



HAL
open science

Un voyage inachevé? Quand Gekko déplaçait Gréco

Catherine Rudent

► **To cite this version:**

Catherine Rudent. Un voyage inachevé? Quand Gekko déplaçait Gréco. Cartographier la chanson contemporaine, 2019. halshs-03168833

HAL Id: halshs-03168833

<https://shs.hal.science/halshs-03168833>

Submitted on 14 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un voyage inachevé ? Quand Gekko déplaçait Gréco

Catherine Rudent
CERLIS - Sorbonne Nouvelle

L'arrangement (Cugny, Ravet, Rudent, 2004) peut faire voyager, déplacer, conquérir de nouveaux espaces pour une chanson, en prenant pour base de départ la maquette artistique proposée par un compositeur et un auteur à un interprète¹. On peut estimer que le voyage en question contribue à la cartographie contemporaine de la chanson : car il ouvre tous les possibles techniques et esthétiques d'aujourd'hui aux compositions simples (mélodies et mots) qui constituent, dans ce genre, la création de départ (Rudent, 2011).

Le constat sera fait ici à travers le travail d'une équipe nommée Gekko, constituée de trois musiciens : Arnaud Devos (percussionniste), Jean Lamoot (ingénieur du son) et Jean-Louis Solans (guitariste). J'ai croisé leurs productions pour la première fois lors d'une enquête menée sur l'album de Gréco sorti en 2003, *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissiez...* A l'occasion de cette enquête, j'avais conduit des entretiens avec des intervenants de l'album et recueilli des versions d'étape de certaines chansons, ainsi que deux versions successives de l'album commercialisé. Ce matériau m'a permis l'étude de certains processus sociaux et musicaux de la création d'album, étayée par des analyses musicologiques.

Les contextes de l'album

Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissiez... (Polydor, Universal, 2003) apparaissait comme une espèce de renaissance dans la carrière de Juliette Gréco, qui n'avait enregistré que très peu d'albums dans les deux décennies précédentes. Il sort dans un contexte qui n'est pas indifférent : le genre de la chanson en France est, à ce moment-là, bousculé par le succès de l'émission de télé-réalité *Star Academy*, dont la première saison date de 2001 en France et qui met en avant des chansons parfois oubliées relevant d'une esthétique de la variété (Rudent, 2016). Henri Salvador vient de remporter un triomphe peu prévisible avec le succès de *Chambre avec vue*, couronné par une Victoire de la Musique en 2001, alors que le musicien et chanteur est âgé de plus de 80 ans. L'orée du XXI^e siècle est aussi marquée par les effets de la loi dite « des quotas », entrée en vigueur en 1996 et qui visait à renforcer la diffusion médiatique de chansons en français et d'artistes encore peu connus. Le contexte est enfin fait du succès d'une « nouvelle scène française », parapluie catégoriel confus et hétéroclite mais qui, ainsi étiqueté dans le discours médiatique depuis quelques années, constitue une rampe de lancement pour de nombreux artistes de chanson.

Sur le plan technique et économique, l'album de Gréco sort dans un monde de la musique transformé par l'usage intense d'Internet et la généralisation des échanges de fichiers musicaux dits P2P (*peer-to-peer*, d'usager à usager), échappant aux cadres commerciaux et légaux de circulation de la musique. Parmi les conséquences bien connues de cette transformation, rappelons qu'en compliquant la commercialisation des albums studio, elle a remis le concert au centre de l'intérêt des industries musicales. Sur un plan sociologique, ces usages musicaux d'Internet ont assoupli et brouillé la configuration sociale des goûts. Le nouveau média ne quadrille en effet pas d'une manière aussi lisible que les anciens les différents genres musicaux et les conduites d'écoute et de consommation culturelle.

De plus, les pratiques musicales dans leur ensemble bénéficient, depuis quelques années, des progrès et des baisses de coût de l'informatique musicale. Les musiciens sont largement équipés de *home studios*, installations personnelles permettant la production d'enregistrements musicaux de qualité professionnelle à un prix réduit. Cette généralisation de l'informatique

¹ Pour la légèreté de l'écriture, je conserve ici l'usage d'employer les noms au masculin pour des professions pratiquées par des hommes ou par des femmes.

