



Les musiques diffusées en détachée: la musicologie face aux nouveaux contextes musicaux

الموسيقىات المعروضة بصورة متقطعة: الموسيقولوجيا في مواجهة الأطر الموسيقية الجديدة

Music broadcast separately: musicology facing new musical contexts

Dr. Imed Ghdemsi

Institut Supérieur de Musique de Sousse. TUNISIE.

Date de soumission: 22-01-2024- Date d'acceptation : 11-03-2024-

Date de publication : 07-05-2024

ملخص

المقطورة، موسيقى الاعلانات وغيرهما من الكلمات، هي مصطلحات تذكرنا بسياقات الوسائط الموسيقية الرائجة في وسائل الاعلام المصور والمسموع. وخلافا للموسيقى المصاحبة والأفلام الغنائية ومقاطع الفيديو الموسيقية والمؤلفات الدرامية وما غيرها من الوسائط الموسيقية، لا تقدم أشكال الوسائط القصيرة سوى عدد قليل من أشرطة الأغاني مع الاستخدام المفرط لتقنيات التحرير. وما تجدر الإشارة اليه أن علم الموسيقى لم يواجه في تاريخه، التحدي المتمثل في مطالبته بالتعامل مع الأعمال غير المكتملة والمنفصلة. وهي وضعية مختلفة عن حالات التلفزيون والأفلام القصيرة مثل الإعلانات التجارية التي تعتمد على استعمال أدوات مختلفة في إدخال الأجزاء المنفصلة وخاصة الأغاني المقطوعة. فكيف يمكن لعلم الموسيقى دراسة هذه الأشكال الوسائط؟ كيف يمكن عزف موسيقى غير مكتملة وبدون الاعتناء بجوانب التأثير الفني؟ هل من الممكن التفاعل مع قراءات نقدية موثوقة للبت الموسيقي في سياقات منفصلة، وكيف يمكننا إنشاء طريقة تحليل وفقا لسياق موسيقي يقطع مع مفهوم الاستمرارية في الموسيقى؟

الكلمات الدالة: مقطورة؛ وسائط موسيقية؛ موسيقى مرافقة؛ علم الموسيقى؛ السياقات الموسيقية.

Résumé

Trailer, Bande-annonce, etc., sont des termes qui rappellent des contextes médiatiques de courte durée, (Séror, 2016, p. 221). Ces termes sont les rebords d'une forme médiatique musicale de courte durée. Loin que possible des musiques d'accompagnement, des films chantants, des vidéos clips, des compositions dramatiques, etc., ces formes médiatiques de courte durée présentent seulement quelques mesures des chansons avec un usage excessif des techniques de montage. Le contexte de cette forme télévisuelle est problématique, (Goliot-Lété; Vanoye, 2020,

p. 23). Il est remarquable que la musicologie n'a pas été, dans son histoire, face à l'enjeu d'être sollicitée pour traiter des œuvres incomplètes et détachées. Notons que même dans des formes télévisuelles et filmiques courtes comme les spots publicitaires, l'insertion des fragments détachés et surtout des chansons découpées adoptent une stratégie d'usage différente, en effet, cet usage est considérablement propre à ce contexte. Comment peut-on entreprendre une musique incomplète, dans la mesure où la musique dans *les bandes annonces* des émissions de télévision, des films, des publicités, etc., est une sorte des fragments d'œuvres dispersées ? Peut-on réagir avec des lectures critiques fiables face à des musiques diffusées en détachées et comment instaurer une méthode d'analyse selon un contexte musical rompant avec le concept de continuité dans la musique ?

Mots-clés: *Trailer, Bande-annonce*; musiques d'accompagnement; la musicologie; contextes musicaux.

