendant les derniers siècles que la musique, malgré toutes les salles de concert à Vienne (où il vivait) et tous les mythes autour de la musique du même coin du globe.

27. Pour ne pas alourdir indûment le reste de cet exposé, un seul genre de pronom sera conservé — *il/ils* —, ceci valant également pour le féminin et le masculin, sauf quand le contexte n'implique clairement que le masculin.

(70%) des répondants. Dans certains cas, les auditeurs ont entendu les dix morceaux de l'expérience, mais plus fréquemment on n'a eu le temps que de leur en jouer les quatre premiers, dans certains cas seulement les trois. Ceci implique que plus de 600 personnes ont répondu aux trois premiers morceaux, plus de 400 aux premiers quatre et seulement 105 au dernier. Pour cette raison, toutes les statistiques citées ci-dessous ont été recalculées en pourcentages, chiffres exprimant la probabilité avec laquelle un répondant moyen associerait à un concept ou à un ensemble de concepts particuliers en écoutant le morceau en question.<sup>28</sup> {38-39}

Les morceaux d'expérience ont été joués au début d'une leçon ou d'une conférence. On a dit aux répondants:

«Vous allez entendre quelques morceaux de musique qui ont été utilisés dans un film ou à la télévision. Veuillez écrire alors ce que vous imaginez qu'il se passe ou ce que vous imaginez devoir se passer, à l'écran durant l'émission de chaque morceau. Vous n'aurez pas beaucoup de temps pour réfléchir; donc, n'essayez pas d'écrire des phrases entières; écrivez simplement en quelques mots, les images, les sentiments ou les impressions qui vous viennent à l'esprit».

Les résultats ont été rassemblés et réduits à des concepts élémentaires, y compris les conjonctions et les prépositions significatives. Chaque réponse individuelle de chaque auditeur à chaque morceau était interprétée comme une *association visuelle-verbale* (dorénavant abrégée AVV). Donc, si quelqu'un avait associé le premier morceau à «une jeune fille habillée d'une robe blanche qui traverse en courant, mais au ralenti, un pré vert par un beau jour d'été pour une publicité de shampooing», on aurait réduit cette réponse aux AVVs suivantes: fille, robe, blanc, traverser, courir, au ralenti, pré, vert, beau (temps) / (beau) temps, jour, été, publicité et shampooing.

On doit noter que cette procédure de test est celle de l'induction libre et non pas du choix multiple, c'est-à-dire que les répondants étaient obligés de reconstruire activement dans leur têtes des images ou des atmosphères qu'ils devaient aussi exprimer en mots. Ceci comporte que l'échantillonnage pour chaque morceau est beaucoup plus large que si on avait utilisé le choix multiple, tandis que les réponses expriment au même temps des valeurs symboliques et culturelles plus spontanées. De toute façon, malgré cet usage de la libre induction et malgré l'échantillonnage très large qu'elle produit, l'analyse Poisson des résultats montre un groupement très significatif des AVVs et, inversement, un manque significatif du hasard en ce qui concerne la distribution de réponses par rapport aux différents morceaux. Il est donc possible de considérer les résultats comme des indicateurs fiables des différences d'atmosphère et de scénario entre les dix morceaux.<sup>29</sup> Étant donné que les résultats et les statistiques de ce test/expérience sont aussi volumineuses, nous ne pourrions discuter ici que très peu d'aspects

---

28. Par exemple, le premier morceau a suscité 98 associations à l'*amour* de la part de 98 des 607 auditeurs, qui nous ont fourni 1875 AVVs dans toutes les catégories par réponse au même morceau (1777 autres AVVs ne faisant donc pas d'allusion à l'*amour*). De cette manière le chiffre 16,15% est calculé du nombre de réponses uniques *amour* (98) divisé par le nombre de répondants au morceau (607), tout multiplié par 100, c'est-à-dire  $(98 \div 607) \times 100$ . Le même principe s'applique à tous les chiffres que nous citons ultérieurement, par exemple aux 10 associations à des gangsters avec huitième morceau, la probabilité qu'un auditeur moyen associe dans ce sens-là étant 8,1%, parce que 10 divisé par le nombre total de répondants au même morceau (124), le tout multiplié par 100 équivaut à 8,1:  $(10 \div 124) \times 100 = 8,1$ .

généraux du matériau, nous concentrant sur quelques stéréotypes musicaux et visuels-verbaux d'un intérêt anthropologique particulier.

### **Classification des associations visuelles-verbales (AVVs)**

Étant donné que le large échantillonnage de réponses empêche l'usage de technique statistique tel que la rotation varimax, il nous a fallu, pour des raisons de clarté de présentation, regrouper les résultats dans des champs sémantiques plus larges que ceux que couvrent {39-40} les AVVs individuelles. À cette fin on a construit une grille de champs sémantiques à quatre niveaux de réduction, dont les deux niveaux les plus bas (ceux à trois et à quatre chiffres) nous intéressent ici. Par exemple, on a traité les réponses d'*amour* de manière suivante (et très peu romantique): les réponses uniques *amour*, *amoureux*, *amour réciproque*, *beaucoup d'amour*, *romantique* et *très romantique* ont toutes été rassemblées dans une catégorie au troisième niveau intitulé *amour et gentillesse*.<sup>30</sup> Une telle catégorisation nous a semblé raisonnable; mais, considérant que l'amour demanderait un éventail de musique plus large que celle exigée par un concept plus étroit comme *romantique*, nous avons décidé de noter cette différence de nuance musicale dans la classification des réponses.<sup>31</sup> De cette manière on a rangé au quatrième niveau les AVVs *beaucoup d'amour*, *romantique* et *très romantique*.<sup>32</sup> Nous n'avons pas la place de présenter ici le vaste échantillonnage de catégories des AVVs.<sup>33</sup> Toutefois, nous mentionnerons trois aspects des critères de classification des réponses qui ont trait à la question du sens musical et, par extension, à notre sujet: l'anthropologie de la musique des mass-media.

Le premier de ces trois ensembles de critères taxinomiques se base sur des systématisations largement acceptées des fonctions de la musique de film, surtout sur celles avancées par Zofia Lissa (1965: 115-256),<sup>34</sup> et dont les étiquettes suivantes sont d'une importance spéciale: *mise-en-valeur du*

29. Les situations de test n'étaient pas tout-à-fait satisfaisantes. Assister à une conférence dans une salle d'institution scolaire n'est pas comparable à *s'étaler* chez soi sur le divan devant la télévision. Cependant, étant donné que nos répondants n'avaient pas le temps de réfléchir, tous les morceaux étant très courts et présentés dans une succession rapide, il est raisonnable de considérer les réponses comme des associations immédiates aux stimuli musicaux, associations acquises d'une pratique audiovisive après des centaines d'heures devant les télévisions. D'ailleurs, les réponses vides ne constituent que 7% des AVVs, ceci confirmant que le processus d'association immédiate a fonctionné de manière acceptable.

30. Cette catégorie se situe au troisième niveau, numérotée 111.

31. Parce que nous avons affaire aux catégories musicales ne correspondant pas nécessairement aux catégories verbales ou visuelles. Les champs sémantiques musicogènes sont discutés dans la section suivante: la ville, le soupçon et la jalousie.

32. *Amour*, etc., appartient à la sous-catégorie 1111; *beaucoup d'amour*, *romantique* et *très romantique*, etc. à la 1112. Toutes les deux appartiennent à la catégorie 111 au troisième niveau (*amour*, *gentillesse*), celle-ci se rangeant dans la catégorie 11 au second niveau (*associations culturellement positives*). La catégorie 11 incorpore également les catégories 112 (tranquillité), 113 (joie), 114 (beauté), etc. avec toutes leurs sous-catégories au quatrième niveau, se rangeant à son tour dans la catégorie 1 au premier niveau (*associations affectives générales*), celle-ci étant composée de deux autres catégories à deux chiffres: 12 (*associations culturellement négatives*) et 14 (*associations culturellement neutres*).

33. Les 798 catégories à quatre chiffres, 212 à trois, 46 à deux et les 7 catégories à une seule chiffre ont été utilisées pour la classification des 8552 AVVs (dont 2472 uniques). Seule la systématisation hiérarchique de ces catégories occupe trente pages, les réponses elles-mêmes et les statistiques occupant encore une centaine. moins encore d'expliquer la pensée taxinomique de leur catégorisation.