musicale accompagne et facilite la diffusion d'une esthétique musicale fondée sur la boucle (*loop*) : le geste créateur musical le plus répandu consiste sans doute à prélever ou à créer des fragments d'une ou quelques mesures (quelques secondes) et à les travailler en les dupliquant, les superposant et les organisant pour obtenir la texture sonore souhaitée. Cette tendance s'enracine vraisemblablement dans divers courants (« populaires » ou « savants ») des années 1960 mais passe au premier plan de l'histoire des musiques occidentales avec les pratiques liées à la disco et au hip-hop dans les années 1970, et aux musiques électroniques de danse à partir des années 1980. Les deux derniers genres ayant gagné le premier plan des goûts et des industries musicales dans les années 1990, on peut dire que les musiques de boucles sont devenues la base de l'environnement musical - au moins occidental - depuis plusieurs années, à la sortie de *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez...*

2003 n'est donc pas une date quelconque dans l'histoire française de ce que j'ai appelé ici un *genre*, la chanson. La musique y est tributaire de tendances neuves ou récentes, à la fois dans les pratiques professionnelles, les techniques, l'économie et l'esthétique.

La création de l'album

Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez... a commencé, pourrait-on dire, par un « appel d'offres ». Le directeur du label Polydor, Jean-Philippe Allard, a sollicité Gréco pour faire un album avec elle. Après son accord, il a joué un rôle pivot, soit qu'il ait sollicité compositeurs et auteurs, soit que certaines personnes, sachant cela, lui aient proposé des maquettes. Sur la base de ces maquettes, un choix a été fait pour réunir les chansons de l'album. Du coup, les styles musicaux présents sur l'album sont extrêmement diversifiés, pour ce qui est des accompagnements instrumentaux. En revanche, le chant de Gréco, son phrasé et sa vocalité bien reconnaissables en sont l'élément unifiant.

On peut répartir les plages de l'album en quelques grandes familles musicales : mentionnons d'abord les artistes avec lesquels Gréco a déjà une longue habitude de travail et qui sont inscrits dans l'histoire de la chanson en France : Jouannest et Rauber (tous deux du reste ayant joué un rôle important dans l'esthétique de Jacques Brel). En 2003, le pianiste et l'arrangeur sont des compagnons de route depuis longtemps de la production chansonnière de Gréco. Ensuite, interviennent aussi sur l'album des artistes « consacrés »² : Manset, Lavilliers, Art Mengo. Puis des artistes que l'on peut qualifier de « montants », car leur notoriété est certes assez importante mais récente, Miossec (depuis quelques années) et Biolay, qui s'était fait connaître par son rôle dans *Chambre avec vue* (Henri Salvador, Virgin Records, EMI, 2000) et par son album personnel, *Rose Kennedy* (paru sur le même label en 2001). Enfin, différents musiciens représentent une ouverture de l'éventail esthétique, par comparaison aux précédents : soit une orientation tirant vers le jazz, ce qui n'est pas nouveau dans l'histoire des hybridations de la chanson en France - c'est le rôle de Laurent Cugny ; soit des ouvertures beaucoup plus inédites, que l'on peut entendre comme un pari audacieux. C'est là la position de Gekko, dont nous décrirons plus en détail le style musical très novateur.

Selon toute vraisemblance³, les producteurs de l'album ont d'abord sollicité un producteur artistique et ingénieur du son réputé, Jean Lamoot. Celui-ci aurait alors choisi de faire équipe avec le guitariste Jean-Louis Solans et le percussionniste Arnaud Devos. Depuis un ou deux albums, en effet, ces trois musiciens collaboraient de façon suffisamment stable pour décider

² Pour le sens précis de ce terme en sociologie des arts et de la culture, se reporter à Benoît Denis (2010), Lizé, Naudier et Sofio (2014) et Bourdieu (1977).

³ Mon enquête, centrée sur Juliette Gréco, se proposait d'analyser les processus créateurs de l'album et je n'ai donc pas recherché d'informations particulières sur la contribution de Gekko avant de prendre la mesure de leur singularité à l'analyse des musiques et des interactions.