Abstract

Trailer, Reporting, etc., are terms that recall short-lived media contexts. These terms are the edges of a short-lived musical media form (Séror, 2016, p. 221). Far as possible from accompanying music, singing films, music videos, dramatic compositions, etc., these short-lived media form present only a few bars of the songs with excessive use of editing techniques (Goliot-Lété; Vanoye, 2020, p. 23) It is remarkable that musicology has not been, in its history, faced with the challenge of being asked to deal with incomplete and detached works. Note that even in short television and film forms such as commercials, the insertion of detached fragments and especially cut songs adopt a different use strategy, indeed, this use is considerably specific to this context. How can one undertake incomplete music, insofar as the music in the trailers of television programs, films, advertisements, etc., is a kind of fragments of scattered works? Can we react with reliable critical readings in the face of detached music and how to establish a method of analysis according to a musical context that breaks with the concept of continuity in music?

Keywords: Trailer; accompaniment music; musicology; musical contexts.

Introduction

Trailer, Bande-annonce, Reportage, Briefing, Récapitulatif, sont des termes qui rappellent des contextes médiatiques de courte durée. Le contexte de cette lecture s'arrête face aux différentes formes et genres médiatiques dans lesquels la musique se propage. Par définition, «*Le média est donc le centre des informations, ou le «pont» entre les émetteurs et les récepteurs d'une information. Le mot média est utilisé à la fin du XIXe siècle pour indiquer le moyen d'entrer en communication avec la majeure partie des citoyens. On parle de mass media pour entrer en contact avec le plus grand nombre. Le sociologue Marshall MC Luhan présente le phénomène des médias de masse*» (Séror, 2016, p. 221).



En fait, la fabrique médiatique cible le plus grand ensemble d'audience. Aussi, l'analyse commence par définir ses objectifs mais aussi le contexte d'inscription. « *Analyser un film, c'est aussi le situer, dans un contexte, dans une histoire. Et si l'on envisage le cinéma en tant qu'art, c'est situer le film dans une histoire des formes filmiques. Les films, tout comme les romans, les œuvres picturales ou musicales, s'inscrivent dans des courants, des tendances, voire des « écoles » esthétiques, ou s'en inspirent a posteriori.* » (Goliot-Lété, Vanoye, 2020, p. 23)

Ces termes sont les rebords d'un contexte médiatique dans lequel la musique s'inscrit fortement en présence. Loin que possible des musiques d'accompagnement, des films chantants, des vidéos clips, des compositions dramatiques, etc., ces formes médiatiques de courte durée présentent seulement quelques mesures des chansons avec un usage excessif des techniques de montage.

Le contexte de cette forme filmique courte de la musique interpelle un abord problématique de l'analyse musicale, « *Analyser un film, c'est aussi le situer, dans un contexte, dans une histoire. Et si l'on envisage le cinéma en tant qu'art, c'est situer le film dans une histoire des formes filmiques. Les films, tout comme les romans, les œuvres picturales ou musicales, s'inscrivent dans des courants, des tendances, voire des « écoles » esthétiques, ou s'en inspirent a posteriori.* » (Goliot-Lété, Vanoye, 2020, p. 23)

Il est remarquable que la musicologie n'a pas été, dans son histoire, face à l'enjeu d'être sollicité pour traiter des œuvres incomplètes et détachées. Notons que même dans des formes télévisuelles et filmiques courtes comme les spots publicitaires, l'insertion des fragments détachés et surtout des chansons découpées adoptent une stratégie d'usage différente, en effet, cet usage est considérablement propre à ce contexte.

Comment peut-on entreprendre une musique incomplète, dans la mesure où la musique dans les bandes annonces des émissions de télévision, des films, des publicités, etc., est une sorte des fragments d'œuvres dispersées ?

Peut-on réagir avec des lectures critiques fiables face à des musiques diffusées en détachées et comment instaurer une méthode d'analyse selon un contexte musical rompant avec le concept de continuité dans la musique ?

Face à ce contexte télévisuel dans lequel la musique se prive de son unité structurelle, l'analyse de la musique devrait-elle repenser ses critères des choix et ses objectifs ?



