

# Chansons et musique originale dans *Rocketman* (2019) : un *continuum* musical pour une immersion dans la psyché d'Elton John

159

Jérôme Rossi  
Université de Nantes

**RÉSUMÉ.** Consacré à la vie d'Elton John dans les deux premières décennies de sa carrière, le film musical biographique *Rocketman* est régulièrement ponctué des chansons du compositeur-interprète, données en mode scénique, parenthétique, contrapuntique et supradiégétique (mode traditionnellement utilisé dans la comédie musicale) dans des arrangements de Giles Martin. Le dispositif narratif inclut également une importante partition composée par Matthew Margeson au sein de laquelle ces chansons naissent, se figent ou se résorbent. Délaissant une approche traditionnelle – composition de thèmes musicaux originaux correspondant à tels ou tels personnages ou situations –, le compositeur a directement prélevé son matériau compositionnel dans les chansons. Comme Elton John qui plonge dans ses souvenirs lors de séances de psychanalyse, se dédoublant pour observer son « moi » jeune, la musique fait elle aussi l'objet d'un processus de distanciation. Celui-ci emprunte trois voies : distanciation avec la voix originale – la réinterprétation intégrale des chansons par Taron Egerton –, distanciation avec les versions originales des chansons – les réarrangements parfois considérables de Giles Martin –, et distanciation par la musique originale qui, tout en s'appuyant sur les chansons, en propose des versions instrumentales contemplatives qui contrastent avec leur caractère originel.

**MOTS-CLÉS :** analyse de la musique de film, *sound design*, comédie musicale, musique *pop*, Elton John



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

## Songs and Original Music in *Rocketman* (Dexter Fletcher, 2019): A Musical Continuum for an Emotional Immersion Into the Psyche of Elton John

ABSTRACT. Focusing on the life of Elton John in the first two decades of his career, the biographical musical film *Rocketman* is regularly punctuated by the singer-songwriter's songs performed in diegetic, parenthetical, contrapuntal and supradiegetic modes in arrangements by Giles Martin. The narrative device also includes a large score composed by Matthew Margeson within which the songs are born, frozen or resorbed. Forgoing the traditional approach of composing original musical themes for specific characters or situations, the composer has taken his compositional material directly from the songs. Like Elton John who immerses into his memories during psychoanalysis sessions, splitting himself in two to observe his youthful « self », the music finds itself at the heart of a distancing process. In this perspective, the music proposes three types of distancing: distancing from the original voice –Taron Egerton's complete reinterpretation of the songs–, distancing from the recording original versions –Giles Martin's sometimes considerable rearrangements–, and distancing through the original music which, based on songs, offers contemplative instrumental versions that contrast with their original character.

KEYWORDS: Film Music Analysis, Sound Studies, Musical, Pop Music, Elton John

Le film musical biographique *Rocketman*, du nom de la chanson éponyme d'Elton John<sup>1</sup>, s'attache aux débuts de la *pop-star* britannique, une période marquée à la fois par l'accès à un succès planétaire et par un mal-être grandissant, entre problèmes relationnels avec ses parents et producteur toxique. Tout au long des années soixante-dix<sup>2</sup>, l'artiste s'enfonce dans une dépression sévère, cumulant les addictions (alcool, nourriture, drogue, sexe). Le dispositif du film, plutôt original pour un *biopic*, nous met en présence d'un Elton John revêtu d'un costume – qu'il n'a jamais porté – de diable<sup>3</sup>, se livrant à une psychanalyse dans le cadre d'une thérapie de groupe. Cette narration en *flashback* permet de justifier non seulement des erreurs biographiques – Elton John n'est pas censé se rappeler tous les détails de sa vie avec exactitude – mais aussi de pro-

1 La chanson « *Rocket Man* » (en deux mots), sous-titrée « *I Think It's Gonna Be a Long, Long Time* » est d'abord parue en *single* avant d'être intégrée à l'album *Honky Château* sorti en 1972. Si le premier degré du texte décrit le voyage d'un astronaute, on peut aussi y voir des allusions à un *trip* suite à une consommation de drogue (allusion du premier couplet au cerf-volant), une lecture sans doute privilégiée par Dexter Fletcher pour le titre du film *Rocketman* (en un seul mot).

2 Contrairement à ce que raconte le film, cette situation compliquée perdure en réalité encore largement pendant les années 1980. À la fin du film, il est écrit que l'artiste est sobre « depuis 28 ans », ce qui nous amène à dater sa sobriété de l'année 1991... or la dernière chanson du film « *I'm Still Standing* », censée marquer le début de sa période de sobriété, date, elle, de 1983.

3 Cornes, sabots, ailes (Satan est un ange déchu), couleur rouge : le costume d'Elton John imaginé par le costumier Julian Day renvoie au diable, personnifiant les démons qui assaillent le personnage.

poser une approche fantaisiste. Le réalisateur Dexter Fletcher n'a d'ailleurs pas caché s'être volontairement éloigné du *biopic* réaliste : « Cela aurait pu être un documentaire factuel, chronologique, qui vous aurait absolument raconté tout ce qu'Elton John a fait, où il était et quand il l'a fait, mais le film explore seulement sa vie intérieure et émotionnelle. [...] Mon approche est toujours "c'est un souvenir, pas une biographie". Et un souvenir est complètement lié et connecté aux sentiments »<sup>4</sup> (Miller, 2019).