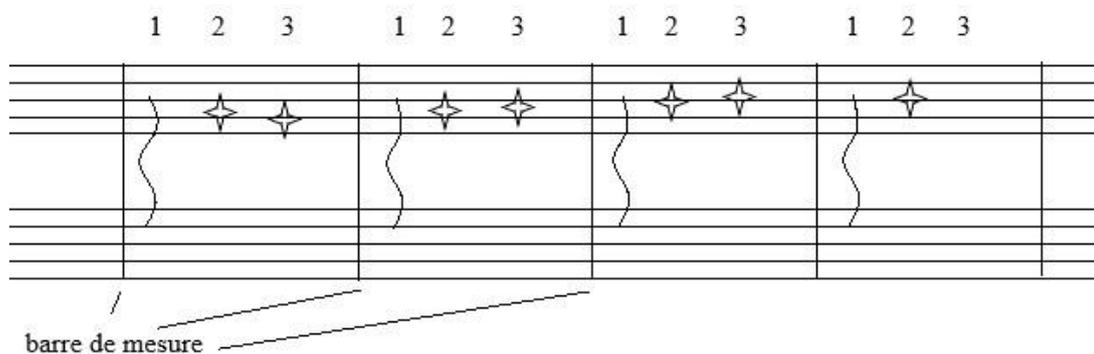
de former un collectif de production musicale baptisé Gekko, du nom du lézard⁴. Si Lamoot intervient sur l'ensemble de l'album (réalisation, enregistrement, mixage), le travail des deux autres, c'est-à-dire de Gekko en tant que collectif, concerne quelques chansons seulement. Ces chansons-là permettent de voir ce qui se passe musicalement quand un trio de producteurs étrange s'empare de maquettes qui peuvent elles-mêmes, au départ, être plus ou moins étranges.

Soulignons bien, néanmoins, que cette étrangeté est inscrite dans le personnage artistique de Juliette Gréco. Elle-même le dit : dans l'entretien public que j'ai réalisé avec elle en 2003, elle affirme la nécessité d'aller toujours vers des artistes nouveaux parce que « si on n'avance pas, on recule ». Ainsi, encore en 2003, elle estimait que si elle n'allait pas vers les musiques les plus contemporaines de son temps, elle adoptait une démarche rétrograde qui ne lui convenait pas. Elle a rappelé à cette occasion son soutien à Gainsbourg : en 1962-1963, à une époque où il était encore en difficulté pour établir sa carrière, elle a enregistré des chansons comme « La Javanaise » ou « Accordéon », qu'il avait composées pour elle. Si l'étrangeté est bien inscrite dans les choix esthétiques de Gréco à tout moment de sa progression de carrière, néanmoins nous allons voir que dans le cas qui nous occupe ici, le couperet s'est abattu de manière brutale, qui n'a pas été sans faire de remous.

Voyage de métrique, de vocalité et de style : de Manset à Gekko

« Je jouais sous un banc » est la chanson de Gérard Manset qui ouvre l'album, l'instituant ainsi en parrain prestigieux. Manset apparaît en effet comme un artiste à la marge des mondes de la chanson et du rock. Son prestige est médiatique aussi, car Manset est un artiste secret, fuyant toutes les formes de publicité. Le simple fait qu'il apparaisse sur un album s'en trouve déjà haussé au rang de caution artistique convoitée. Au-delà de cette valeur symbolique, « Je jouais sous un banc » est aussi la chanson-titre de l'album : elle commence par les mots « Lorsque j'étais petite, je jouais sous un banc », mais se conclut sur la phrase « Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez, sans faire de bruit, sans faire de vague ».

La maquette que Manset remet à Gréco et Allard est construite sur la répétition d'une même longue section musicale, à laquelle sont assujetties des paroles chaque fois différentes⁵. Quels sont les points saillants de cette chanson, à la première étape de la maquette enregistrée par l'auteur-compositeur ? Tout d'abord elle est remarquable du point de vue métrique : l'accompagnement fait entendre très clairement une mesure à trois temps, que l'on peut représenter ainsi (ex. 1).



Ex. 1 : La métrique à trois temps de « Je jouais sous un banc »

⁴ Ces hypothèses sont fondées sur les informations rares, dispersées et lacunaires disponibles sur Internet. Voir plus particulièrement une page du site Internet de Dominique A :

<http://www.commentcertainsvivent.com/interviews/interview-gekko/page-4>

⁵ La musique connaît quelques variantes d'une fois sur l'autre et débouche sur une coda un peu différente : cette structure lisible mais souple constitue un certain raffinement et une liberté esthétique, à rapprocher de tendances musicales pop qui ont marqué les années 1970.