L'arrêt sur image et musique dans ce contexte musical bref, découpé et réduit, tentera d'atteindre les enjeux de l'analyse de cette forme télé-musicale. Il s'astreint également à glaner des informations sur la place et les fonctions de la musique dans cet ordre de discontinuité. L'abord de ce contexte problématique de la musique ne peut être fiable sans s'approcher d'exemples et de cas concrets. En fait, ce genre télévisuel (*la bande-annonce* comme exemple), ne concerne pas seulement la musique. Il peut logiquement interpeller d'autres registres : sportifs, politiques, historiques, divertissements, etc. Dans ce sens, le choix converge vers le domaine le plus musical pour nous, qui apparaît dans l'exemple d'une émission de télévision nommée *Taratata* et un programme de télé-réalité musicale nommé *The Voice Kids*. D'abord, on retient que ces deux exemples s'inscrivent parfaitement à l'ordre musical. Ensuite, la lecture interpelle deux échantillons différents, une *Bande-annonce* et un *Récapitulatif* dans un programme de télé-réalité musicale.

Cette lecture cherche à mettre en épreuve l'analyse musicale face à un nouveau contexte et de donner l'argument à la musicologie de l'enjeu de s'aventurer dans des espaces divers et pluriels, sans se délaïsser de son identité de chercheurs en musiques.

1. Musique détaché : *Taratata*

L'exemple *Taratata* est un programme de télévision consacrée dans sa totalité à la musique dans un contexte de pratique acoustique (Image 1). La lecture des programmes de télévision s'appuie sur un registre contemporain qui rappelle les nouvelles technologies qui réunissent à la fois la conception et la diffusion.

Image 1: Taratata. Dubaï tv. Octobre 2008.



En fait, « *Le succès de l'expression « nouvelles technologies » laisse parfois à penser que les nouveaux médias découlent presque mécaniquement des innovations techniques. Pourtant, si l'on considère la situation actuelle, rien n'est moins sûr : certes, l'Internet a changé nos modes d'information et de communication, mais son existence comme média est encore mal assurée, du moins, si l'on entend par là, non une simple médiation autorisée par le médium numérique, mais une institution gérant des contenus en vue de toucher un public.* » (Jost; Colin, 2017, p. 29)

En fait, ce programme reproduit une pratique musicale de scène et interpelle un schéma relativement complet dans lequel on souligne la présence des musiciens, de l'audience et de la scène. Bien que l'émission expose des œuvres complètes dans son déroulement, ce que nous intéresse c'est la *Bande-annonce*. L'entête de cet exemple c'est « la *Bande-annonce* d'un programme musical de télévision ».

Dans ce contexte, la *Bande-annonce* propose une matière télévisuelle de fonction référentielle. « *À la différence de la pratique cinématographique, les film-annonces de télévision engagent des enjeux identitaires majoritairement autopromotionnels où semble entrer assez peu d'inventions thématique ou énonciative. En revanche, ils se chargent d'une fonction de structuration remarquable et visible aussi bien au niveau micro des cases horaires qu'au niveau macro de la grille.* ». En fait, la promotion des programmes de télévisions se fait à travers la télévision même. Bien que ceci apparaît évident, l'autopromotion s'inscrit dans ce contexte où la musique se superpose avec son diffuseur. (Sylvie, 2010, p 153)

Il s'agit d'afficher pour les téléspectateurs les informations qui résument un rendez-vous avec l'émission. Cela dit, la *Bande-annonce* enveloppe un contenu référentiel et énonciateur qui rappelle la date, le temps et la chaîne de diffusion. Aussi, il s'agit d'exposer un contenu artistique-musical qui englobe les artistes et leurs musiques.

Pendant plus ou moins une minute, les *Bandes-annonces*, comme c'est le cas de cet exemple proposent une structure propre à son genre. De courte durée, la *Bande-annonce* expose les composantes de l'affiche de l'émission. Les invités de l'émission se présentent depuis quelques rebords. Les noms des artistes/musiciens/stars sont annoncés et affichés en sons et en textes. Les noms des chanteurs sont annoncés par une narration en *voix-Off*.