Le processus psychanalytique auquel le « patient Elton John » se soumet nécessite de sa part une distanciation<sup>5</sup> lui permettant d'identifier puis d'éloigner ses maux. Distanciation et immersion émotionnelle ne semblent contradictoires qu'en apparence : il s'agit, pour l'individu, de revivre ses souvenirs par une forme de dédoublement, le personnage actuel analysant son « moi » plus jeune en se mettant dans sa peau. À travers plusieurs inserts où Elton John répond aux questions de son psychanalyste, le film relate les difficultés auxquelles se heurte le personnage depuis son enfance et ses efforts afin d'identifier les conflits du *ça* (volonté de puissance et pulsions destructrices), du *moi* (estime de soi, quête d'un amour sincère) et du *sur-moi* (rapports à la société et au succès) dans sa psyché<sup>6</sup>.

Jouant un rôle clé dans le double processus de distanciation et d'immersion, la musique de *Rocketman* se scinde en deux types de matériaux : les chansons d'Elton John – majoritairement empruntées à son répertoire des années soixante-dix – et une importante musique originale (environ trente-cinq minutes) composée par Matthew Margeson, qui avait déjà travaillé avec Dexter Fletcher sur *Eddie the Eagle* (2016), *biopic* sur le skieur anglais Michael Edwards. Délaissant une approche traditionnelle – composition de thèmes musicaux originaux correspondant à tels ou tels personnages, sentiments ou situations –, le compositeur s'est directement inspiré des chansons d'Elton John afin d'intensifier la plongée dans son univers intérieur. Après avoir présenté les chansons d'Elton John et leur intégration dans le film, nous étudierons les trois formes que revêt leur participation au processus psychanalytique décrit ci-dessus : distanciation par réinterprétations vocales, distanciation par réarrangements, distanciation par une musique originale de nature contemplative prenant sa source dans les chansons. Ces trois formes de distanciation prennent place au sein d'un *continuum* musical conçu pour que « les spectateurs ne soient pas capables de déceler où s'arrêtent la musique originale et les chansons »<sup>7</sup> (Savas, 2019).

4 « *There could be a factual, chronological documentary that would tell you absolutely everything about what Elton did, where he was, and when he did it, but the film just absolutely explores his inner, emotional life. [...] My approach is always, it's a memory, not a biography. And a memory is absolutely linked and connected to feelings.* » C'est nous qui traduisons, comme dans la suite de l'article.

5 Nous employons ici le terme de distanciation, non dans le sens brechtien d'un « effet d'étrangeté » (*Verfremdungseffekt*) théorisé à partir de 1948 dans le *Petit Organon pour le théâtre*, mais dans le sens freudien d'une « prise de recul » afin d'essayer de considérer les choses de manière objective (Michel, 1997).

6 Nous entendons par psyché l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité et de l'intellect humain.

7 « [...] *I don't want people to be able to tell where score stops and song ends.* »

### La chanson dans tous ses états

Si *Rocketman* se présente comme une comédie musicale, c'est en raison du nombre important de numéros chantés et dansés qui constituent la moitié des titres (douze chansons sur les vingt-sept au total), utilisant ce mode que Rick Altman appelle le mode « supradiégétique » (Altman, 1992 : 77). Il s'agit d'une rupture énonciative du récit au profit du spectaculaire, où tous les personnages à l'écran entendent la musique et synchronisent leurs actions sur son rythme. Dans ce contexte de spectacle, le chanteur, éventuellement accompagné par d'autres chanteurs ou danseurs, peut s'adresser directement au spectateur en regard caméra, rompant le « pacte audiovisuel » (Chion, 1990) qui exige qu'un acteur ne montre pas qu'il sait qu'il est filmé. L'aspect hautement disruptif de ce mode est souvent renforcé par l'absence visuelle d'un dispositif instrumental accompagnant le chanteur. Le supradiégétisme n'est cependant pas le seul mode d'intégration des chansons dans *Rocketman* et l'on trouve également ces modalités d'intégration plus traditionnelles que sont les modes scénique, parenthétique, contrapuntique et instrumental (Rossi, 2010) dont nous donnons plus bas les définitions. La figure 1 présente l'ensemble des chansons du film classées selon leur type d'intégration (à l'exception du mode instrumental sur lequel nous reviendrons plus loin), tandis que la figure 2 récapitule les différentes catégories d'intégration de la chanson dans le média audiovisuel à travers un diagramme<sup>8</sup>.

162

Mode scénique	Mode parenthétique	Mode contrapuntique	Mode supradiégétique
« <i>Breaking Down the Walls of Heartache</i> » (22:50-25:07)	« <i>Border Song</i> » (30:27-31:57)	« <i>Rock'n Roll Madonna</i> » (33:49-36:08)	« <i>The Bitch is Back</i> » (04:48-05:41)
« <i>Thank You for All Your Loving</i> » (25:10-25:52)	« <i>Amoorena</i> » (43:52-45:04)	« <i>Hercules</i> » (58:49-59:48)	« <i>I Want Love</i> » (13:52-15:45)
« <i>Daniel</i> » (32:49-32:55)	« <i>Take Me to the Pilot</i> » (56:24-58:09)		« <i>Saturday Night's Alright for Fighting</i> » (19:25-22:30)
« <i>And I Guess That's Why They Call It the Blues</i> » (32:59-33:07)	« <i>(I'm gonna) Love Me Again</i> » (générique fin)		« <i>Crocodile Rock</i> » (47:57-49:04 puis 49:46-50:55)
« <i>Sad Songs (Say so Much)</i> » (33:12-33:20)			« <i>Tiny Dancer</i> » (52:00-54:53)
« <i>Your Song</i> » (39:30-42:52)			« <i>Honky Cat</i> » (01:01:50-01:04:05)
« <i>Don't Go Breaking My Heart</i> » (59:49-1:00:25)			« <i>Rocket Man</i> » (01:20:34-01:24:41)
« <i>Pinball Wizard</i> » (01:14:44-01:15:15)			« <i>Bennie and the Jets</i> » (01:26:44-01:29:09)