*mouvement, stylisation de sons réels, représentation de lieu, représentation de temps*,<sup>35</sup> *expression du vécu psychologique* (des acteurs) et *base empathique* (pour le public).<sup>36</sup> {40-41}

La seconde influence majeure sur notre taxonomie de catégories associatives vient des systèmes de classification utilisés par les éditeurs de la musique de sonorisation ou exposés dans les anthologies de musique pour le film muet.<sup>37</sup> Nous ne faisons pas allusion à ce point aux classifications épi-sodiques ou selon genre musical, mais aux catégories synoptiques, telles que:<sup>38</sup> *l'action légère, les animaux, l'aquatique, l'avenir, le bucolique, la comédie, le désastre, les enfants, l'espace, l'ethnique, l'étranger, l'exotique, l'histoire, l'humour, l'industrie lourde, la joie, la luminosité, la mélancolie, la mer, la mode, le mystère, le national, la nature, les panoramas, le passé, le pastoral, plein air, le prestigieux, la religion, le romantique, le scénique, le sérieux, la solitude, les sports, le suspens, la tendresse, la tristesse, la tension, le tragique, les voyages, les westerns.*

La troisième procédure taxonomique s'appuie sur notre sens commun musical, acquis comme membres de cette culture et doté d'un certain talent herméneutique. En face de chaque nouvelle AVV, nous devons nous demander s'il serait possible, selon notre propre expérience de musiciens, musicologues, compositeurs et auditeurs,<sup>39</sup> de la ranger dans une catégorie

- 
34. Pour d'autres systématisations des fonctions de la musique de film, voir Julien (1987:28-41), Gorbman (1987), Manvell (1975), Miceli (1982), Eisler (1947), London (1936), Karlin et Wright (1990).
35. Temps du jour, temps dans l'histoire et même temps météorologique.
36. Libre traduction des termes allemands suivants, relevant à leur tour du polonais: *Unterstreichung von Bewegungen; Stilisierung realer Geräusche; Representation des dargestellten Raums; Representation der dargestellten Zeit; Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse; Grundlage der Entföhlung*. Il est possible que j'aie mal traduit ce dernier et que *Entföhlung* signifie la déaffectivisation, mais tant pis, parce que la *déaffectivisation* est une fonction de la musique de film déjà couverte par un autre terme lissien: le *commentaire* (*Kommentar* ou *Kontrapunkt*). D'ailleurs, la différence entre l'expression du vécu psychologique des acteurs (*Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse*) et la base *empathique* d'identification affective pour le public est plus utile des points de vue théorique (de l'analyste) et pratique (du compositeur).
37. Par la musique de sonorisation (angl. *library Music* ou *mood music*) nous entendons les productions, composées de centaines de phonogrammes et d'un catalogue étendue dans lequel la musique enregistrée sur phonogramme est décrite et catégorisée selon son genre et ses fonctions épisodiques et synoptiques. Cette musique s'emploie largement dans la production audio-visuelle à budget modeste (par ex. la publicité locale, les présentations d'entreprise). Les classifications mentionnées dans le texte principale ont été assorties des productions suivantes: *Boosey and Hawkes Recorded Music for Film, Radio and Television* (London), *Bruton Music* (Londres), *CAM* (Creazioni artistiche e musicale, Rome), *Conroy Recorded Music Library* (London), *De Wolfe Recorded Music Catalogue* (London), *KPM Music Recorded Library* (London), *Éditions Montparnasse* (Paris), *Selected Sounds Recorded Music Library* (Hambourg), *Southern Library of Recorded Music* (New York) and *The Major Mood Music Library* (Thomas J Valentino, Inc., New York). La plupart des classifications d'atmosphères musicaux pour le film muet proviennent en gros de Rapée (1924).
38. Catégories épisodiques, telles que *ouvertures, ponts et fins*; classifications selon genre musical: *classique, rock, jazz*.
39. Le *nous*, quand il ne désigne pas l'ensemble *lecteurs + auteur*, se rapporte à l'auteur et à Robert Clarida (New York), co-auteur du rapport et de l'analyse des matériaux de recherche discutés dans cet exposé. Clarida est musicologue, compositeur et guitariste classique avec une expérience très large dans la musique populaire (rock, disco et jazz), tandis que l'auteur a une formation d'organiste (d'église) et de professeur de musique, ayant aussi composé des oeuvres chorales, des chansons rock et quelques indicatifs de télévision.

déjà faite, ou si nous aurions écrit nous-mêmes une nouvelle musique pour cette AVV, une musique qui se distinguerait clairement, dans ses structures et ses nuances, de toute la musique que nous sommes imaginée pour toutes les catégories construites jusqu'à ce point-là. Par exemple, nous étions obligés de diviser la AVV *ville* en deux catégories, dont deux nous serviront ici comme exemples de spécificité des champs sémantiques musicaux ou de *signification musicogène*.

Nous voulions écrire, ou nous entendions en nous, deux musiques radicalement différentes pour les grandes et pour les petites villes, bien que toutes les deux soient *urbaines* sous l'angle verbal. Cette intuition correspondait bien à la classification des agglomérations chez les éditeurs de la musique de sonorisation. Inversement, nous avons mis *soupçon* et *jalousie* dans la même sous-catégorie, puisque nous n'avons pas pu trouver de traits évidents qui feraient sans équivoque la distinction musicale entre les deux, quoique leurs significations verbales montrent des différences importantes de nuance et de contenu. Ce problème de la classification *musicale* déterminée des AVVs exige une discussion particulière. {41-42}

### **Les villes, le soupçon, la jalousie: concepts verbaux et musicaux**

Si nous supposons que la musique convient bien à la symbolisation et communication directes d'états et de processus *affectifs*,<sup>40</sup> il semble étrange qu'un mot aussi concret et prosaïque que *ville* exige au moins deux espèces de réalisation musicale, tandis que des concepts aussi évidemment affectifs que *soupçon* et *jalousie* restent sans distinction musicale précise. Voyons donc comment une telle contradiction peut se produire entre une notion de la musique tout-à-fait valable et une pratique musicale également valable.

#### **Le soupçon et la jalousie**

Employant pour le moment les définitions verbales plutôt que les délimitations musicales, nous entendrons par *soupçon* «conjecture qui fait attribuer à quelqu'un des actes ou intentions blâmables» et par *jalousie* «sentiment mauvais qu'on éprouve en voyant un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas». <sup>41</sup> Étant donné que la *conjecture* implique l'incertitude et que le *sentiment mauvais* du jaloux implique la rivalité et la lutte — soit réelle ou imaginée et dont l'issue peut être aussi incertaine que celle de la conjecture —, c'est la *peur* qui se présente comme important dénominateur commun des deux mots. En même temps, il y a une distinction affective très nette entre les deux définitions du dictionnaire, dans la mesure où la jalousie peut inclure le soupçon, tandis que le soupçon n'implique pas nécessairement la jalousie. Ces deux concepts verbaux, tous les deux partageant la peur mais distincts par rapport à la lutte et à la rivalité, quelles devraient être leurs expressions musicales? Au premier regard on dirait que par rapport au soupçon, la jalousie exigerait plus de *sforzandi* et de dissonances, un tempo plus rapide et une mesure ou une périodicité plus irrégulière.

Toutefois, le soupçon peut être dans certains cas plus agressif que la jalousie sans impliquer aucune jalousie, selon les définitions du dictionnaire. On n'a qu'à se rappeler tous les détectives de télévision qui soupçonnent le vilain

---

40. Pour une explication de cet axiome, voir Tagg, 1981

41. Ces définitions proviennent du *Petit Robert*, Paris 1970.

et qui le poursuivent avec une ténacité, agressivité et énergie considérables, sans être le moindre jaloux de lui. Une telle soupçon exigerait évidemment la même sorte de musique que nous venons de proposer comme celle mettant la jalousie en relief *envers* le soupçon. Nous revoilà, donc, renvoyés au départ, avec notre proposition que le soupçon et la jalousie demandent, tous les deux, plus ou moins la même musique. Cette proposition se confirme par la problématisation affective du mot *jalousie*, dans la mesure où l'étape *lutte et rivalité*, une fois dépassée, se transforme en peur et résignation soupçonneuse, un tel état d'esprit exigeant une musique capable d'évoquer un malaise résigné, contrôlé et statique. Nous n'aurions affaire ici ni aux actions soudaines ni à l'agression ouverte qui peuvent se produire dans la première phase de la jalousie mais à quelque chose qui ressemble plutôt à une peur rongante et inactive plus proche de l'esprit général du *soupçon* que de la *jalousie*.

Autrement dit, il devrait être clair que nous trouvons le facteur d'influence le plus important sur l'interprétation musicale du soupçon et de la jalousie dans le degré et dans la qualité de l'énergie et de l'agressivité liés à ces états d'esprit, quelles que soient leur définitions et {42-43} désignations verbales. Pour abrégé l'exposé, disons que la musique peut faire une distinction entre plusieurs états affectifs pouvant impliquer des sentiments verbalement dénotables comme *jalousie* ou *soupçon*, voire comme mélange des deux, tandis que les deux concepts verbaux systématisent la même réalité vécue d'une manière différente. C'est pourquoi nous avons associé *jalousie* et *soupçon* à *culpabilité*, pensant que ces trois 'états d'âme exigent une musique similaire propre à se dissocier de celle qui convient à d'autres états d'âme désagréables, mais liés les uns aux autres, tels que les sentiments d'absurdité, de futilité et de folie.

#### **La ville: grande ou petite?**

On trouve aussi ces différences intrinsèques entre ce que nous appelons les catégories *musicogènes* et *logogènes* à la base des mécanismes permettant à la musique de film et de télévision de faire la distinction entre les grandes et les petites villes. Tandis que le concept verbal *ville* dénote une *région urbaine de population dense*<sup>42</sup> par opposition à la *campagne* et au *rural*, la musique de film et de télévision a tendance à traiter les petites villes de *rurales*, les grandes d'*industrielles*.<sup>43</sup> Les petites villes ne sont pas nécessairement d'une population moins dense et ne contiennent pas nécessairement moins d'industrie par tête ou par mètre carré que les grandes à cet égard: elles ne sont que plus petites. De ce point de vue logogène, on pourrait être amené à croire que la musique *petite ville* devrait être plus petite que la musique *grande ville*. Cependant, cela serait une catégorisation musicogène douteuse, car la musique *grande ville de nuit* peut souvent être conçue dans la veine *trio de jazz avec solo saxophone*, calme, lente et intime (un gin solitaire au bar et une partition très économe), tandis que *jour de marché dans une petite ville de province* pourrait réclamer un *tutti* de grand orchestre à cordes animant des doubles-croches *allegro e forte* — une véritable activité de fourmilière et une partition extrêmement dense. Néanmoins, il est évi-

42. *New Collins Concise English Dictionary*: London, 1982.