Les artistes sont aussi présents à travers des dialogues entre eux et avec l'animateur. Toutefois, l'essentiel de leurs présences c'est bien leurs statuts de chanteurs et surtout leurs chansons. Les chansons sont bien présentes,



sauf qu'ils'agit seulement des extraits, des fragments découpés par le billais du montage vidéo.

Il faut souligner que la présence de la musique s'affiche dans deux volets. Le premier concerne les extraits des chansons. Le deuxième rappelle des musiques de décoration et de liaison. Pour les extraits des chansons on remarque que le critère du choix s'appuie sur les parties les plus importantes dans leurs structures. Le fragment le plus important ici c'est bien le titre des chansons et souvent, les titres se trouvent dans les refrains. On retient aussi que la présence du fragment des chansons contenant les titres c'est le point d'interaction entre le registre musical et le registre référentiel énonciateur.

De toute façon, le choix des fragments, que ce soit le titre, des parties du refrain ou même des mélodies, revient à un objectif d'effectuer un lien avec les téléspectateurs et les chansons dans un ordre de référence. La question à répondre dans ce choix de montage, c'est bien comment dire au téléspectateur qu'il va certainement retrouver telle chanson dans l'émission en son et en images.

Autrement dit, il s'agit de formuler un message télévisuel et musical dans ce sens. Le message introduit des extraits de ces chansons à la manière d'une fiche technique ou une affiche de spectacle avec le nom du chanteur et le titre de la chanson. En fait, le contexte est certainement publicitaire. La définition des produits est fortement problématique. Dans le cas du registre artistique le problème est renforcé dans le sens où les barèmes proposent un volet esthétique non quantifiable. *« C'est essentiellement au XIXe siècle, au moment où des produits font leur apparition en grande quantité sur le marché de la consommation, que se développent les réclames et notamment l'affiche et l'annonce publicitaires. En effet, les progrès techniques permettent de produire davantage et plus vite. Le marché de la consommation doit donc suivre cette évolution et il faut inciter l'achat par des moyens persuasifs. A ce moment-là, la publicité commence à jouer le rôle pour lequel elle est faite : faire vendre un objet plutôt qu'un autre, bien que tous deux soient pratiquement identiques. L'essentiel est donc la fonction économique qui d'ailleurs est première historiquement et régit actuellement toute annonce moderne. »* (Martin, 1982, p. 121)

Bien qu'au lieu d'écrire un texte sur les noms des chansons, on a choisi et on a introduit des extraits. Dans ce sens, la présence des extraits dans la *Bande-annonces* s'explique par les contraintes de contexte, mais aussi, dans le sens où la diffusion principale de ces chansons se fera dans les émissions.



Toutefois, la présence des artistes-chanteurs dans ce contexte restreint, réduit et limité est problématique et c'est depuis quelques remarques. L'apparence des artistes vient dans les extraits des discours chansons mais aussi dans d'autres parties. D'abord, les apparitions des chanteurs en action sont mises en valeur par des cadrages rapprochés qui soulignent le chant. Ensuite, ces chanteurs viennent avec une présence additive au chant et à la musique. Dans le programme de télévision comme dans les aperçus, on retient des dialogues entre les artistes et l'animateur.