8 Nous reprenons là et complétons un précédent diagramme publié pour la première fois dans Rossi, 2010.

163

« <i>Victim of Love</i> » (01:30:33-01:30:53)			« <i>Don't Let the Sun Go Down on Me</i> » (01:31:21-01:34:01)
			« <i>Sorry Seems to Be the Hardest Word</i> » (01:38:14-01:38:47)
			« <i>Goodbye Yellow Brick Road</i> » (01:40:28-01:41:44 puis 01:43:40-01:45:56)
			« <i>I'm Still Standing</i> » (01:51:59-01:55:25) [clip]

Fig. 1 : Ensemble des chansons chantées dans *Rocketman* classées selon leur mode d'intégration

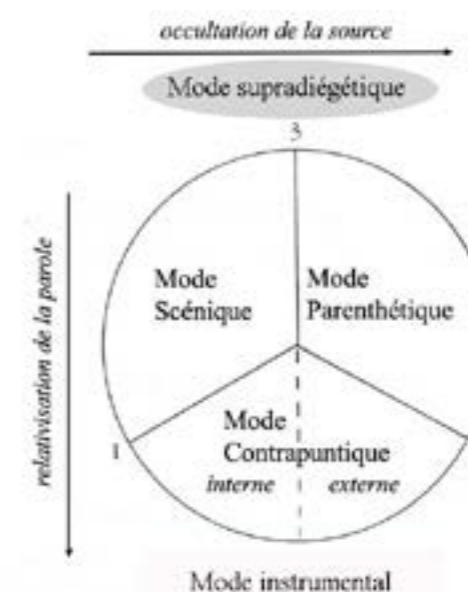


Fig. 2 : Modes d'intégration des chansons dans la mise en scène audiovisuelle

Le mode scénique consiste à montrer l'interprète chanter la chanson dans un dispositif naturaliste qui respecte le temps objectif de la performance, qu'il s'agisse d'une répétition, d'un enregistrement en studio ou d'une représentation en concert, trois situations que l'on trouve dans *Rocketman*. « *Your Song* » est interprétée par Elton John dans la maison de sa mère dans une version qui correspond à l'élaboration de la chanson, le chanteur commençant par tâtonner sur une ligne conjointe descendante de basse avant de prendre de l'assurance. Le duo « *Don't Go Breaking My Heart* » est interrompu par Elton John en pleine séance d'enregistrement au moment de l'arrivée de son producteur ; cette mise en scène permet d'insister sur le côté *live* de l'enregistrement. Une demi-heure plus tard dans le film, on assiste au mixage d'un enregistrement déjà effectué :

c'est le titre *disco* « *Victim of Love* » – qui semble d'ailleurs peu intéresser Elton<sup>9</sup>. Seules deux chansons sont données dans des versions de concert : il s'agit de « *Breaking Down the Walls of Heartache* » et « *Thank You for All Your Loving* », deux titres que le jeune Elton John se contente d'accompagner au piano<sup>10</sup>. « *Pinball Wizard* » explore les limites du mode scénique, à la frontière du mode parenthétique : l'artiste y joue la chanson en concert mais le dispositif audiovisuel la situe hors du champ de la seule performance, car il s'agit d'un bout à bout de plusieurs concerts d'Elton John. Bien que chantant toujours la même chanson, le chanteur-pianiste y apparaît dans des costumes toujours différents. Cette volonté de ne pas s'attarder sur les temps de concert contraste avec le précédent *biopic* de Dexter Fletcher consacré à Freddie Mercury (*Bohemian Rhapsody*, 2018)<sup>11</sup> qui se clôt sur un concert d'une trentaine de minutes.

Sémantisant du temps de la performance, le mode parenthétique consiste à ouvrir une parenthèse dans la narration en accompagnant une séquence par une chanson dont la partie vocale, non chantée à l'écran, commente l'image à la manière d'une voix-off. Quatre chansons fonctionnent sur ce mode. On s'attardera peu sur « *I'm Gonna Love Me Again* » puisqu'il est courant qu'une chanson de générique de fin soit entendue en mode extradiégétique sur écran noir<sup>12</sup> ; cette chanson, qui obtint l'Oscar 2020 dans la catégorie « meilleure chanson de film », constitue la seule présence vocale de l'Elton John réel, en duo avec Taron Egerton. Chantées par ce dernier en mode parenthétique, les chansons « *Border Song* », « *Amoorena* » et « *Take Me to the Pilot* », accompagnent différentes ellipses : la collaboration et la complicité naissantes d'Elton et de son parolier Bernie Taupin pour « *Border Song* », la découverte et la conquête du public américain pour « *Amoorena* »<sup>13</sup> et la passion physique entre Elton John et son manager John Reid pour « *Take Me to the Pilot* ».