43. Le catalogue de musique de sonorisation édité chez Boosey and Hawkes (Londres), par exemple, range les morceaux de petite ville, tels que *Elm City USA*, *Fillmore Junction Before 1885* et *Market Day in Martinique* dans la section, tandis que des titres comme *Metropolis*, *Oxford Circus* et *Rio Rhythm* se trouvent dans la section.

dent pour chaque membre de notre culture musicale que le saxo jazz fait plus *grande ville* et que l'orchestre à cordes fait plus *petite ville*. En fait, les différences musicales les plus significatives entre les deux ne sont pas autant celles du tempo, de la densité d'écriture ou du volume, etc. que celles de l'usage stylisé des instruments, de la mélodie, de l'harmonie, du phrasé, etc.: davantage jazz, rock ou de la musique électronique pour les grandes villes, plus classique ou folklorique pour les petites. Cela veut dire que les paramètres opérants de la distinction musicogène entre les grandes et les petites villes sont ceux qui *représentent le temps historique* ou ceux qui peuvent évoquer les lieux en faisant allusion aux genres musicaux particuliers que l'on s'imagine d'y trouver. Lier, d'un côté, le jazz ou le rock (ou le disco, etc.) aux boîtes de nuit et, de l'autre, l'allègre orchestre à cordes aux fêtes sur la place de la mairie, cela sert comme illustration du synecdoque musical, processus permettant à une seule partie d'un ensemble plus large (la musique de boîte de nuit ou de la place de la mairie) de représenter non seulement le lieu en question, mais aussi son atmosphère affective totale et le type de gens que l'on s'imagine le fréquenter, leur caractère et ambiance social, etc., tous selon des stéréotypes culturels. L'une des musiques nous {43-44} évoquera, stéréotypiquement, les gangsters, les détectives, les prostitué(e)s, la fumée, le whisky, etc., tandis que l'autre nous dépeindra l'idylle de l'aristocratie locale, des artisans, des paysans, des chevaux, de l'air fraîche et de la santé rurale. On peut de cette manière comprendre comment les quatre catégories affectives *solitude*, *animation*, *menace* et *héros* demanderaient idéalement au moins huit expressions musicales différentes, si l'on veut qu'elles se situent dans une grande ville et dans une petite ville.

Les mots *grande ville* et *petite ville*, nous venons de le voir, se définissant verbalement comme des phénomènes concrets et précis, peuvent connoter des constellations entières de temps, d'espace, de gens, d'atmosphères, d'action et de geste. Le *soupçon* et la *jalousie*, par ailleurs, se définissent verbalement comme des états d'esprit, ce que la musique est censée exprimer particulièrement bien. Grâce à cette dénotation verbale et grâce à la connotation logogène qu'elle implique à des catégories affectivement distinctes (telles que la rivalité, la peur et l'agression), *soupçon* et *jalousie* excluent tout, sauf les dénominateurs communs affectifs les plus généraux des mots. Tout ce qui reste sous l'angle musicogène des concepts, c'est une sorte d'incertitude sans répit, une malaise qui pourrait tout aussi bien faire partie de la culpabilité, de l'ennui, de la nausée, de la maladie, de la défaite, de l'incertitude, de l'hostilité et de la solitude.

De cette façon, la musique, au moins celle de film et de télévision, découpe la réalité du vécu en segments d'expérience et de compréhension qui correspondent rarement à ceux fournis par la catégorisation verbale de ces mêmes expériences. Cela amène à son tour à croire que l'anthropologie de notre propre culture pourrait tirer un avantage considérable de la discussion des catégorisations musicales aussi bien que verbales de l'expérience humaine. Ceci est évidemment plus vite dit que fait. Donc, en plus de la discussion présentée jusqu'ici, nous considérons par la suite comment l'étude sémantique des structures, ainsi que celle de la réception de la musique de film et de télévision, peut contribuer à une compréhension de la systématization musicale de notre relation aux environnements naturels et sociaux.

## Concepts musicaux du féminin et du masculin à la télévision



Revenons donc à la phénoménologie collective de notre test de réception musicale pour discuter comment les symboles musicaux peuvent catégoriser notre expérience du vécu. Cette discussion se concentrera sur la représentation musicale de la femme — et, par conséquent, sur l'homme — dans les dix indicatifs de télévision, telle qu'elle s'exprime dans les AVVs fournies par nos répondants.

### Les dix indicatifs

Au cours du travail classificatoire esquissé ci-dessus, il était clair que nos répondants avaient plus de personnages masculins et moins de féminins à l'écoute de certains indicatifs, plus de femmes et moins d'hommes à l'écoute d'autres. Quels étaient ces indicatifs et quels étaient leur réponses les plus fréquentes et typiques?<sup>44</sup> {44-45}

1. *The Dream of Olwen* (Williams). Andante (♩=192), 4/4, *fa* majeur, un concert de piano romantique, *legatissimo e cantabile*, périodicité régulière, harmonies, arpèges de main gauche à la Chopin, soupirs mélodiques de sixte et septième, contour mélodique sinueux, phrases mélodiques extensives, résolution régulière des suspensions, orchestre de symphonie classique/romantique, nappe de cordes à valeurs longues, plusieurs accords mineurs à quinte basse. Gentil mélange du *Concert de Varsovie* (Adinsell), des *Variations d'un thème de Paganini* (Rachmaninov), du Lied *An die Musik* (Schubert) et de *Nimrod* (Elgar). Et voici le résultat général de l'enquête:

scène, émotions, calme, heureux, amour, romantique, beau, grand, vert, fille, couple, bateau, pleine air, nature, campagne, idylle, pré, herbe, fleurs, scénique, mer, anglais, XIXème, soleil, été, rencontre, adieu, au ralenti, sucré.

2. *The Virginian* (Faith). Allegro en 6/8 (♩=76). Section 1 en *mi* mineur, périodes régulières, mélodie en mode hexatonique folklorisant (dorien ou éolien), que présente un Fender à son *propre*, accompagné d'un guitare acoustique jouant  (effet équestre animé). Beaucoup de  dans la mélodie. La fonction harmonique dominante donnée par les accords de *si* mineur et *ré* majeur. Section 2 encore plus cavalière en *sol* majeur, les cordes reprenant le ♩ de la guitare. Un mélange d'*Apache* (Shadows) et de *Bonanza* (Livingston). Voici:

introduction, excitation, aventure, heureux, liberté, grand, cowboy(s), Clint Eastwood, chevaliers, cheval/chevaux, nature, prairie(s), montagne(s), désert, Far West, Mexique, rapide, traverser, voyage, chevaucher, Western.

3. *Monty Python's Flying Circus* (*Liberty Bell* de Sousa). ♩=120, marche animée en 6/8 et *fa* majeur jouée par une grande fanfare professionnelle. Cloche sonnée sur un *do* de temps préparatoire à la mélodie principale (effet nouveauté)

comique, heureux, personnage important, soldats, beaucoup de gens, uniformes, drapeaux, célébration, fête, parade, cirque, militaire, petite ville, grande ville, suédois, américain, fin de siècle, marche, fanfare, comédie.

---

44. Pour figurer dans les listes d'associations présentées ci-dessous, chaque AVV doit ou dépasser 2% des réponses totales pour le morceau en question ou bien ne figurer avec plusieurs citations comme réponse à aucun des autres morceaux.

4. *Roméo et Juliette* (Rota). Lento-andante 4/4 (♩=84-88), *poco rubato*, *legato*, *cantabile* en la mineur. Mélodie en phrases courtes et legato, pleine de soupirs de sixte, présentée par les cordes et accompagnée par un tapis cordes et par des oscillations de neuvième ajoutée au piano. Harmonie demi-classique, demi-modale avec basse descendante (la min. → sol maj. → fa maj. → ré min. → mi min.). Apparence mélodique limitée de flûte (solo) et de mandoline (solo).

scène, fin, après quoi, émotions, nostalgie, amour, romantique, heureux, beau, difficultés, tristesse, tragédie, mélancolie, solitude, obscurité, mort, seul, homme, femme, couple, nature, campagne, bord de la mer, Italie, Russie, coucher du soleil, crépuscule, rencontre, adieu, promenade, pleurer, sucré.

{45-46}

5. *Sportsnight* (Hatch). 4/4 animé (♩=126), *non legato* en do (mixolydien) pour cuivres, percussion, et claviers élect(ron)iques. Basse *ostinato* (*riff*) de *clavinette*<sup>45</sup> mouvementé et quasi-syncopé. Mélodie de trompette et de xylophone en guise de téléjournal urgent (rythmes du code Morse sur un seul ton). Accompagnement de cuivres sur des accords de onzième en noires à contretemps. Mélange des indicatifs de *Hawaii 5-0* (Stevens) ou *Magnum* (Post) et de *Shaft* (Hayes) ou *Superstition* (Wonder).

excitation, action, tape-à-l'oeil, *hip*, *stress*, détective, auto(s), sport, discothèque, grande ville, rue, circulation, américain, New York, rapide, de long en large, va-et-vient, conduire (auto), danse, poursuite, actualités.

6. *Emmerdale Farm* (Hatch). Poco andante 6/8 (♩=72). Pastorale en ré mineur avec des progressions classiques aller-et-retour à fa majeur par quintes descendantes. Accompagnement *Sonate au clair de lune* (Beethoven), sans suspension plus longue que sa résolution, mais pédale dominante précadentielle. Mélodie consistant en phrases à portée considérable, jouées legato e cantabile mais sans extase par le hautbois. Mélange de la chanson d'amour des *Parapluies de Cherbourg* (Legrand) et de la Symphonie pastorale du *Messie* (Händel).