Les sujets se rapportent à la musique et au registre de *Star système*. Dans ce sens, le statut de chanteur, d'artiste a passé plusieurs étapes qui joignent à la fois des volets quantifiables et non quantifiables. « *Déconsidéré au XVIIe siècle – il n'était qu'un marginal social qui dépendait du bon vouloir du roi – le comédien est susceptible désormais de parvenir à la reconnaissance suprême en accédant à la qualité de star. C'est au lendemain de la révolution et avec l'abolition des privilèges que le comédien se libère des contraintes royales pour dépendre du public. Rachel et Sarah Bernhardt sont les figures emblématiques de ce changement. Néanmoins, les retombées économiques liées à l'exploitation du statut de star étaient à l'époque restreintes en raison de la taille limitée des salles susceptibles d'accueillir le public. Il a fallu attendre l'avènement du cinéma, de la radio et de la télévision pour que le phénomène prenne une réelle ampleur et qu'il soit possible d'atteindre à un coût faible et en même temps des millions de personnes : Florence Lawrence, la « Biograph Girl », ainsi dénommée en raison de son appartenance au studio biograph, est reconnue comme étant la première star de cinéma ; dans le domaine musical, les premières véritables stars sont apparues plus tard avec les Beatles qui ont été à l'origine d'un scandale en déclarant à la presse américaine qu'ils étaient plus connus que Jésus-Christ (Bertrand, 1999). En 2005, la star n'est plus attachée au seul monde du spectacle ; sportifs, mannequins, voire même avocats ou industriels peuvent désormais aspirer à devenir des stars (Benhamou, 2002 ; Cook et Frank, 1995). Avec l'essor de la société de l'information, l'usage des réseaux a même permis à Darko Maver, artiste fictif créé de toutes pièces par 0100101110101101.org, d'accéder à la célébrité et de passer en une année de l'anonymat le plus total à la biennale de Venise. » (Moureau, 2006, p. 183)*

Aussi, les artistes-musiciens apparaissent à travers leurs images dans ces deux registres. En fait, on remarque quelques plans dans lesquels les chanteurs sont présents en images alors que le son rappelle des fonctions de décoration ou de référence.

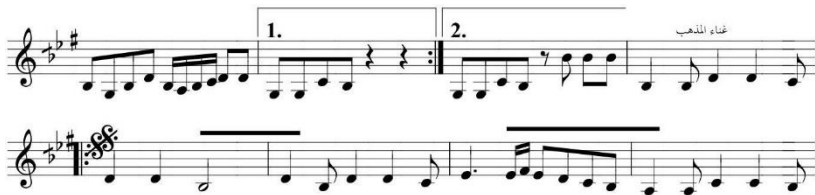
On retient également que les extraits des chansons sont dispersés tout au long du déroulement de la *Bande-annonce* selon une stratégie préétablie. La



segmentation de l'exemplaire montre bien une structure logique. En fait, bien que les chansons sont fragmentées et découpées, ils restent la matière essentielle des *Bande-annonce*. Dès lors, les chansons sont précédées et succédées d'un passage relativement court de fonction référentiel. La place des extraits des chansons affirme une importance, tel un corps de texte entre une introduction et une conclusion ou des actions dramatiques entre un prologue et une fin dans un film.

Le visionnage de cet exemple impose à la lecture de prendre en considération le contexte bref et réduit afin de ne pas développer et conclure une critique insensée autour de la musique. En fait, les extraits des chansons dans cette *Bande-annonce* rompent avec les contextes classiques dans la définition même des œuvres et dans les bases du langage musical. Diffuser quatre mesures d'une chanson de six minutes, soit six secondes, appelle à deux réactions (Figure. 1).

Figure. 1.



La première est de dire qu'on diverge gravement de la musique vers des domaines insensés par un découpage exagéré et de déclarer à haute voix qu'on ne peut pas élaborer une lecture cohérente sur cet exemple et ignorer par conséquent tout le contexte. La deuxième, implique une lecture objective sérieuse qui relativise la présence de la musicologie dans ce registre télévisuel et de s'appuyer sur une prise de conscience que la musique est là, non pas d'une façon indépendante et majeure, mais, il s'agit d'une composante, entre autres, dans une forme télévisuelle. Pour cette deuxième lecture, la musicologie à travers l'acte d'analyse reprend l'intérêt et développe une idée fiable sur cette musique découpée. Dans ce sens, il reste à établir un appui théorique et conceptuel binaire, musical d'un côté et visuel et filmique de l'autre côté. Ensuite, il s'agit d'interpeller des problématiques et des hypothèses qui suscitent l'intérêt d'une telle approche.