Le mode contrapuntique est celui où la voix chantée n'est plus seule à régner sur la bande-son ; comme dans le contrepoint musical, elle est seulement l'une des composantes d'un ensemble de voix, ce qui a pour conséquence la perte (partielle ou totale) de l'intelligibilité des paroles. On distingue « contrapuntique interne » si la source de la chanson est montrée, « externe » si ce n'est pas le cas. En perdant en partie l'intelligibilité de son texte, la chanson en mode contrapuntique se rapproche du mode instrumental, s'insérant en continuité dans la nar-

9 Cet album de 1979 est marginal dans la carrière d'Elton John : il s'agit de l'une de ses moins bonnes ventes discographiques, phénomène que l'on peut imputer à un manque d'implication personnelle. Les chansons sont composées par Pete Belotte (à l'exception d'une reprise disco de « *Johnny B. Goode* ») et John n'y joue pas de clavier. L'album compte seulement sept titres pour une durée de trente-cinq minutes.

10 Composé par Elton John et Caleb Quaye, « *Thank You for All Your Loving* » a été repris et enregistré par les Dukemen en 1968 (John y joue de l'orgue) ; le chanteur en a proposé une démo que l'on retrouve seulement dans un E.P. sorti la même année au Portugal au côté de la chanson « *I've Been Loving You* ».

11 Dexter Fletcher a remplacé Bryan Singer, révoqué avant l'achèvement du tournage.

12 L'écran noir n'est toutefois que passager car, après les principaux cartons, le spectateur assiste à une sorte de « *making of* » avec un montage juxtaposant certaines photos de l'Elton John réel avec des vidéogrammes correspondant dans le film. Il est ainsi à même de mesurer, en même temps que le travail de reconstitution auquel s'est livré l'équipe, la marge de liberté qu'elle s'est octroyée, tant en termes de costumes que de décors et de *casting*.

13 On peut noter que la chanson passe en mode contrapuntique au moment du refrain, avant d'être shuntée avant la fin de ce dernier.

ration sans la ralentir ni l'interrompre. « *Rock'n Roll Madonna* » (33:49-36:08) couvre la séquence où Elton et Bernie sont en colocation pour travailler sur des chansons. La voix chantée est encore sous les premiers dialogues (« depuis quand y'a des rockstars qui s'appellent Bernie ? ») puis disparaît (34:21) – laissant l'accompagnement seul – dans le restaurant avant de revenir sur la fin (35:44), pendant qu'Elton et Bernie retournent dans leur appartement en évoquant la difficulté pour Elton de rompre avec Arabella. « *Hercules* », dont seul un refrain est chanté, met en scène l'engouement autour d'Elton John, extraits de concerts et articles de presse à l'appui ; les paroles sont peu audibles, superposées à un court échange dialogué entre Elton et Bernie, puis par des applaudissements continus.

Trois chansons franchissent la barrière (le « fossé fantastique » selon Stilwell, 2007) entre diégèse et récit : « *Don't Let the Sun Go Down on Me* » (01:31:24) commence en mode scénique. L'inspiration d'Elton naît après avoir répété plusieurs fois une même note au piano mais, à la différence de la séquence de création de « *Your Song* », la chanson prend très vite forme, en duo avec sa future femme, Renate Blauel<sup>14</sup>, passant du mode scénique au mode supradiégétique – quand les choristes battent des mains tout en chantant le refrain de la chanson à la sortie de l'église – et enfin au mode parenthétique pour couvrir l'émoussement rapide du couple. « *Bennie and the Jets* » (01:26:44) est amorcé en concert (mode scénique) par un Elton complètement saoul puis se poursuit en mode parenthétique dans un numéro de cabaret<sup>15</sup>. La chanson « *Border Song* » (30:27) fait le chemin inverse des deux précédentes : d'abord chantée en mode parenthétique – illustrant la naissance de la relation créatrice fusionnelle entre Elton et Bernie Taupin, son parolier –, elle s'achève en mode scénique avec Elton se retrouvant à en chanter les dernières phrases à son piano devant le producteur Ray Williams.

Douze chansons ressortent du mode supradiégétique (voir *supra*). Trois cas peuvent être assez clairement distingués : les numéros collectifs, avec le chanteur entouré d'une troupe de personnages qui chantent et/ou dansent avec lui – « *The Bitch is Back* », « *Saturday Night's Alright for Fighting* », « *Honky Cat* », « *Bennie and the Jets* », « *Sorry Seems to Be the Hardest word* » et « *I'm Still Standing* » –, les airs où les personnages se font face en chantant lors de scènes intimes à la manière de duos ou de trios d'opéra – « *I Want Love* », « *Goodbye Yellow Brick Road* » – et les moments où le chanteur chante seul face à la caméra (comme dans un clip vidéo), sans être soutenu par des danseurs – « *Tiny Dancer* » et la première partie (dans la piscine – voir plus loin) de « *Rocket Man* ». Le cas de « *Crocodile Rock* » est tout à fait particulier : alors qu'Elton interprète sa chanson au Troubadour dans ce qui peut apparaître comme un mode scénique, le chanteur se met à léviter au-dessus du tabouret du piano à l'occasion du refrain

14 Il s'agit là des (très nombreuses) prises de liberté du film avec les faits réels. La chanson « *Don't Let the Sun Go Down on Me* » date de l'album *Caribou* (1974) alors qu'Elton rencontre sa future femme pendant l'enregistrement de son album *Too Low for Zero* en 1983.