émotions, c'est comme ça la vie, nostalgie, amour, romantique, calme, mélancolie, couple, famille, nature, campagne, pastoral, champs, anglais, se promener.

7. *Sayonara* (Waxman). 4/4 très lent (♩=84), aucune durée plus courte que la noire. Pentatonisme mélodique et harmonique pour des cordes en sourdine, *legato e piano* en et autour de si majeur/sol# mineur. Aucune direction harmonique. Deux *portamenti* (montants) chez les premiers violons. Vue impressionniste occidentale d'un orient doux et brumeux.

émotions, neutre, amour, romantique, calme, beau, tristesse, mélancolie, solitude, amer, petit, vert, seul, fille, amants, famille, animaux (favoris), nature, campagne, idylle, mer, petite ville, vieux temps, coucher du soleil, aube, crépuscule, adieu, se promener, repos, supplier, sucré.

8. *A Streetcar named «Desire»* (North). 4/4 très lent (♩=58) au feeling 12/8 («triolisé»). Accords mineurs (fa#) de jazz à sixte (majeur) et neuvième

45. Oui, la *clavinet* (sic) était un instrument à clavier électronique/électro-acoustique fabriqué par Hohner pendant les années 70.

ajoutés, trombones *slide* avec sourdine, basse en noires persévérant sur la tonique, plusieurs changements de tonalité en masse (sans modulation), usage considérable de chromatisme mélodique et harmonique, quintes diminuées be-bop dans la mélodie, jouée d'abord par les violons, puis par une trompette jazz solo. Glissando des clarinettes à la Gershwin. Ostinato basse de *bagarre* à la fin (motif boogie syncopé à quinte diminuée). Contient éléments qui ressemblent à *St James Infirmary* (Armstrong), *Harlem Nocturne* (Hagen), *Rhapsody in Blue* (Gershwin), *The Man with the Golden Arm* (E. Bernstein), *Perry Mason* (F. Steiner) et *The Untouchables* (Riddle).

introduction, sur le point de, conséquences, après quoi, excitation, drame, aventure, prohibé, difficile, tension, menace, déjection, obscurité, mystère, pesant, soupçon, criminalité, vol, dur, noir, homme, détective, espion, héros, vilain, Humphrey Bogart, femme fatale, {46-47} beaucoup de gens, gangsters, transpiration, fumée, bateau à vapeur, bar, club, boîte, grande ville, bas quartier, Paris, USA, New York, 1930-1959, nuit, fuite, par (*through*), en bas, lutte, meurtre, thriller.

9. *Owed to 'g'* (Deep Purple). *Moderato* (♩=116). Heavy rock instrumental en *mi* mineur (avec septième mineure). Lourd et riche en sonorités de guitares électriques en 6/4 birhytmique (hémioles de 2/4 contre 3/4). Usage conséquent de neuvième et de sixte majeures. Version rock birhytmique d'un mélange du *James Bond Theme* (Norman/Barry) et de *Purple Haze* (Hendrix).

action, costaud,<sup>46</sup> *underground*, cauchemar, brutal, problèmes, vol avec effraction, hardi, détective, espion, James Bond, les jeunes, (bande de) délinquants, malabars, blousons noirs, alcool, drogue, fumée, autos, motos, concert rock, boîte, discothèque, grande ville, bas quartier, néon, béton, suédois, aujourd'hui, nuit, par (*through*), danse, poursuite, musique rock, guitares.

10. *Miami Vice* (Hammer). 4/4 (♩ = 116), bourré de croches et de doubles-croches constantes sur le synthétiseur. Sans direction harmonique (en *la* majeur, mais finissant par une cadence V → I en *do*), une collection d'ostinati disco et blues-rock à propulsion de double-croches monotones, batterie rock et percussion latino-américaine synthétisées, ce morceau à la mode se démodera aussi vite que ses double-croches.

excitation, action, costaud, chic/chouette,<sup>47</sup> violence, menace, agitation, détective, les jeunes, drogue, fans, autos, motos, hélicoptère, mode, discothèque, grande ville, USA, vitesse, conduire (auto), break dance, poursuite, pour les jeunes.

---

46. Traduction du suédois argotique *tuff*.

47. Traduction du suédois argotique *fräck*.

### Statistique du féminin et du masculin musicaux

Le tableau 1 montre les statistiques des AVVs de personnes masculines et féminines suscitées par les indicatifs décrits ci-dessus:

Tableau 1 AVVs sexe d'être humain

Cat. AVV.   Morceau n° ®	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 mâle	0.5	22.6	5.5	4.8	12.2	–	4.1	25.8	16.6	7.6
2 mâles	–	0.3	–	–	–	–	–	–	–	1.0
Plusieurs mâles	13.8	6.1	–	4.1	–	–	–	10.5	22.1	11.6
<b>Total (mâles)</b>	<b>0.5</b>	<b>36.7</b>	<b>11.6</b>	<b>4.8</b>	<b>16.3</b>	<b>–</b>	<b>4.1</b>	<b>26.3</b>	<b>22.1</b>	<b>11.6</b>
1 femelle	4.0	0.2	0.8	5.2	–	0.8	6.7	4.9	–	–
2 femelles	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Plusieurs femelles	0.7	0.3	1.2	–	0.8	–	0.8	1.6	1.4	1.0
<b>Total (femelles)</b>	<b>4.7</b>	<b>0.5</b>	<b>2.0</b>	<b>5.2</b>	<b>0.8</b>	<b>0.8</b>	<b>7.5</b>	<b>6.5</b>	<b>1.4</b>	<b>1.0</b>
<b>Couples</b>	<b>8.1</b>	<b>0.2</b>	<b>–</b>	<b>11.7</b>	<b>0.8</b>	<b>3.3</b>	<b>5.7</b>	<b>1.6</b>	<b>–</b>	<b>–</b>

{47-48} Il y a deux questions qui nous occuperont par la suite:

- pourquoi les hommes sont-ils plus nombreux que les femmes?
- qu'est-ce que la musique de ces indicatifs dit des femmes et des hommes?

Comme nous l'avons formulé dans la première question, on peut remarquer dans le tableau 1 que nos auditeurs voyaient plus de personnes du genre masculin que féminin. Même s'il est tout-à-fait raisonnable de protester que dix petits indicatifs ne constituent pas un échantillon représentatif de la totalité de la musique de télévision, encore moins des autres musiques, il est néanmoins utile d'indiquer que dans les productions audiovisuelles à l'origine de cinq de ces dix indicatifs, l'une des deux vedettes était une femme.<sup>48</sup>

On doit aussi se rappeler que des personnes féminines se trouvent sur l'écran — dans toutes les productions — à l'origine des autres quatre mélodies, sauf *Owed to 'g'* (n qui, n'étant pas une musique de film, ne doit, au moins théoriquement, favoriser ni les hommes ni les femmes.<sup>49</sup> Si nous estimons que les femmes apparaissaient à l'écran quatre fois moins que les hommes dans les quatre films de nos indicatifs dominés par des vedettes mâles, et qu'elles apparaissaient aussi souvent que les hommes dans les six autres,<sup>50</sup> les réponses de nos auditeurs auraient dû montrer une présence féminine de 40% et mâle de 60%.<sup>51</sup> Ce n'est pas le cas: seulement 18,5% des AVVs sont du sexe féminin.<sup>52</sup> Cette double réduction de la présence féminine du 51% réelle au 40% des films de nos indicatifs et, plus dramatiquement du 40% au 18,5% suscité par les mêmes indicatifs sans accompagnement visuel, pose une question importante à l'anthropologie et la sémantique, ainsi qu'aux études féministes de notre culture. Pourquoi en

48. Morceaux nos 1, 4, 6, 7, 8, 10.

49. C'est-à-dire: sans écran il n'y a ni femmes ni hommes à voir selon les critères employés pour les autres indicatifs. Toutefois, il est absolument clair que le métier de musicien de rock est toujours dominé par les hommes, cette inégalité étant encore plus massive à l'époque du test.

50. Morceaux nos 1, 4, 6, 7, 8, 10.

51. Le 40% se calcule de la façon suivante: si dans six films de dix il y a deux vedettes dont l'une est masculine, et l'autre féminine,  $(6 \times 10) \div 2 = 30\%$  des AVVs doivent être du genre féminin. Si la présence des femmes sur l'écran est limitée à 25% dans les quatre autres films, nous devons y ajouter  $(4 \times 10) \div 4 = 10\%$ :  $30 + 10 = 40$ .

52. Le 18,5% se calcule de la manière suivante: les pourcentages du diagramme montent à 134,0, les à 30,4, ce qui fait 164,4 ensemble. 30,4 est 18,5% de 164,4.



est-il ainsi?

On peut remarquer dans le tableau 1 que chaque morceau a son propre profil de sexe.<sup>53</sup> Quatre morceaux (1, 4, 6 et 7) ont évoqué plus d'AVVs féminines que masculines, tandis que les hommes dominaient les six autres. À l'écoute de ces six indicatifs, nos auditeurs ont exprimé implicitement dans leurs réponses que les hommes étaient 22 fois plus présents que les femmes.<sup>54</sup> Dans ce qui suit nous faisons donc la distinction entre les morceaux *féminins* et morceaux *masculins*, ceux-ci étant les quatre à dominance écrasante de réponses *hommes* (*The Virginian*, *Sportsnight*, *Owed to 'g'* et *Miami Vice*), ceux-là les quatre évoquant plus d'AVVs féminines que masculines (*The Dream of Olwen*, *Romeo & Juliette*, *Emmerdale Farm* et *Sayonara*). {48-49}

### **Musiques masculine et féminine**

Nous ne pouvons pas ici analyser en détail les structures musicales de ces morceaux, encore moins présenter leurs transcriptions.<sup>55</sup> Discutons en revanche les traits musicaux généraux qui font la distinction entre les quatre morceaux *féminins* des quatre *masculins*. Ce faisant, souvenons-nous que les substantifs *masculin* et *féminin*, ainsi que les adjectifs et les neuf points suivants ne font allusion qu'aux huit morceaux énumérés ci-dessus, ne prétendant pas aux définitions culturelles plus larges des mots.