Les mesures sont comme des « cases » découpant le temps musical en durées égales. A l'intérieur de ces durées, les rythmes musicaux prennent leur place. Ici, les mesures sont scandées en trois temps régulièrement espacés : le premier est plus appuyé ; il est marqué par un accord arpégé de guitare acoustique, représenté par un trait vertical ondulé. Les deux autres temps, plus légers, sont marqués chacun par une note seule jouée par une autre guitare acoustique (étoiles). L'effet général est similaire à l'accompagnement usuel d'une valse - **Un deux trois, Un deux trois...**

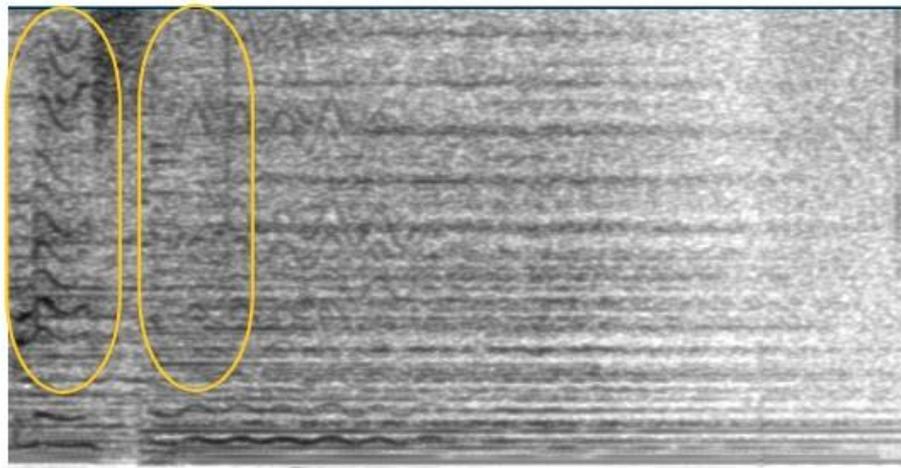
En revanche, la mélodie chantée fait entendre quatre notes égales par mesure : il y a une espèce de contradiction entre le mètre « à trois » des instruments et le mètre « à quatre » du chant (ce qu'on appelle couramment un « quatre pour trois »). Cette rencontre de deux mètres qui sont superposés mais ne coïncident pas est très audible et constitue une singularité de la chanson.

Deuxièmement, on peut remarquer comment la mélodie est organisée. Le premier fragment mélodique est répété plusieurs fois, de façon à installer l'auditeur dans une espèce de routine, ce qui est conforme aux exigences de simplicité du genre chanson. Cette routine est brisée de temps à autre par l'apparition d'une deuxième mélodie, ascendante, poussant la voix vers l'aigu. Le contraste de ce fragment avec les précédents constitue un repère d'écoute très apparent, repère qui ajoute à la lisibilité auditive de la chanson. Là aussi, il est d'usage, en chanson, de jouer sur les registres vocaux pour créer une ponctuation formelle régulière.

Nous pouvons comparer cette première étape avec la suivante, grâce à une maquette intermédiaire dont je dispose⁶ : la chanson commence à « voyager » et se présente d'une manière tout à fait intéressante. Là, Gréco, prenant pour point de « départ » (au double sens de *commencement* et de *séparation*) la première maquette que nous venons de décrire, chante accompagnée par Gérard Jouannest au piano. Celui-ci introduit la chanson à trois temps, conformément à la proposition compositionnelle de Manset. Gréco est alors censée chanter « à quatre », de manière à retrouver le mètre en « quatre pour trois » décrit précédemment. Cela n'est pas facile à effectuer, et le pianiste l'aide en jouant de sa main droite sur le clavier la ligne mélodique qu'elle doit chanter. Or on constate à l'écoute que Gréco déforme le rythme et ramène le mètre dans une logique « à trois », ce qui est plus confortable comme relation aux trois temps marqués par l'accompagnement de piano. Il en résulte une disjonction entre la mélodie telle qu'elle la chante (retrouvant un trois temps) et celle qu'il exécute de la main droite au piano (respectant la découpe à quatre proposée par la maquette de Manset). L'impression est celle d'un guidage qui ne réussit pas entièrement, comme si les deux musiciens marchaient sur une même route, mais pas du même pas, malgré l'incitation de l'un des deux. La métrique de la chanson a été transformée.