15 Il ne s'agit pas de mode supradiégétique : Elton ne chante pas dans le cabaret mais un montage alterné le montre par brefs inserts pendant un concert, ce qui permet de conserver un lien avec une émission vocale réaliste.

sur *la, la, la, la, la, la*, entraînant dans cette apesanteur son public dont les pieds ne touchent plus le sol. Cette coordination du public dans une élévation commune de plusieurs centimètres fait basculer l'interprétation de ce passage vers un mode supradiégétique, manière poétique de montrer que le chanteur « soulève » les foules. Le dernier numéro du film est la chanson « *I'm Still Standing* » (01:51:59) pour laquelle le réalisateur reprend plan pour plan le clip original à partir du troisième couplet en une véritable reconstitution historique – un geste qui montre que le genre du clip est parvenu au rang d'une citation : ici, la fiction du film rejoint la véritable histoire car, au bout d'une minute, ce clip laisse place à un diaporama (01:54:35) de photos de l'Elton John réel racontant l'évolution du chanteur depuis sa sobriété.

Chanson éponyme du film, « *Rocket Man* » est présente à trois moments, dont deux dans des versions uniquement instrumentales. La première (09:07) illustre les rêves symphoniques du jeune Elton : alors que des feux d'artifices jaillissent de toutes parts, l'enfant dirige, avec sa lampe torche depuis sa chambre à coucher, une version de « *Rocket Man* » pour trompette et orchestre symphonique, avant de se lancer lui-même dans une version virtuose du refrain au piano ; la chanson se termine en *in* devant un professeur de piano. Plus loin, après avoir chanté seul depuis le fond de la piscine, puis accompagné par des danseurs pendant sa convalescence à l'hôpital, « *Rocket Man* » revient à la toute fin du film au moment de délivrance quand Elton règle ses comptes avec les figures de son passé (01:46:36) ; le travail particulier dont fait l'objet « *Rocket Man* » relève alors plus de la musique originale que de l'arrangement de chanson.

Enfin, d'autres traces de chansons sont plus anecdotiques. Dans le bureau du producteur Ray, Elton John pianote le début de « *Candle in the Wind* » (26:12). Peu après, on entend la première citation de « *Border Song* » (27:39) dans une version instrumentale alors que l'on voit les paroles à l'écran et qu'Elton rencontre pour la première fois Bernie ; un court retour de la phrase de conclusion du refrain au piano clôt momentanément l'évocation du parolier (37:40). Bien plus loin, la chanson « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » est d'abord entendue dans une version instrumentale avant d'être chantée (01:34:16) : elle vient acter la rupture du couple formé par Elton et Renate.

Tous les phénomènes décrits ci-dessus montrent la diversité et la virtuosité des traitements des chansons dans le film, correspondant bien à la fantaisie revendiquée par le réalisateur, une fantaisie qui trouve sa justification dans le dispositif psychanalytique de distanciation que nous allons à présent analyser.

### Distanciation par réinterprétations vocales

Pour Elton John, il était important que « quelle que soit la personne qui joue mon personnage, elle ne soit pas en *playback*, je voulais qu'elle chante vraiment les chansons et Taron avait déjà formidablement interprété "*I'm Still Standing*"

dans le film d'animation *Sing* [Garth Jennings, 2016] »<sup>16</sup> (John, 2019). La performance de Taron Egerton tient en ce que l'acteur chante comme Elton John – c'est-à-dire qu'il reproduit les inflexions et les effets vocaux du chanteur au moment des enregistrements – tout en possédant un timbre suffisamment différent pour ne pas lui être totalement assimilé<sup>17</sup>. Le dédoublement Elton John/Taron Egerton opère à deux niveaux : sur le public du film – le timbre vocal de l'Elton John réel est bien différent de celui du personnage d'Elton John joué par Egerton – mais aussi d'un point de vue purement narratif, dans le cadre du dispositif de distanciation au cœur du film. En effet, grâce à ce dédoublement vocal, l'Elton John des années 1980 peut mettre à distance physiquement et vocalement son « moi » plus jeune des années soixante et soixante-dix afin d'en étudier les erreurs et faiblesses dans le cadre de sa psychanalyse<sup>18</sup>. Ce choix d'une réinterprétation intégrale est aussi capital pour que les chansons puissent suivre – voire, pour certaines, raconter – le parcours narratif en *flash-back* du film comme le souligne Giles Martin, fils du légendaire producteur George Martin : « Mon travail était de faire un film sans rupture où les chansons prendraient leur sens dans le film et feraient partie de l'évolution dramatique »<sup>19</sup> (Willman, 2019). Dans cet esprit, il était décisif de pouvoir passer sans heurt de la voix parlée à la voix chantée. Giles Martins a été particulièrement attentif à ces moments pivots : « Je vais prendre l'exemple de *Mary Poppins* : on se souvient des chansons du film mais pas de la manière dont elles démarrent. Alors que dans certaines comédies musicales, dès qu'il y a une chanson : boum ! On sait quelle débute. *Mary Poppins* est une fantaisie musicale. Et moi je préfère la méthode *Mary Poppins* : les chansons arrivent, elles nous emmènent quelque part puis reviennent, etc. » (Allin, 2019)