1. Le tempo moyen des morceaux féminins est plus lent que celui des morceaux masculins (83½. par rapport à 109½), ceci ne donnant qu'une impression vague de la conception des deux sexes en fonction de la vitesse. Toutefois, nous trouvons que la densité des tons consécutifs joués en durées plus courtes que celle déterminant le tempo est beaucoup plus grande chez les hommes que chez les femmes. Bref, le morceau masculin moyen contient des croches et des doubles-croches à 110 à la noire tandis que le morceau féminin moyen contient des durées plus longues à 84 à la noire.
2. Les mélodies *legato e cantabile* et les accompagnements *legato*, surtout ceux de caractère *arpeggio* ou de *tapis de cordes*, sont particuliers aux morceaux féminins, le phrasé *staccato* et la répétition rapide de tons individuels étant particuliers aux morceaux masculins.
3. Chez les femmes il y a des changements de volume, surtout en guise de *crescendo* et/ou *diminuendo*. Aucune variation de ce type ne se produit chez les hommes.
4. Les instruments de basse masculins sont beaucoup plus actifs en fonction du rythme et de l'intervalle que ceux des femmes.
5. Les mélodies masculins contiennent plus d'irrégularité rythmique (par ex. la syncope, ♩ forte suivie d'un ♩ faible en 6/8, les tons répétés) et une durée de ton moyenne plus courte que dans les mélodies féminines.
6. La première destination des motifs mélodiques masculins — c'est-à-dire la hauteur du premier ton accentué dans un motif entier — a aussi tend-

53. Face au problème de la traduction du terme anglais *gender* et pour ne pas confondre dans le sens masculin/féminin et musical, pour ne pas parler de tous les autres genres de *genre*, nous emploierons par la suite le mot français *sexe* dans son sens social et psychique plutôt que physique.

54. Ils étaient 73 fois plus présents dans *The Virginian*, 20 fois dans *Sportsnight*, 16 fois dans *Owed to 'g'*, 12 fois dans *Miami Vice*, 6 fois dans *Monty Python* et 4 fois dans *A Streetcar named «Desire»*.

55. Les seules transcriptions occupent 25 pages.

ance à en être le ton le plus haut (aigu). Ceci ne se produit jamais dans les morceaux féminins, dont les contours mélodiques montrent des tendances soit *monter et redescendre*, soit *descendre et remonter*, soit *descente générale*, celles-ci étant marquées parfois par des tombées (soupirs) de sixte qui ne se trouvent nulle part chez les hommes.

7. Les mélodies féminines sont jouées par le piano (*The Dream of Olwen*, *Emmerdale Farm*), les cordes (*Romeo & Juliet*, *Sayonara*), le hautbois (*Emmerdale Farm*), la flûte et la mandoline (*Romeo & Juliet*). Les mélodies masculines sont jouées par la guitare électrique ou synthétisée (*The Virginian*, *Owed to 'g'*, *Miami Vice*) ou par la trompette et le xylophone (*Sportsnight*).<sup>56</sup> Il paraît, donc, que les femmes sont instrumentalement plus *classiques*, plus *vieux temps*, plus *sérieuses* que les hommes.
8. L'orchestration des voix accompagnants montre une tendance similaire: les mélodies féminines sont toutes accompagnées par les cordes, soit seules, soit supportées par le piano ou les bois. Toutes les figures (mélodies) masculines se déplacent dans un environnement {49-50} d'accompagnement instrumental composé soit de guitares grattées ou jouant des *riffs (ostinati)* (*The Virginian*, *Owed to 'g'*), soit d'accords syncopés sur les cuivres (*Sportsnight*), soit de synthétiseurs glougloutants (*Miami Vice*). *The Virginian* est seul parmi les hommes à contenir les cordes.<sup>57</sup> La percussion est présente dans tous les morceaux masculins et totalement absente chez les femmes.<sup>58</sup>
9. Le langage tonal des femmes est soit classique-romantique (*The Dream of Olwen*, *Emmerdale Farm*, soit classique-modal (*Romeo & Juliet*, *Sayonara*). À l'exception du *Virginian* (modalité folklorisante), tous les hommes s'expriment dans le langage harmonique et mélodique du rock (*Owed to 'g'*, *Miami Vice*) ou de la fusion diluée (*Sportsnight*).<sup>59</sup>

Ces descriptions musicales dirigent notre attention vers des connotations supplémentaires du masculin et du féminin (le tableau 2).

**Tableau 2 Hypothèse des polarités musicales homme/femme**

homme	femme
vite	lent
soudain	graduel
actif	passif
dynamique	statique
montant	descendant
vers l'extérieur	vers l'intérieur
dur	mou
déchiqueté	lisse
angulaire	rond
urbain	rural
moderne	vieux temps
fort	faible

56. Ce n'est que dans la seconde partie du *Virginian* que les cordes véhiculent une mélodie masculine et dans la première partie du même morceau que le hautbois double la guitare électrique. *The Virginian*, en tant que Western, doit se situer au XIX<sup>e</sup> siècle, ceci demandant une instrumentation plus *vieux temps* que pour les autres morceaux masculins.

Quand-même, l'instrument mélodique le plus important du *Virginian* est la guitare électrique, une anomalie de la sémantique musicale expliquée sous la rubrique *Why are cowboys electric?* dans notre rapport de recherche.

57. Voir note précédente.

58. *Percussion* dans le sens populaire du terme: sans y comprendre le piano, etc.

59. *Fusion* (angl.) du rock et du jazz.

Afin d'assurer la validité de ces hypothèses il faut contrôler quelles AVVs se lient de façon conséquente ou exclusive aux morceaux masculins et féminins. Nous avons donc d'abord isolé les AVVs qui se liaient soit de façon convaincante soit uniquement aux morceaux ou féminins ou masculins. Par exemple, la *tranquillité* ou le *repos*, AVVs suscitées beaucoup plus par des morceaux féminins que masculins, ont été qualifiées d'AVVs féminines, tandis que la *force* («*strength*», AVV majoritaire des morceaux masculins) et les *armes* (AVV particulière aux morceaux masculins) sont traitées d'AVVs masculines. Après cet inventaire sommaire des associations masculines et féminines, nous avons appelé l'assistance d'Anahid Kassabian, spécialiste féministe de la culture des mass-media.<sup>60</sup> Elle trouvait que ces AVVs masculines et féminines n'appartenaient pas toutes à la même image culturelle.

«La tranquillité, par exemple, ne me semblait pas appartenir au même ensemble d'associations que le danger. Donc j'ai regroupé intuitivement les AVVs dans huit listes, quatre pour chacun des sexes.» {50-51}

Pour les AVVs féminines, Kassabian a appelé ses listes: [1] Nature romantique et réflexion; [2] Angoisse de séparation;<sup>61</sup> [3] Marlene Dietrich ou Lauren Bacall; [4] Innocence de jeune fille.

«Ces catégories, qui collaient d'ailleurs bien aux classifications de la musique de sonorisation, correspondaient de façon très nette à plusieurs théories de différence des sexes et de relations de pouvoir,»... [théories] «développées pour l'explication des mêmes stéréotypes culturels que semblaient communiquer nos morceaux.»

Kassabian a trouvé deux parallèles théoriques évidents: (a) avec les théories de la dichotomie nature/culture, en particulier la typologie d'intrigue,<sup>62</sup> et (b) avec les théories de l'idéologie des sphères séparées. La théorie nature/culture tient que les femmes se lient traditionnellement dans l'imagination culturelle à la nature — à l'instinct maternel, au corporel, au terreux, à la sorcellerie, etc. —, tandis que les hommes se lient à la culture — à la production, aux arts, à l'architecture, à la loi, à l'ordre social, à la technologie, à la médecine moderne, etc.

Le tableau 3 montre la location musicale de ces concepts dans les morceaux de notre étude:

Tableau 3 nature/culture et genre

Catégories AVV	% moyen d'AVVs/morceau	
	Féminin	Masculin
au dehors	0.96	0.42
à l'intérieur	0.84	8.39
clubs, bars	0.21	7.11
endroit isolé	0.67	—
autos	0.46	9.23
rural	27.38	2.38
urbain	2.28	16.78
temps (météo)	7.64	1.20
saison	4.21	0.30

60. Kassabian, chercheur à l'Université de Stanford en Californie, a passé en 1988 six mois à Göteborg où elle étudiait l'image musicale de la femme sur l'écran. La partie suivante du texte se base presque entièrement sur son travail de cet époque.

61. Kassabian a appelé cette catégorie *Breaking Up Is Hard To Do*, titre d'un tube de Neil Sedaka (1962).

62. *Typologie d'intrigue*: traduction de *Plot typology* (angl.), le terme de Lothman.