En fait, « *La musicologie a fait d'énormes progrès au cours de ce demi-siècle ; progrès qui n'affectent pas seulement le domaine essentiel de l'acquisition et de la recherche, mais aussi celui, nullement négligeable, de la vulgarisation. Certaines insuffisances n'en paraissent que plus surprenantes. L'une d'elles est l'absence de tout travail de synthèse sur les formes de la musique. Qui cherche des renseignements sur une forme donnée, qui veut avoir un aperçu de son évolution doit, ou se contenter d'un article de dictionnaire forcément incomplet, ou compiler interminablement les ouvrages les plus divers : histoires de la musique, traités de composition ou d'esthétique, monographies.* (Hodeir, 2003, p. 5)

2. Musique détaché: *The Voice kids*.

The Voice Kids, entre autres, est une grande production télévisuelle qui se caractérise par une interaction assez importante avec la musique. Les études sur ce genre de programme exposent quelques classifications. « *Les résultats présentés découlent d'une double étude de contenu et de discours relative à la diffusion de trois programmes différents au cours de la saison 2009-2010. Un intérêt commun pour le domaine musical, auquel s'ajoute un traitement spécifique du sujet du fait de leur appartenance à des genres, au sens télévisuel du terme, distincts, sert alors de principal justificatif à ces choix. C'est pourquoi la sélection porte sur Taratata (spécialisée dans le pop/rock, proposant à la fois des séquences live et des interviews), Nouvelle Star (télé-réalité orientée musique visant un public large) et On n'est pas couché (talk-show où l'on parle entre autres de musique sans pour autant en jouer). Cela afin d'appréhender, dans un premier temps, les spécificités imputables à ce « multi- » média face à une activité culturelle initialement destinée principalement au canal sonore. Il s'agira alors, dans un second temps, d'évaluer si une légitimité est ou non imposée aux différents genres et sous-genres musicaux. Pour ce faire, les éclairages apportés par les média cultures viendront contrebalancer la théorie classique pour, si ce n'est la réfuter, du moins la prolonger.* » (Maschio, France, 2012, p. 47)

Image 2: The voice kids. MBC TV. Février 2017.



Il s'agit d'une télé-réalité musicale qui, dans sa définition rassemble plusieurs éléments qui se rapporte à la musique. Le fait de confirmer une présence assez remarquable de la musique dans ce programme permet d'aligner la musique à côté de la télévision dans l'émission. Dans ce sens, l'émission développe des composantes qui se réfèrent au contexte télévisuel et d'autres composantes qui se réfèrent au contexte musical. Le concept propose des génériques, des fiches techniques des artistes, des dialogues, des débats, des votes, etc. Mais aussi, des chansons, des chorégraphies, des répétitions, du chant en solo, des duos, du chant des groupes, etc. On remarque que les composantes des deux registres se croisent et d'interfèrent.

Depuis ce concept, on retient une composante assez intéressante dans laquelle la forme et le concept de télé-réalité présente la musique d'une façon problématique. Il s'agit d'une partie de l'émission dans laquelle on récapitule les chanteurs choisis en mentionnant leurs noms et en exposant des extraits de leurs performances dans l'émission. D'abord, ces extraits sont assez minimes. La durée réduite des extraits des passages des candidats appelle à quelques questions.

Dans la mesure où on n'a pas l'intention de diffuser les chansons, qu'elle est l'intérêt d'exposer ces parties manquantes ? Le fait de choisir d'introduire des extraits découpés des chansons affirme un acte volontaire et certainement pas anodin, dès lors, qu'elles sont les arguments de présence et qu'elles sont les fonctions de ces extraits découpés ? Encore, qu'elle enjeux pour ces musiques de s'inscrire dans ce contexte télévisuel dans cet état de réduction ?