Le deuxième déplacement entre cette étape et la précédente se fait sur la vocalité. Manset s'appuyait sur une voix soutenue, dont la dynamique était maintenue sur la durée entière de chaque note. Elle offrait aussi un vibrato abondant, présent sur l'intégralité des sons chantés. Cette voix de Manset déployait ainsi diverses formes d'intensité expressive, ce qui se retrouvait dans la mélodie ascendante : la note aiguë en fin de montée était chantée avec un timbre fort différent, ce qui se voit sur le spectrogramme (ex. 2) et correspond probablement au « passage » du chanteur de son mécanisme 1 à son mécanisme 2 (Roubeau, Henrich, Castellengo, 2009), autrement dit, en termes plus courants, à l'utilisation de sa voix de tête. Un tel changement, peut-être nécessaire physiologiquement pour l'émission de la note, a également une valeur expressive, attirant l'attention auditive sur cette nouvelle couleur, qui devient symbolique de la plainte. Ce changement intervient en effet au milieu du mot « blessé ».

⁶ Merci à Laurent Cugny.



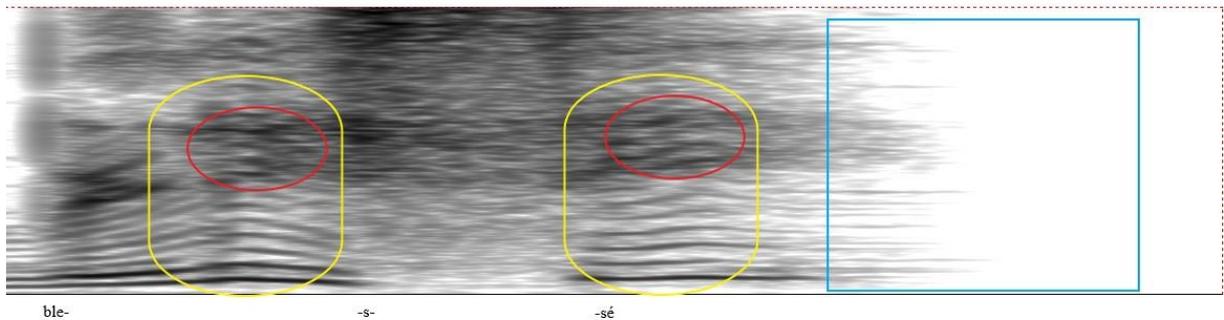
bles - s - é

Ex. 2. Le mot « blessé » chanté par Maset dans la maquette initiale de « Je jouais sous un banc ».

La première syllabe offre un timbre riche en harmoniques aigus. On constate en effet que les « rayures » horizontales s'étagent jusqu'en haut du spectre visualisé, ici défini à une valeur de 5000 Hz.

La seconde syllabe n'offre, dans cette même zone du spectre, qu'un aspect gris dont les rayures sont à peine perceptibles. Ce timbre est donc plus pauvre en harmoniques. Métaphoriquement, il peut être décrit comme plus « doux », moins « brillant », un changement qui est tout à fait audible à l'écoute de la maquette. Il correspond vraisemblablement à un « passage » effectué par Maset, c'est-à-dire à un changement de son geste vocal (mécanisme laryngé), effectué au moment du changement de syllabe et de note.

On peut remarquer la durée longue de la deuxième syllabe par comparaison à la première, ainsi que le vibrato (ondulation) qui la caractérise.



Ex. 3. Le mot « blessé » chanté par Gréco dans la maquette intermédiaire

Le même mot dans la deuxième version disponible de la chanson : l'enregistrement de la chanson par Gréco au chant, accompagnée de Jouannest au piano. Elle constitue une étape intermédiaire du « voyage » de la chanson.

On remarque, par opposition à la version précédente, que les harmoniques (rayures, entourées de jaune) et les formants (ombres, comme celui qui est entouré en rouge) sont similaires pour les deux syllabes.

Toujours par contraste avec la version de Maset, on voit que la deuxième syllabe n'est pas tenue et ne dure pas plus que la première : installation du silence marqué par la zone blanche encadrée en bleu.

On ne voit aucun vibrato : le trait de la deuxième syllabe est droit et non ondulé.

Il y a donc ici un déplacement en termes de vocalité : Maset s'appuyait sur une voix soutenue, tenant la durée des notes et exprimant, par le changement de mécanisme dans la montée à l'aigu, l'intensité des paroles. Gréco, au contraire, adopte une vocalité typique de ce

qu'elle fait généralement : elle ne tient pas la note, ne la vibre pas, et l'intensité passe par d'autres procédés vocaux plutôt de l'ordre de l'intonation et de la prononciation des paroles. C'est Jouannest, au piano, qui réalise le crescendo.