Bref:

- les femmes se trouvent 2 fois plus souvent dehors que les hommes;
- les hommes sont se trouvent 9 fois plus souvent dans un bâtiment que les femmes;
- les hommes fréquentent 35 fois plus souvent les bars ou les clubs que les femmes;
- les femmes peuvent se trouver dans un endroit isolé: les hommes n'y sont jamais;
- les hommes sont liés 20 fois plus souvent que les femmes aux voitures;
- les femmes sont 12 fois plus rurales que les hommes;
- les hommes sont 8 fois plus urbains que les femmes;
- il fait un temps quelconque 7 fois plus souvent chez les femmes que chez les hommes;
- les saisons sont évoquées 12 fois plus souvent chez les femmes que chez les hommes. {51-52}

Après une brève discussion des théories féministes du cinéma, Kassabian conclut que les caractères *mobiles* (les héros) du Western traditionnel «doivent être des hommes, puisque les caractères immobiles, les traits de l'espace topologique, sont morphologiquement des femmes. Par conséquent, les hommes agissent, traversant des frontières, etc., tandis que les femmes acceptent l'entrée et la sortie du héros par rapport à l'espace qu'elles représentent.»

Nos répondants ont suivi cette structure d'attitudes envers les sexes, ce qui se montre dans le tableau suivant (n° 4).

Tableau 4 AVVs narratologiques

Catégories AVV	% moyen d'AVVs/morceau	
	Féminin	Masculin
réflexif	4,29	0,17
statique	2,77	0,75
dynamique	3,73	11,30
subculturel	–	4,82
le destin	1,18	–
contre la volonté de qqn	0,98	–
verbes stationnaires	1,54	0,33
conflictuel	0,46	3,52
transférentiel	0,13	7,89

En d'autres termes:

- les femmes réfléchissent 25 fois plus souvent que les hommes;
- les femmes sont 3 fois plus statiques que les hommes;
- les hommes font souvent partie d'une subculture: les femmes n'y appartiennent jamais;
- le destin fait partie du vécu féminin, jamais du masculin;
- les femmes se sont assises ou se reposent 5 fois plus souvent que les hommes;
- les hommes frappent, battent, etc. 8 fois plus souvent que les femmes;
- les hommes portent, poussent, tirent, conduisent, etc. 70 fois plus souvent que les femmes.

La distinction suivante, celle entre les sphères d'activité privée et publique, est encore plus clairement exprimée par nos répondants que les dichotomies précédentes. Outre les autos, la ville, les subcultures (AVVs *publiques* des mélodies masculines) et les endroits isolés, la réflexion (AVVs *privées* des

mélodies féminines), associations déjà citées, nous trouverons d'autres différences nettes (tableau 5).

Tableau 5 dichotomie privé/publique

Catégorie AVV	% moyen d'AVVs/morceau	
	Féminin	Masculin
tranquillité	4.42	0.03
force	0.09	1.27
asocialité	–	1.65
amour	21.79	0.88
armes	–	0.30
festivité	0.21	2.67
spectacles, présentations	0.36	11.87

{52-53} Nous souvenant que ces chiffres représentent la fréquence avec laquelle nos répondants ont associé dans une certaine direction en écoutant un morceau dans lequel ils avaient vu (par la seule écoute musicale) des personnes ou féminines ou masculines, il est possible d'exprimer ce dernier tableau de la manière suivante:

- les femmes sont 13 fois plus tranquilles que les hommes;
- les hommes sont 50% plus forts que les femmes;
- les hommes peuvent être asociaux: les femmes ne le sont jamais;
- l'amour est lié 25 fois plus souvent aux femmes qu'aux hommes;
- les hommes peuvent être liés aux armes, les femmes n'y ont jamais affaire;
- les hommes se trouvent dans des parades, aux meetings publics, etc. 33 fois plus souvent que les femmes.

De cette présentation il est possible de conclure que la musique de télévision et de film, telle que représentée dans nos morceaux de test, découpe la réalité du vécu en ce qui concerne les sexes sociaux dans des catégories beaucoup plus conservatrices que celles de la narration visuelle et d'une manière infiniment gênante aux yeux d'un participant moyen à un débat (verbal, bien sûr) sur les rôles des sexes. Toutefois, il y a deux objections à cette argumentation.

1. Parmi les réponses aux morceaux de test un peu plus «bissexuels» (*Monty Python's Flying Circus*, *A Streetcar Named Desire*), même si le nombre des hommes était cinq fois supérieur à celui des femmes, on trouve un échantillon féminin de réponses plus large que dans les réponses aux morceaux strictement féminins. Bien qu'elles ne soient pas nombreuses, il y a, par exemple des *femmes publiques* associées à la marche de fanfare de *Monty Python*, telles que la reine de la Suède ou les majorettes, tandis que *Streetcar* suscite des associations à Lauren Bacall, aux femmes fatales, même aux prostituées, etc.
2. L'autre objection — et celle-ci est nettement plus sérieuse —, c'est que tous les morceaux du test sont tellement stéréotypés que leur catégorisation musicale de la réalité sociale et naturelle ne peut pas être considérée comme représentative de la musique de télévision, encore moins du reste de la musique des mass-media contemporains. C'est une objection très juste, parce que l'un des critères les plus importants de la sélection des morceaux était qu'ils soient stéréotypés, et ceci pour une raison très simple que nous avons déjà mentionnée: il vaut mieux étudier les stéréotypes — les *normes* d'expression musicale largement acceptées dans notre culture — avant d'aborder le problème de l'esthétique et de la sémiotique des musiques critiquant ces stéréotypes, autrement nous

ne saurons jamais ni ce que critiquent ces autres musiques ni par rapport à quoi elles peuvent être considérées comme originelles ou innovatrices. Toutefois, cette deuxième objection, quels que soient ses mérites, ne renverse pas l'hypothèse que les catégories musicogènes du masculin et du féminin se situent à un niveau plus profond de la conscience publique, c'est-à-dire un niveau symbolique, probablement plus conservateur, voire plus archaïque<sup>63</sup> que les représentations visuelles de la même tranche de la réalité vécue. {53-54}

À part l'observation, déjà présentée concernant la disparité entre la présence visuelle des femmes sur l'écran et leur présence dans les réponses aux morceaux les accompagnant dans la situation cinématographique, l'argument des niveaux archaïque ou conservateur se vérifie aussi dans l'analyse de la musique de film et des séries télévisées, dans lesquelles les femmes sont les vedettes les plus importantes et les plus actives dans des rôles traditionnellement masculins. Par exemple, l'indicatif de Bill Conti pour les deux policières newyorkaises *Cagney et Lacey*, quoiqu'orchestré selon la formule « *big band* animé = action de grande ville nord-américaine », ne contient qu'un seul ingrédient permettant aux auditeurs téléspectateurs d'identifier les caractéristiques personnelles des actrices principales: deux saxos qui caquettent en tierces parallèles au début et à la fin de l'indicatif. Ceci comporte que, même si les deux policières sont aussi actives que leurs collègues masculins, elles vont finir par caqueter comme de vieilles femmes-poules.

Des observations similaires s'appliquent à d'autres téléproduits hollywoodiens à détective féminin comme personnage principal. Les indicatifs de la fameuse *Police Woman* et de la Laura de *Remington Steele* illustrent cette tendance. Chacune des deux ressemble musicalement à un collègue masculin (*Police Woman* à *Starsky & Hutch*, *Remington Steele* à *Mike Hammer*), sauf que les deux femmes ont été vêtues d'une mélodie qui les range vers la catégorie d'AVV *Marlene Dietrich/femme fatale/prostituée*.

Il est d'autant plus surprenant de découvrir des tendances similaires en abordant l'analyse de la musique des films à intention féministe plus sérieuse que celle des téléproduits que nous venons de mentionner. Citons donc l'exemple du film *Black Widow* (1987),<sup>64</sup> dans lequel nous avons affaire à deux personnages principaux féminins: l'héroïne et la criminelle. Les seules différences narratives entre ce film *héroïne-contre-'vilaine'* et l'intrigue habituelle *héros-contre-vilain* sont que:

- les victimes sont empoisonnées plutôt que battues, découpées, matraquées, pulvérisées ou flinguées en petits morceaux comme chez les hommes;
- les deux personnages principaux sont dotés d'un caractère psychique un peu plus convaincant que la majorité d'hommes héros ou vilains de l'écran hollywoodien. Ceci dit, il faut noter que la meurtrière de *Black Widow* projette et exécute ses meurtres avec la même intelligence et détermination diaboliques que le meilleurs des assassins masculins et que l'héroïne poursuit sa proie criminelle avec la même ténacité, énergie et intelligence que ses collègues masculins.

La musique de Michael Small destinée à ce film suit bien les différences notées ci-dessus. Il n'y a ni cors héroïques à la Don Juan de Richard Strauss ou à la *Guerre des étoiles*, ni triolets de fanfare trompettés à la *Superman*,

63. *Archaïque* dans le sens jungien du terme.