Il faut dire que les extraits découpés des chansons ne peuvent pas être saisis hors de ce contexte télévisuel, ceci est logiquement impératif. Une seule mesure d'une chanson n'a certainement pas de sens dans la mesure où on ne peut développer une mélodie compréhensible. L'absence d'une structure implique une conséquence majeure : ces fragments détachés se trouve hors du sens. En revanche, l'interpellation du contexte permet de revoir la lecture de la musique. Ce passage de l'émission consiste à récapituler l'ensemble des passages des candidats dans le programme. Il s'agit pour cette étape d'un rappel des performances du chant et des extraits de chaque chanson diffusée pendant l'émission. Cela dit, les fragments des chansons s'inscrivent dans un contexte télévisuel et viennent dans une fonction référentielle et de décoration. Référentielle, par le fait que dans cette étape



du programme on expose selon l'ordre de diffusion des candidats des extraits tout en mentionnant leurs noms par un présentateur/narrateur. Aussi, les fragments des chansons sont accompagnés par des remarques concernant les candidats-chanteurs par le présentateur/narrateur. D'ailleurs, on remarque que les extraits viennent en deux états en *voix In* et en *voix Off*. La *voix In* concerne les extraits des chansons avec leurs interprètes en images. La *voix Off* laisse le son des mêmes extraits doubler des images de l'émission loin du contexte musical. En fait, les mêmes chansons sont utilisées pour habiller des dialogues, monologues, actions, etc.

Aussi, on remarque que les extraits des chansons dans ce *Récapitulatif* du programme n'est pas la seule composante. Ce passage appelle à plusieurs passages sonores et visuels. En fait, les extraits des chansons s'interfèrent avec les applaudissements du public, les remarques des Stars et parrains des candidats, des dialogues entre les artistes, des mentions et références du présentateur, des bruitages et musiques des transitions, etc. L'énumération de ces composantes sonores et visuelle affirme un temps de présence assez réduit, sauf que toutes ces entrelacs de matières télévisuelles oscillent autour des chansons. En fait, le caractère réduit et restreint des chansons détachées n'exclut pas l'importance. Maintenant, une fois on prend en considération le contexte inter textuel (télévisuel) et le contexte intra textuel (*Récapitulatif*) la question qui se pose est belle et bien sur le fait qu'on ne peut ou pas saisir et comprendre une chanson depuis des extraits si minimes ?

Les exemples montrent des fragments issus des chansons qui permettent d'être renvoyé à leurs références, sans qu'on puisse recevoir la totalité des messages musicaux, littéraires, esthétiques, etc. L'exemple de l'extrait de la chanson de *Whitney Houston I will always love you*, qui apparaît dans notre exemple, vient avec une partie issue de son refrain (Figure. 2). Le fragment concerne une découpe dépassant la mesure. Si on sait bien la chanson, on peut bien saisir la référence, néanmoins, si on ne sait pas d'une façon préalable cette chanson, le message de ce fragment reste incomplet et méconnaissable.



Figure2.

The musical score consists of two staves. The first staff is a piano introduction in G major, starting with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'D' chord, followed by an 'accel.' (accelerando) section with an 'E' chord. The second staff is the 'Chorus' with lyrics 'I will always love you'. It features chords A, F#m, D, and E. The tempo marking 'And' (Andante) is present at the end of the first staff.

Conclusion

Par interactif, pour la *Bande-annonce* comme pour le *Récapitulatif* l'action des techniques de montage dans ce registre télévisuel tend à résumer dans l'espace de quelques minutes, voir quelques secondes, les actions majeures de l'émission. Par définition, l'acte de résumer envisage d'avoir les composantes les plus importantes. En fait, les chansons et les chanteurs habillent la majorité du programme et par suite la majorité de son résumé. Alors que le regard critique logique se penche vers le côté manquant à travers les fragments découpés des chansons, les musicologues seront-ils appelés à se délaissier d'une part de la logique pour émanciper des lectures nouvelles et de conquérir des espaces de recherche jusque-là ignorés ?