On pourrait ajouter une considération stylistique plus large à propos de cette deuxième étape du voyage de la chanson « Je jouais sous un banc ». La maquette de Manset, renvoyait par certains aspects à des tendances fortes des années 1970 : la souplesse formelle, mais aussi les choix d'instruments, que nous n'avons pas commentés ici, à savoir guitare acoustique et mellotron. Dans la maquette n° 2, celle de Jouannest et Gréco, il y a une espèce d'abstraction musicale, dans l'esprit d'une « version de travail », intermédiaire, qui ne sera pas l'objet d'une circulation publique. On observe un choix d'accompagnement neutre au piano, reposant sur une formule relativement simple, faite pour permettre le placement mélodique et rythmique de la voix. Cette prise de voix continuera dès lors seule le voyage, allégée de l'accompagnement pianistique, vers des horizons très inattendus.

A l'étape suivante, la voix de Gréco a été séparée de l'accompagnement pianistique qui n'était qu'un étayage temporaire pour enregistrer sa piste. L'enregistrement a été réalisé en panoramisant le piano entièrement sur le côté gauche, et la voix sur le côté droit. Il suffisait dès lors de ne conserver qu'une des deux moitiés de la piste stéréo pour « récupérer » l'enregistrement de la voix, seule cette fois. Cette piste de voix une fois confiée à Gekko, le trio a pu l'associer à un arrangement de sa composition. La nouvelle musique obtenue se situe très loin de la maquette initiale. Les trois musiciens ont entièrement supprimé la superposition de deux mètres divergents, « à trois » et « à quatre ». Ils ont aussi introduit une esthétique qui n'était ni prévue ni prévisible dans la maquette formant le point de départ. En effet, au lieu de jouer comme Manset sur le principe du contraste (mélodique, métrique), ils lui substituent un principe de structuration par la répétition obsédante d'une boucle, d'une cellule mélodique extrêmement réduite. Les sons qu'ils utilisent sont instrumentaux (et non synthétiques) mais déformés de manière à devenir impossibles à identifier, à rapporter à un instrument de musique connu. Ainsi, ils ont restitué sur le plan sonore l'étrangeté de cette chanson à thématique onirique, mais en travaillant avec des moyens musicaux complètement différents de ceux qui étaient mis en œuvre au départ par Gérard Manset. On peut dire qu'ils ont déplacé l'intention artistique initiale de son auteur-compositeur-interprète. Dans le même mouvement, ils l'ont rapprochée des pratiques musicales contemporaines centrées sur la boucle.

« L'amour flou », « Il et elle » : au-delà des frontières de l'impertinence

Ce déplacement, Gekko l'a opéré sur d'autres chansons de l'album. Notre deuxième exemple, « L'amour flou », est une composition de Jouannest, sur laquelle Benjamin Biolay a imaginé un texte assez astucieux et spirituel, caractéristique d'une de ses manières d'écrire. Lors d'un entretien que j'ai réalisé avec Gérard Jouannest au sujet de cet album, le pianiste compositeur m'a confié sa surprise à l'écoute des arrangements de Gekko, au regard des intentions musicales qui étaient les siennes à la base. A propos de sa composition pour « L'amour flou », il me confie : « Je ne la reconnais plus... ». La valse qu'il a composée est devenue un tango - un tango fort curieux, puisque ce fin musicien le qualifie de « brésilien », ce que j'ai interprété comme une manière de tourner le résultat en dérision. A l'issue de l'entretien, j'ai supposé qu'il se sentait dépossédé de ses compositions. Dans le même entretien, il est allé jusqu'à dire : « Moi, ça me plaisait plus ou moins », ce qui montre la distance qu'il marque, en tant que compositeur, à l'égard de ses arrangeurs.

Si l'on analyse l'arrangement, par Gekko, de la chanson commercialisée, on s'aperçoit qu'il repose en effet sur une rythmique de tango. C'est seulement à la fin de la chanson qu'il revient aux trois temps de la valse. Or les paroles à cet endroit de la chanson sont : « Nous n'irons pas plus loin ». On peut imaginer qu'il y ait ici une sorte d'ironie stylistique musicale, indiquant la valse comme un point de départ, comme une rythmique tournée vers le passé, comme une base

qu'il peut être intéressant de dépasser. Cela d'autant plus que ce retour au rythme à trois temps fait aussi entendre un accordéon et constitue un pastiche d'une musique de guinguette, emblème d'un retour en arrière, vers le passé du genre chanson.