64. *L'araignée noire*, voire Small (1987).

parce que notre héroïne ne se déplace ni en chevauchée orageuse comme une Valkyrie, ni en voiture de sport, ni en hélicoptère, ni en astronef: elle prend l'autobus ou l'avion. Cependant l'héroïne du film est une personne forte à but et à destin clairs et qui poursuit l' avec courage et ténacité, comme une vraie représentante de la rétribution juste et divine. Un homme pareil, c'est-à-dire un détective du genre Philip Marlowe ou le jeune Maigret — le type un peu philosophe, un peu moins violent que le policier de Hollywood —, aurait été doté d'un indicatif ou d'un leitmotiv à mélodie réflexive {54-55} mais substantielle.<sup>65</sup> Small, en revanche, ne donne pas de tel support mélodique à l'identité de l'héroïne de *Black Widow*. C'est pourquoi, la forte subjectivité de sa présentation visuelle et verbale fait défaut à la présentation musicale aux auditeurs-spectateurs: elle nous semble nettement plus faible qu'elle aurait pu l'être. La pensée psychologique d'une intrigue, montrant entre autre que la vulnérabilité n'implique pas la faiblesse — bien au contraire — est donc perdue, parce que cette force particulière ne trouve pas son expression au fond affectif de la personne par l'intermédiaire de la musique qui lui est associée. Bien sûr on ne peut faire aucune généralisation à partir de l'analyse de la musique d'un seul film comme *Black Widow*. Toutefois, ces observations sur ce film, qui place les femmes au centre de l'action et les hommes à l'arrière-plan, tendent à renforcer plutôt qu'à infirmer notre hypothèse de la musique comme système symbolique plus conservateur, plus archaïque que les images et les paroles.

## Conclusions

### **La musique, les archétypes et la schizophrénie des connaissances**

Il ressort de cette brève discussion du masculin et du féminin dans quelques exemples de la musique de film et de télévision, il semble évident que la musique organise notre expérience du visuel et du verbal d'une façon tout à fait particulière. Cette observation s'applique non seulement aux rôles des sexes dans la culture mais aussi à d'autres concepts largement connotatifs, dont certains — tels que *le héros*, *la nature*, *le temps*<sup>66</sup>, *la mort* — ont été discutés dans d'autres publications.<sup>67</sup> Il est même possible de qualifier les champs sémantiques associatifs véhiculés dans la musique par rapport à ces concepts comme des *archétypes*.<sup>68</sup> En généralisant de manière radicale ces discussions, on pourrait dire, à partir d'une définition musicale des termes, que les héros de notre culture des mass-media peuvent souvent et impunément commettre l'*hybris*, que l'être humain ne fait pas partie de la *nature*, que le *temps* est inextricablement lié aux machines et à l'ordre social métro-nomique auquel nous nous sommes asservis, et que la *mort* est uniquement une occasion de douleur et de deuil individuels plutôt qu'une question de renouvellement social ou naturel. S'il en est ainsi et si, comme nous l'avons proposé, la représentation de la *femme* et de l'*homme* est aussi conservatrice que semblent l'imaginer musicalement nos répondants, il doit être probable que la musique de notre culture, malgré sa technologie numérique,

65. Matlovsky 1989, Grainer 1958. L'indicatif intelligent de Neglin (1989) pour la série *Hassel* (télévision suédoise) illustre aussi le détective (masculin) vulnérable et philosophe.

66. Temps chronologique, mais pas météorologique.

67. Tagg 1979: 123-136; 1982; 1984; 1990a.

68. Jung, 1964: 56, suiv.; Henderson, 1964: 101-119.

est en état de véhiculer une communauté du vécu subjectif sur un plan qui va au-delà et au-dessous de celle exprimable en mots ou en images. {55-56}

Cette notion de la nature *archaïque* de l'expression musicale devient un peu moins vague si l'on considère, du point de vue anthropologique et bio-acoustique, comment les sons non-verbaux jouent un rôle essentiel pendant les étapes les plus fondamentales du développement de l'individu: la phase préverbale.<sup>69</sup> Ce raisonnement est d'ailleurs soutenu par des observations sur la fonction de la musique dans la construction des groupes pairs: ni les fervents de la musique classique avec leur *musique pure*, ni les fanatiques du *be-bop* avec leur non-verbalité improvisatoire, ni les rockers *authentiques* avec leur anti-intellectualisme patent ne veulent que les paroles envahissent leur asile de bien-être anti-analytique construites comme des bastions contre tous les faits, tous les chiffres, tous les mots, tous les papiers avec lesquels l'école, le travail, la politique et toutes les autres incarnations du pouvoir social nous accablent. De tels abris de symbolisme non-verbal peuvent aussi être vus comme des nécessités psycho-sociales dans une culture, comme la nôtre, dont l'idéologie implicite de la connaissance investit autant d'importance dans certains systèmes symboliques — avant tous les mots et les chiffres — tandis qu'elle en relègue d'autres — comme la musique — aux confins de l'Art ou du *divertissement*. Toutefois, l'opposition conceptuel entre l'affectif et le rationnel ne pourra jamais résoudre les problèmes qui l'ont rendue une fois nécessaire; et c'est dans ce contexte que la musicologie pourrait rendre service au *grand public*.

Les paroles sur la musique peuvent soit renforcer soit affaiblir l'idéologie de connaissance schizophrénique de notre culture. Une mode de renforcement, c'est de canoniser certaines musiques et d'excommunier d'autres — musique *classique* contre *variétés*, musique *populaire* ou *folklorique* contre *savante* ou *commerciale*, le jazz contre le rock, le rock contre le disco, le disco contre le rap, etc. Cette stratégie de canonisation implique un processus de mystification exigeant que l'on se concentre exclusivement sur les traits les plus importants pour la musique à canoniser et que l'on rejette les traits importants des musiques à excommunier.<sup>70</sup>

Une tactique complémentaire consiste en l'étude des musiques situées à grande distance spatiale, temporelle ou sociale de son propre habitat. Une telle démarche nous permet de voyager en safari universitaire à la recherche sur le terrain des *sauvages nobles*, du *paradis* et de *l'innocence perdue* dans des jungles naturelles ou humaines. Une troisième stratégie, pour transcender la réalité (et elle est très répandue chez nous), c'est de projeter des solutions *sublimes* face au mal que l'on vit dans notre temps sur l'oeuvre des *génies éternels* de sa musique préférée — Mozart, Beethoven, Parker ou Hendrix comme des dieux (Le fait que ces grands musiciens ont tous été coupés de leur temps par la même ignorance hypocrite et schizophrène par laquelle nous les déifions, ne semble pas nous troubler). Puisque le beau n'est censé pouvoir exister que dans un état envisagé comme imaginaire,

---

69. De moins cinq mois à deux ans pendant, ce sont le toucher et le son non-verbal qui, avec le goût et l'odeur, véhiculent la plupart des informations nécessaires au développement harmonieux de l'enfant. Voir Tagg 1981, 1988, 1990b.

70. Par exemple: la *complexité extensionnelle* pour la musique classique, l'*authenticité* pour le folklore, la *spontanéité* pour le jazz, la *street credibility* et la *complexité intensionnelle* pour le rock, etc. L'explication des termes *extensionnelle* et *intensionnelle* se trouvent chez Chester (1970).



hors de portée du monde matériel,<sup>71</sup> on {56-57} peut créer cette notion, avec l'appui des grands rédempteurs musicaux de l'esprit affectif perdu (et à leur insu). Cependant il n'est pas seulement possible mais aussi beau de se laver les mains de ce qui nous entoure et de tout ce qui nous implique *nolentes volentes* — la vie quotidienne, la société des mass-media, la misère, l'injustice, l'inégalité, la faim, l'ambiance, nos enfants, etc.

Au début de cette présentation, je vous ai noyé dans les chiffres lesquels exprimaient un peu l'omniprésence et l'importance apparentes de la musique dans notre société mass-médiatisée. Par la suite j'ai essayé de vous communiquer comment une partie infinitésimale de toute cette musique est en état de nous communiquer des idées et des attitudes envers le masculin et le féminin. En d'autres termes j'ai essayé de prendre au sérieux le défi lancé par Jung (1964:92):

[...] « nous acceptons passivement que le conscient équivaut au sens et que l'inconscient équivaut au non-sens. »

Cette maxime s'applique aussi bien à la musique qu'aux rêves. Elle nous oblige de choisir si nous voulons continuer à vivre dans un monde qui nous permet d'accéder au rêve, au divertissement et à *l'art à part*, mais qui nous exclue, avec notre complicité taciturne et inconsciente, du pouvoirs économiques et politiques. Comme musicologues, choisissons-nous de perpétuer les mythes du génie ou de la musique ou est-ce que nous voulons réintégrer l'intellect et le cœur dans l'âme de l'homme? Bref: prolonger la schizophrénie ou s'en guérir?

## Références verbales

- ALA, Nemesio; FABBRI, Franco; FIORI, Umberto; GHEZZI, Emilio. Patterns of Music Consumption in Milan and Reggio Emilia from April to May 1983. *Popular Music Perspectives*, 2. Horn, David (ed). 1985, Göteborg, Exeter: IASPM: 464-500
- ASSAFIEV Boris. *Die musikalische Form als Prozeß*. 1976, Berlin: Verlag neue Musik (412p)
- BLAUKOPF Kurt. *The Strategies of the Record Industries*. 1982, Strasbourg: Council for Cultural Cooperation
- CHAPPLE Steve; GAROFALO Reebee. *Rock'n'roll is Here to Pay*. The History and Politics of the Music Industry. 1977, Chicago: Nelson Hall (354p)
- CHESTER Andrew. For A Rock Aesthetic. *New Left Review*, 59. 1970, London: 82-86  
— Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band. *New Left Review*, 62. 1970, London: 75-82
- EISLER Hanns. *Composing for the Films*. 1947, London: Dobson (165p)
- FRANCÈS Robert. *La perception de la musique*. 1972, Paris: J Vrin (422p)
- FRITH Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. 1983, London: Constable (255p)
- GORBMAN Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. 1987, Bloomington & London: Indiana University Press / BFI Publishing (190p)
- GRENIER Line. «S'inspirant des travaux de Nattiez, quelle définition peut-on donner de la musique comme système symbolique qui permette une approche sociologique?». 1983, Montréal: Université de Montréal, Département de sociologie (84p) {57-58}
- HURAY Peter LE (ed); DAY James (ed). *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. 1988, Cambridge: Cambridge University Press (399p)
- JELINEK H. Musik in Film und Fernsehen. *Österreichisches Musikzeitschrift*, 23.
- JULIEN Jean-Rémy. Défense et illustration des fonctions de la musique de film. *Vibrations*, 4. 1987, Paris: 28-41

---

71. Dans son *Esquisse d'une philosophie* (1840), Hugues Félicité de Lamennais illustre parfaitement cette pensée romantique avec une citation de Jean-Jacques Rousseau: «hors le seul être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas». Source: Le Huray & Day (1988: 351-355).