Chanté à la quatrième minute du film, « *The Bitch is Back* » est le premier morceau chanté. Alors qu'Elton John participe à sa réunion de psychanalyse de groupe, une texture à base de nappes synthétiques s'installe dans le médium-aigu, créant une atmosphère de rêve éveillé. Le chanteur se met alors à énoncer les différentes pathologies dont il souffre et dont il souhaiterait guérir. Au moment où la psychanalyste lui demande quel genre d'enfant il était, plusieurs sonneries de vélo retentissent et un *mi* bémol résonne dans le grave alors que se tient subitement devant lui (03:58) son « moi » enfant, portant encore le prénom de Reginald « *Reggie* » Dwight (Matthew Illesley). Quelques sonorités saturées traduisent le trouble qu'il ressent à cet instant. Puis il se met à chanter d'une voix timide, lente, hésitante :

16 « [...] that whoever played me didn't lip-sync, I wanted them to actually sing the songs, and Taron had already sung "I'm Still Standing" brilliantly in the animated film *Sing*. »

17 À la différence des sosies vocaux dont le timbre est identique à celui du chanteur original. Voir par exemple le cas de Jean-Baptiste Guégan, sosie vocal stupéfiant de Johnny Hallyday.

18 Cela est d'autant plus justifié que la voix d'Elton John a subi une modification considérable suite à une opération des cordes vocales en 1987 (Elton John terminait alors une tournée de près de deux-cents concerts en quinze mois).

19 « *My job was to make a seamless movie where the songs make sense in the film and they're part of the dramatic curve.* »

*I was justified when I was five  
Raising Cain, I spit in your eye  
Times are changing now the poor get fat  
But the fever's gonna catch you when the bitch gets back<sup>20</sup>*

Une rythmique de guitare électrique en notes répétées s'installe sur le second couplet. Face à Reggie, Elton prend de l'assurance, d'autant que le garçon, à l'air joyeux et décidé, répète certains mots en même temps que lui (en caractères droits ci-dessous), l'encourageant à revenir vers son passé.

*Eat meat on Friday, that's alright  
I even like steak on a Saturday night  
I can bitch the best at your social do's  
I get high in the evening sniffing pots of glue<sup>21</sup>*

Un interlude instrumental – absent de la version originale de la chanson – permet à Elton et Reggie de sortir de la salle de psychanalyse qui s'ouvre miraculeusement sur l'enfance d'Elton John. On découvre son quartier dans les années cinquante et ses habitants, tous coordonnés dans leurs mouvements : le mode supradiégétique est enclenché. Le refrain est ensuite chanté par le seul Reggie, tandis qu'Elton, ayant quitté son groupe de thérapie, s'avance dans son costume de diable, semblant un peu perdu parmi tous les gens qui l'entourent et dansent sur sa musique. En un raccourcissement draïstique de la chanson (voir *infra*), le refrain cède la place à la coda, où les danseurs répètent autour d'Elton « *Bitch! Bitch! The Bitch is back!* ». C'est la mère d'Elton qui interrompt finalement le numéro en hurlant à Reggie qu'il est en retard pour dîner. La rue se retrouve immédiatement vidée, le groupe de thérapie s'efface en fondu, et le spectateur se retrouve désormais dans la maison de Reggie.

Dans les comédies musicales filmées, le passage de la réalité (celle construite par le film) au mode supradiégétique fait généralement l'objet de beaucoup d'attention afin de ne pas heurter le spectateur qui passe du monde prosaïque à un monde idéal ; les introductions des chansons donnent ainsi souvent lieu à des trouvailles de mise en scène permettant de passer imperceptiblement de la voix parlée à la voix chantée. La stratégie d'un chant lent et hésitant qui s'affirme progressivement – que l'on vient d'observer dans « *The Bitch is Back* » – se retrouve à plusieurs reprises, soit pour donner l'impression que le musicien cherche son inspiration – « *Your Song* » –, son énergie – « *Crocodile Rock* » –, ou le fil de sa pensée – « *Don't Let the Sun Go Down on Me* »<sup>22</sup> et « *I'm Still Standing* ». Une fois les premières paroles chantées lentement, l'énergie de la chanson submerge peu à peu le chanteur et le tempo original est rapidement atteint.

20 « Je fus acquitté à cinq ans/Je sème la terreur, je vous crache à la face/Les temps changent, les pauvres deviennent gras/Mais la fièvre vous saisira quand le râleur reviendra. »

21 « Manger de la viande le vendredi, ça me dit/Même un steak le samedi/Je peux râler lors de vos soirées/Je me défonce le soir à la colle que j'ai renflée. »

22 On notera le léger changement de pronom dans les paroles chantées par la femme d'Elton John : « *Too late to save yourself from falling.* »

À d'autres moments, c'est par le truchement du concert (mode scénique qui évolue en supradiégétique) que la chanson s'immisce naturellement : c'est le cas de « *Saturday Night's Alright for Fighting* » et « *Bennie and the Jets* ». « *Crocodile Rock* » combine les deux stratégies : Elton John commence son concert par une longue tenue de note chantée puis enchaîne avec un premier couplet chanté très lentement et entrecoupé de traits pianistiques.