À partir du moment où la musicologie dite *nouvelle* affirme un intérêt aux nouveaux contextes, les enjeux de la recherche seront assez importants. Maintenant, montrer le lien entre, une « *nouvelle musicologie* » et cette lecture est bien claire. En fait, il suffit de voir que l'artiste-musicien vient dans cette *Bande-annonce* depuis, non seulement sa musique et ses chansons, mais aussi avec sa personne plurielle (socioculturelle, politique, symbolique, etc.), son image et apparence (esthétique, référentielle) et jouant aussi un rôle dramatique. En fait, les différentes présentations et les dialogues ainsi que les interviews dressent un rôle pluriel. Loin de là, le musicien, bien que la musique ne soit pas développée d'une façon complète, se trouve dans un registre très riche et procure une valeur ajoutée à la musique. On remarque alors que la réduction apparente de ce contexte n'est qu'une fenêtre à un espace sans limite pour la musique et le musicien.

Face à ces contextes brefs, la lecture analytique passe par une mise en contexte des exemples. Il est dans l'évidence que les fragments des chansons



n'ont rien de compréhensible hors du champ télévisuel dans lequel ils s'inscrivent. Encore, contrairement à la logique des choses, introduire des chansons complètes dans ces conditions serait insensé. Par conclusion, la mise en contexte de cette musique renverse les ordres et met en avant l'incomplet en dépit du complet.

Dans un autre registre, pour la musicologie il paraît, depuis cette lecture, que les choix des corpus et des critères des choix des exemples s'ouvrent à des domaines plus éloignés et poussent les limites loin des cadres classiques. Cela-dit, et toujours à partir de ce traitement analytique, la musicologie est appelée à transgresser les rebords théoriques pour s'aventurer dans des contextes musicaux qui ont resté dans des zones d'ombres et loin de l'acquisition des chercheurs. En revanche, alors que les méthodes et les ancrages théoriques sont relativement absents, les chercheurs doivent procurer des moyens susceptibles de valider leurs hypothèses et de développer leurs problématiques.

Pour finir, le fait de repenser la musicologie face aux nouveaux contextes musicaux permet de dévoiler des enjeux assez importants. Aborder des nouveaux espaces de pratique musicale permet de suivre son évolution et de garder une liaison avec les changements du domaine musical. Aussi, il est important via cette lecture d'aborder la musique avec une ouverture parallèle à l'évolution et à la polyvalence des contextes musicaux, « *Comme Christopher Small (2011) parle de « musicking » ou Tia Denora de « music in action » (2000, 2011) nous appelons « musique » l'ensemble des activités liées à la pratique, la production, l'écoute, la circulation de musique et les relations sociales qui s'y expriment via différents flux, médiations, espaces et discours.* » (Joëlle Le Marec; Ribac, 2019, p. 653).

Références

1. Goliot-Lété Anne, Francis Vanoye, 2020. *Précis d'analyse filmique*, Armand Colin, France.
2. Hodeir André, 2003. *Les formes de la musique*, PUF, France.
3. Joëlle Le Marec, François Ribac, 2019. *Savoirs de la musique et études de sciences Sons, sens et silence*, Dans *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2019/3 (Vol. 13, N°3), S.A.C., France.
4. Jost François, 2017. *Comprendre la télévision et ses programmes*, Armand Colin, France.
5. Martin Michel, 1982. *Sémiologie de l'image et pédagogie*, PUF, France.



6. Maschio Laura, 2012. *Musique et télévision : vers une légitimité des genres ? Étude de la représentation des genres et sous-genres musicaux sur les chaînes généralistes françaises* dans *Sociétés* 2012/3 (n°117), De Boeck, France.
7. Moureau Nathalie, 2006. *Société de l'information et modèles de star system* Dans *Hermès*, La Revue, CNRS, France.
8. Périneau Sylvie, 2010. *Télévision, 2010/1 (N° 1)*, CNRS, France.
9. Sérour, Georges 2016. *Communication*, Dunod, France.