Dans la « mise en scène phonographique de la voix » (Lacasse, 2009) réalisée par Gekko pour cette chanson, on constate aussi une ambivalence : si les inflexions de Gréco sont bien traitées avec le respect et la mise en avant dus à l'importance de l'artiste, sa voix est par endroits affectée d'un effet d'écho très perceptible, presque outré, qui lui donne une sonorité légèrement caricaturale : par exemple un écho marqué vient réitérer de manière très audible une attaque de son durcie par un léger coup de glotte, typique des gestes vocaux de la chanteuse, sur le début de la phrase « avec toi, j'avoue que c'est moins bien ».

Gekko a également appliqué sa malice créative à une autre composition de Jouannest, « Il et elle », dont le texte est de Miossec. Ce texte est particulièrement abondant, cependant que la musique de Jouannest est construite sur une cellule mélodique-harmonique répétitive. Il en résulte un effet de redondance sonore : on entend la cellule musicale un très grand nombre de fois, pour que le texte puisse entièrement se dérouler dessus. Cette redondance est renforcée par le choix poétique de Miossec : celui-ci n'a utilisé, dans l'intégralité des paroles, que deux sons à la rime, /il/ et /el/, alternant de manière régulière. Les sonorités de ce texte long en deviennent particulièrement prévisibles et répétitives, d'autant plus que les vers sont courts (quatre syllabes) : ainsi la rime revient sans cesse. L'effet d'insistance litannique est très fort.

Les paroles évoquent un couple amoureux (« Il s'appelle Bill / Elle s'appelle Belle ») dans un lieu clos (« Il et la Belle / sont sur une île »), qui représente aussi la clôture du lien amoureux. De ce lieu physique et affectif, le départ est interdit, pourrait-on dire, puisque « Bill prie le ciel / Ainsi soit-il / Que jamais Belle / Ne quitte l'île ». On peut aussi estimer que la mise en son de la situation, tant par les rimes insistantes que par la musique répétitive, est une troisième forme de symbolisation de l'enfermement.

Or Gekko quitte de manière extrêmement audible l'île musicale ainsi proposée à leur travail d'arrangement. Ce départ est d'autant plus spectaculaire qu'ils changent purement et simplement la tonalité de la chanson : ils lui assignent un accompagnement instrumental dont la tonalité est un ton plus grave que celui du piano de Jouannest. La voix de Gréco, inchangée, mais superposée à cet accompagnement bien différent, sonne alors d'une manière profondément décalée tonalement, ce qui fait de cet arrangement de la chanson un objet musical extraordinaire - une chanson polytonale - très éloigné de sa maquette initiale. La version de l'album où cet arrangement figure sera d'ailleurs rapidement retirée des ventes et une deuxième version se substituera à la première : là, « Il et elle » a été confiée à Laurent Cugny qui en a proposé un arrangement beaucoup plus proche de la composition de départ, dont il conserve à la fois la tonalité et la métrique à trois temps.

Que conclure de ces périples musicaux, effectués par Gekko sur l'album de Gréco et par Gréco au travers des arrangements de Gekko ? D'abord, que le travail d'arrangement est capable d'inscrire une chanson, une composition telle qu'elle est proposée initialement (maquettée), dans des espaces différents de ceux qui avaient été prévus pour elle par son compositeur. C'est ce que j'ai appelé « faire voyager » la chanson, comme le suggère, du reste, la formule « version d'étape ».

La chanson peut ainsi connaître des déplacements de tonalité, de métrique, de sons instrumentaux, de continent esthétique (« Je jouais sous un banc »). Elle peut prendre ironiquement ses distances vis-à-vis de son état de départ, par des clins d'œil (« L'amour flou ») et des évasions (« Il et elle ») impertinents. Chez Gekko, non seulement les instrumentations sont très différentes de celles suggérées par les maquettes, mais en plus les sons que le trio emploie sont des « synecdoques de genre » (Tagg, 2012 ; Conti, 2016 et 2017), évocations sonores de l'exotisme et de l'éloignement à travers des sons de percussions ou d'instruments