Il reste toutefois quelques chansons dont le début est chanté en mode supradiégétique, le réalisateur comptant sur la cohérence suffisante de son univers pour ne pas dérouter le spectateur. Il en va ainsi de « *Tiny Dancer* », « *Honky Cat* », « *Rocket Man* », « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » et « *Goodbye Yellow Brick Road* ». Les cas de « *Goodbye Yellow Brick Road* » et de « *I Want Love* » sont sans doute les plus disruptifs car leur cadre est dénué de tout élément poétique susceptible d'adoucir le passage au mode supradiégétique. Après s'être disputé avec Elton John, Bernie Taupin (Jamie Bell), en lieu et place d'une argumentation (il est accusé très injustement par le chanteur de l'avoir laissé tomber), entonne avec force le premier couplet de la chanson « *Goodbye Yellow Brick Road* » (« *When are you gonna come down?* ») dans le restaurant puis enchaîne avec le quatrième couplet en sortant dans la rue. Sa voix se calme au moment du refrain qu'il chante d'une voix grave alors qu'il s'éloigne d'Elton John en voiture. Peu de temps après, le chanteur lui répond, alors qu'il est seul, sur un ton murmuré et confidentiel, en chantant respectivement les troisième et second couplets de la chanson avant le refrain.

Dans le cas de « *I Want Love* », le jeune Elton adolescent (Kit Connor), pensif, n'a pas sitôt clamé « *I Want Love* » à la manière d'un cri, que la chanson éponyme (totalement anachronique en ce qui concerne sa date de composition<sup>23</sup>) s'enclenche dans l'atmosphère triste de la maison d'enfance. Partagée entre Elton, sa mère, son père et sa grand-mère, le texte lui-même subit plusieurs aménagements (en caractères droits ci-dessous), dont le plus important concerne le déplacement du troisième couplet avant le refrain.

Couplet I

[Elton/Reggie] *I want love, but it's impossible  
A man like him, so irresponsible  
A man like him is dead in places  
[père d'Elton] Other men feel liberated*

Couplet II

*I can't love, shot full of holes*

23 Présente sur l'album *Songs from the West Coast*, la chanson date de 2001. Elton John confie que « *"I Want Love"* est une chanson que Bernie a écrite, je pense, à propos de lui : un homme d'âge mûr avec quelques divorces, se demande s'il va retomber amoureux un jour. Mais elle correspondait parfaitement à la vie à Pinner Hill Road. Je suppose que ma mère et mon père ont dû être amoureux autrefois, mais il n'y avait plus beaucoup de signes qu'ils l'avaient été au moment où je suis arrivé. » (John, 2019) ; « *"I Want Love" is a song Bernie wrote, I think, about himself: a middle-aged man with a few divorces, wondering if he's ever going to fall in love again. But it fitted life in Pinner Hill Road perfectly. I suppose my mum and dad must have been in love once, but there wasn't much sign they ever had been by the time I came along.* »

*Don't feel nothing, I just feel cold*  
*Don't feel nothing, [mère d'Elton] just old scars*  
*Toughening up around my heart*

Couplet III

*I want love on my own terms*  
*After everything I have learned*  
 [grand-mère d'Elton] *Me, I carry too much baggage*  
*Oh god I've seen so much traffic*

Refrain

*But I want love, [mère d'Elton] just a different kind*  
 [Elton/Reggie] *I want love, [père d'Elton] won't break me down*  
*Won't brick me up, won't fence me in*  
*I want a love, that don't mean something*  
*That's the love I want, I want love<sup>24</sup>*

Légèrement plus grave et plus posé dans les chansons les plus anciennes (par exemple dans « *Take Me to the Pilot* »), le timbre vocal d'Elton s'adapte aux événements du film. Son interprétation de « *Rocket Man* » au fond de la piscine – le personnage d'Elton John fait une tentative de suicide – est bien plus triste que l'interprétation originale. Dans cette version que se partagent le personnage d'Elton John et son « moi » enfant, le texte du début du second couplet est légèrement changé, le premier vers « *I miss the Earth so much I miss my wife* » devenant « *I miss the Earth so much I miss my life* » (« La terre me manque tellement/Ma vie me manque »). Ces adaptations des textes et des interprétations au récit filmique sont renforcées par des stratégies de réarrangements que nous allons à présent étudier.

## Distanciation par réarrangements

Le travail d'adaptation des chansons a été supervisé par Giles Martin, crédité comme le producteur musical du film. Son travail a consisté à transformer les « tubes » d'Elton John en chansons de film, c'est-à-dire à inscrire des chansons très connues dans une dramaturgie audiovisuelle en tenant compte à la fois des événements racontés, du rythme du film et de la signification des paroles – un travail proche, par exemple, de la comédie musicale (devenue film) *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008), construite à partir des chansons du

24 « Je veux l'amour mais c'est impossible/Un homme comme lui si irresponsable/Un homme comme lui est mort là où d'autres se sentent libérés//Je ne peux aimer, cœur criblé de blessures/Je ne ressens rien juste le froid/Je ne ressens rien, juste de vieilles blessures/Qui font durcir mon cœur//Je veux l'amour selon mes propres conditions/Après tout ce que j'ai appris/Je porte trop de bagages/Oh mon Dieu, j'ai vu tant de choses//Mais je veux l'amour/Juste une autre sorte/Je veux l'amour qui ne me cassera pas/Qui ne m'emmurera pas, qui ne m'enfermera pas/Je veux un amour qui a un sens/C'est l'amour que je veux, je veux l'amour. »

groupe suédois ABBA. Dans un entretien, Martin revient sur les spécificités de ce type d'adaptations :

Dans *Rocketman*, je fais donc l'inverse du travail que j'effectue sur les mix des Beatles : je n'essaie pas de retrouver le sentiment que « *Your Song* » ou « *Tiny Dancer* » ont pu créer chez vous la première fois que vous les avez entendues. J'essaie de faire sonner ces chansons de sorte qu'elles créent une émotion collant à ce qu'elles racontent dans le film, au moment où on les entend. Et ça peut être un défi encore plus grand parce qu'on peut déformer les chansons et les transformer en quelque chose d'autre. Mais ce défi est très excitant (Allin, 2019).