- JUNG Carl G (1964). *Approaching the Unconscious. Man and his Symbols*. Jung, Carl (ed); Franz, M-L von (ed). 1968, New York: Dell: 1-94
- KARLIN Fred; WRIGHT Rayburn. *On the Track. A Guide to contemporary film scoring*. 1990, New York: Schirmer Books (856p)
- KAYSER Dietrich. *Schlager - Das Lied als Ware*. 1976, Stuttgart: Metzler (ix+205p)
- LAING Dave. *The Sound of Our Time*. 1969, London & Sydney: Sheed & Ward (198p)
- LING Jan. Assafjevs intonationsteori: ett försök till analys. *Skriftfest: 19 uppsatser tillägnade Martin Tegen - 60 år*. 1979, Stockholm: Institutionen för musikvetenskap: 130-145
- LISSA Zofia. *Ästhetik der Filmmusik*. 1965, Berlin: Henschelverlag (454p)
- MICELI Sergio. *La musica nel film. Arte e artigianato*. 1982, Firenze: Discanto Edizioni (343p)
- MIDDLETON Richard. Introduction. *Popular Music*, 01. 1981, Cambridge: Cambridge University Press: 1-8
- *Studying Popular Music*. 1990, Buckingham: Open University Press (vii+328p)
- NATTIEZ Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. 1976, Paris: Ugé (448p)
- NETTL Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. 1964, London: The Free Press of Glencoe; Collier-Macmillan Limited (x+306p)
- SEEGER Charles. On the Moods of a Musical Logic. *Journal of American Musicological Society*, 13.
- STOIANOVA Ivanka. *Geste - texte - musique*. 1978, Paris: Ugé (282p)
- TAGG Philip. *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. 1979, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet (301p)
- *On the Specificity of Musical Communication*. 1981, Göteborg: Stencilled Papers from the Musicology Department, #8115 (23p)
- Natur i massmediemusik. *Naturen som symbol*, ed. J Allwood, T Frängsmyr, Tore, U Svedin. 1982, Stockholm: Liber: 161-199
- Analysing Popular Music - Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 02. 1982, Cambridge: Cambridge University Press: 37-69
- Understanding 'Time Sense': concepts, sketches, consequences. *Tvärspel - 31 artiklar om musik. Festskrift till Jan Ling*. 1984, Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, 9: 21-43
- La musicologie et la sémantique de la musique populaire. *Analytica. Studies in the Description and Analysis of Music*. 1985, Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien: 77-96
- Musicology and the Semiotics of Popular Music. *Semiotica*, 66-1/3. 1987, Amsterdam: Mouton de Gruyter: 279-298
- Leggere i suoni. Saggio sul paesaggio sonoro e la musica, la conoscenza, la società. *Musica/Realtà*, 25. 1988, Milano: Unicopli: 145-160
- "Universal" Music and the Case of Death. *La musica come linguaggio universale*. 1990, Firenze: Leo S. Olschki: 227-266
- Music in Mass Media Studies. Reading Sounds for Example. *Popular Music Research*. Roe, Keith (ed); Karlsson, Ulla (ed). 1990, Göteborg: NORDICOM-Sweden, N° 1-2 1990: 103-114
- TAGG Philip; CLARIDA Bob (forthcoming). *Ten Little Title Tunes* (research report).
- VEGA Carlos. *La música popular argentina, tomo II: Fraseología*. 1941, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos (557p)
- WELLEK A. *Musikpsychologie und Musikästhetik*. 1963, Frankfurt-am-Main {58-59}

## Références musicales

- ADDINSELL Richard (1942). *Warsaw Concerto*. Londres: Keith Prowse.
- ARMSTRONG Louis and his All Stars (1959). St James Infirmary. *The Jazz Story* (n.c., c. 1970)
- BERLIOZ Hector. *Symphonie fantastique*. New York: W W Norton.
- BERNSTEIN Elmer (1955). *The Man With the Golden Arm*. MCA Coral ORL 8280 (1959).
- BERNSTEIN Leonard (1957). *West Side Story*. New York: Chappell.
- CONTI Bill (1981). *Cagney and Lacey*— end title (TVM).
- DEEP PURPLE (1975). Owed To 'g' (Bolin). *Come Taste The Band*. Warner Brothers PR 2895.
- ELGAR Edward (1899). Nimrod. *The Enigma Variations*, Op.36. London: Novello.

- FAITH Percy (1962). *The Virginian. Golden Hour of Favourite TV Themes*. Golden Hour GH 845 (1976).
- GERSHWIN George (1925). *An American in Paris. George Gershwin – Rhapsody in Blue*. DGG Privilege 427203-2 (1997).
- GRAINER Ron (1958). Title theme for series *Maigret*. BBC TV.
- HAGEN Earle (1941). *Harlem Nocturne*. New York: Shapiro. Also as recorded for the *Mike Hammer* series (CBS Columbia TV, 1983).
- HAMMER Jan (1984). *Miami Vice Theme. Miami Vice*. MCA 252 493-1 (1985).
- HÄNDEL Georg Friedrich (1741). *The Messiah*. London: Novello (1902).
- HATCH Tony (1974). (a) *Emmerdale Farm*; (b) *Sportsnight. Hit the Road to Themeland*. Pye NSPL 41029.
- HAYES Isaac (1971). Theme from *Shaft*. Stax S45.
- HENDRIX Jimi (1967). *Purple Haze. Are You Experienced?* Polydor RS 6261 (Benelux).
- HERMANN Bernard (1960). *Psycho* (colonna sonore originale). RCA Cinematre NL 33 224 (1975).
- LEGRAND Michel (1966). *Les Parapluies de Cherbourg*. Philips 72233.
- (1973). *Windmills Of Your Mind. Movie Memories*. Music For Pleasure MFP 50438 (n.d.).
- LIVINGSTON J. (1959). Theme from «*Bonanza*». *Golden Hour of Favourite TV Themes*. Golden Hour GH 845 (1976).
- MANCINI Henry (1982). *Remington Steele – main title* (TVM/NBC/MTM).
- MATLOVSKY Samuel (1989). *Philip Marlowe, Private Eye – TV theme*. © Jon Slam Music.
- NEGLIN Anders (1989). *Roland Hassel – theme for Swedish TV detective series*.
- NORMAN Monty, BARRY John (1962). *The James Bond Theme. Big Screen Hits of John Barry*. CBS S CBS 31682 (1980).
- NORTH Alex (1951). *A Streetcar Named «Desire». Fifty Years of Film Music*. Warner Brothers 3XX 2736 (1973).
- POST Mike (1982). *Magnum P.I. Theme. Television Theme Songs*. Elektra K52372.
- RACHMANINOV Sergei (1934). *Rhapsody on a theme of Paganini. Big Concerto Movie Themes*. Music For Pleasure. MFP 4261 (1972).
- RAPEE Ernö (1924). *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York (reprint 1974).
- RIDDLE Nelson (1959). Main theme from *The Untouchables*. (ABC/Desilu TV).
- ROTA Nino (1974). *Romeo And Juliet. Hit the Road to Themeland*. Pye NSPL 41029. {59-60}
- SCHUBERT Franz (1816). *An die Musik. Ausgewählte Lieder*. London, New York, n.d.
- SCOTT T. (1975). Theme for «*Starsky & Hutch*» (TVM/ABC). Covered on *Police Movies*. Cinevox CIA 5027 (Italia, distr. Ricordi), 1981.
- SEDAKA Neil (1962). *Breaking Up Is Hard To Do*. RCA Victor 47-8046 (USA), RCA 1298 (UK).
- SHADOWS The (1960). *Apache*. Columbia DB 4484.
- SMALL Michael (1987). Music for *The Black Widow* (20th Century Fox). CBS Fox Video (1988).
- SOUSA Jean-Philippe (1972). «*Liberty Bell*» - Theme for «*Monty Python's Flying Circus*». *The World of TV Themes*. Decca SPA 217.
- STEINER Fred (1957). Theme from *Perry Mason* (CBS/Paisano TV, 1957). As re-recorded with original scoring for comeback series *Perry Mason Returns* (NBC/Viacom/Intermedia, 1985).
- STEVENS Mort (1963). *Hawaii 5-0. Golden Hour of Favourite TV Themes*. Golden Hour GH 845 (1976).
- SUPPÉ Franz von (n.d.). *Light Cavalry*. Used as «*The Mounties Musical Ride*» in *The Benny Hill Show, Vol 2*. Thames Video [VHS] (1978?).
- WAXMAN Franz (1957). *Sayonara – main titles. Fifty Years of Film Music*. Warner Brothers 3XX 2736 (1973).
- WAGNER Richard (1856). *Die Walküre*. Philips 6769071 (1981).
- WILLIAMS Charles (1944). *The Dream Of Olwen. Big Concerto Movie Themes*. Music For Pleasure. MFP 4261 (1972).
- WONDER Stevie (1972). *Superstition. Talking Back*. Tamla Motown 1C 062-93880.