venus d'ailleurs. Il faut ajouter à cela que le travail de l'équipe vise à rendre les sons instrumentaux méconnaissables : traités avec les techniques foisonnantes disponibles en studio d'enregistrement et via l'informatique musicale, ils deviennent difficiles à identifier. Ils sont donc à la fois peu connus (étrangers) et impossibles à reconnaître (étranges). Enfin, le travail musical de Gekko est à base de boucles (*loops*), conformément aux tendances contemporaines de la chanson, et cela même quand les maquettes de départ n'utilisent pas ce procédé musical (« Je jouais sous un banc »). En même temps ce sont des boucles en trompe-l'œil (ou plutôt l'oreille) : elles ne sont pas des répliques à l'identique, comme celles que créent et qu'utilisent, dans les musiques électroniques de danse ou la musique hip-hop, les *producers*. Ce ne sont pas des copiés-collés de fragments musicaux, saisis sous forme de fichiers numériques. Jouées par des instrumentistes qui répètent effectivement les sons dont elles se constituent, elles offrent de minimes infléchissements d'une redite à l'autre et l'effet sonore et esthétique résultant est bien différent.

Or Gekko n'a pas continué à travailler en tant qu'équipe. Est-ce le résultat d'un de ces « faits sociaux » dont Durkheim (1988, 95-107) soulignait la dimension coercitive ? Dans son ouvrage *Les mondes de l'art*, un autre sociologue, Howard Becker (1988, 242-254), analyse ce que le changement « coûte » à un environnement artistique donné. Il montre combien d'obstacles se dressent quand une œuvre traverse les frontières des conventions établies - conventions esthétiques, matérielles, pratiques, organisationnelles... On peut considérer que Gekko a transgressé les contours des maquettes de départ, mais aussi les contours stylistiques généraux de la chanson d'esprit Rive Gauche incarnée par Gréco et les contours professionnels qui délimitent la marge d'intervention des arrangeurs par rapport aux compositeurs. Et sur le plan esthétique, leur manière de faire remet en cause la nature de la chanson comme objet artistique : leurs interventions reviennent à affirmer qu'une chanson n'est pas une composition comme une autre (dans d'autres domaines musicaux) et mettent en avant la nature créatrice du travail d'arrangement. On peut se demander si le coût de toutes ces nouveautés, de ces propositions qui renversent les conventions en usage, n'a pas été trop élevé, empêchant la poursuite de leur activité :

« la majorité des œuvres des francs-tireurs restent ignorées [...] et finissent par disparaître sans laisser plus de traces que leurs auteurs » (Becker, 1988, 254).

Références bibliographiques

- Becker, Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion (*Art Worlds*, 1982)
- Bourdieu, Pierre, 1977, « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, p. 3-43
- Denis, Benoît, 2010, « La consécration », *COnTEXTES*, 7, consulté le 8/06/2018, <https://journals.openedition.org/contextes/4639>
- Conti, Jacopo, 2016 « Che suono fa, la Francia ? », *Vox popular*, vol. 1/1, 121-132
- Conti, Jacopo, 2017, « Musical Synecdoche : Musical Analysis, Semiotics and Representation », communication au Colloque international *Analyse musicale et représentations sociales*, Paris, 15-16 mars, IReMus et LLA-Créatis
- Cugny, Laurent, Hyacinthe Ravet, Catherine Rudent, 2004/3, « "Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent" : Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », *Sociétés*, 85, « Pratiques musicales », p. 83-100
- Durkheim, Emile, 1988 (1895), *Règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion
- Lacasse, Serge, 2009, « The Phonographic Voice : Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », dans Amanda Bayley (dir.), *Recorded Music : Society, Technology, and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 225-251

- Roubeau, Bernard, Nathalie Henrich, Michèle Castellengo, 2009, « Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited », *Journal of Voice*, vol. 23/4, p. 425-438
- Rudent, Catherine, 2011, *L'album de chansons entre processus social et œuvre musicale. Juliette Gréco, Bruno Joubrel, Mademoiselle K*, Paris, Honoré Champion
- Rudent, Catherine, 2016, « Abrasion stylistique et transigeance musicale des chansons de « variété » : Le cas exemplaire de *La famille Bélier* », actes du colloque *La chanson dans les cinémas d'Europe et d'Amérique Latine (1960-2010). Variantes génériques, hybridations esthétiques et enjeux transnationaux*, Université Libre de Bruxelles, Université Catholique de Louvain, Université de Buenos Aires, Cinémathèque Royale de Belgique, Louvain-la-Neuve, [version de prépublication](#)
- Philip Tagg, 2012, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, MMMS