En dehors des réinterprétations vocales précédemment étudiées, le travail d'adaptation des chansons concerne principalement les trois paramètres structurel, harmonique et timbrique.

### Arrangement structurel

Sur les vingt-sept chansons du film, seules trois voient leurs paroles intégralement conservées – remarquons qu'il s'agit toujours de chansons intégrées de manière supradiégétique : « *Saturday Night's Alright* », « *Honky Cat* » et « *Goodbye Yellow Brick Road* » (quoique, dans ce dernier cas, l'ordre des couplets a été modifié). La première raison de ces citations partielles est qu'un bout-à-bout des chansons aurait une durée sensiblement égale au film. Une autre explication tient au fait que les chansons sont suffisamment célèbres pour qu'on puisse les reconnaître dès leurs premières notes. Enfin, les chansons ici ne sont que les éléments d'une dramaturgie qu'elles servent, comme en témoignent les réaménagements de couplets (« *Rocket Man* ») ou certains changements de paroles (voir *supra*).

La forme la plus allusive consiste à ne faire entendre qu'une strophe (qu'il s'agisse d'un couplet ou d'un refrain) ; c'est le cas de « *Hercules* », « *Bennie and the Jets* » et « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* ».

Une autre forme élémentaire est le doublé couplet(s)/refrain, consistant à faire entendre le ou les premiers couplets suivis du refrain : ces structures concernent « *The Bitch is Back* », « *Rock'n Roll Madonna* », « *Crocodile Rock* », « *Don't Go Breaking My Heart* » (jusqu'au début d'un troisième couplet), « *Don't Let the Sun Go Down on Me* », « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » et « *Pinball Wizard* ». « *Your Song* », « *Rocket Man* » et « *I Want Love* » offrent une variante développée de cette forme avec un refrain retardé pour pouvoir intégrer d'autres couplets (quatrième couplet dans « *Your Song* » et « *Rocket Man* », troisième dans « *I Want Love* »).

Trois autres formes concernent des cas particuliers. « *Border Song* » ne conserve que les première et dernière strophes. Comme nous l'avons vu précédemment, « *Goodbye Yellow Brick Road* » est divisé en deux séquences (celle de Bernie et celle d'Elton), intervertissant les second et quatrième couplets.

Alors que la version originale de « *Tiny Dancer* » comprend, dans l'ordre, quatre couplets, un pont puis un refrain répété *ad libitum*, le film retient seulement les deux premiers couplets auxquels il fait directement succéder le pont et le refrain.

### Arrangements harmoniques et timbriques

Giles Martin a dû s'adapter à une grande diversité de situations, depuis les « reconstitutions historiques » de « *Your Song* » – dont la fin de séquence est censée être enregistrée en studio<sup>25</sup> – ou de la version de « *I'm Still Standing* » – avec un solo de guitare qui reprend note pour note l'original – à la version très Broadway de « *Honky Cat* » et la variation reggae du quatrième couplet de « *Saturday Night's Alright* ».

Le *biopic* étant centré sur un chanteur et pianiste, il n'est pas étonnant que les *riffs* de guitare soient absents de chansons comme « *The Bitch is Back* » et « *Saturday Night's Alright* » alors qu'ils étaient prédominants dans les versions discographiques. Il est en revanche plus surprenant d'entendre des arpèges de guitare acoustique en lieu et place du piano dans l'introduction et le premier couplet de « *Tiny Dancer* » – une partie de guitare acoustique totalement absente de la chanson originale que Giles Martin justifie par la situation dramaturgique :

Pour « *Tiny Dancer* », commencer avec un piano dans le film n'avait aucun sens, parce qu'il [Elton John] est à la fête de Mama Cass, et le piano serait venu de nulle part sans justification. Une guitare acoustique était plus logique. Et sur l'album, quand le piano arrive, c'est en fait juste moi qui utilise une autre version pour la deuxième moitié que j'ai essayée pour le film – presque comme un montage dans le style des Beatles qui rassemblaient deux versions ensemble pour que ça marche (Allin, 2019).

Plusieurs arrangements des chansons vont dans le sens d'un allègement harmonique et timbrique, renvoyant vers une sorte de « mise à nu » du personnage – une mise à nu qui est d'ailleurs littérale puisque le personnage finit par retirer le costume du diable et se retrouver en simple peignoir devant ses com-

25 « [...] quand vous arrivez à « *Your Song* », qui est d'abord composé dans la chambre à coucher, au moment où nous sommes dans les studios, ça doit sonner comme l'original. En fait, dans le film, je suis assis là en train de l'enregistrer, avec des favoris, avec l'air d'être en 1969. En réalité, lorsque nous avons enregistré cette chanson, j'ai fait venir une grande harpiste appelée Skylar et elle s'est tournée vers moi – elle a maintenant 73 ans, je crois – et elle m'a dit : "J'ai joué sur l'original de cette chanson. J'étais à la Royal Academy avec Elton". Et il s'est avéré que c'était bien elle. Elle jouait sur « *Your Song* », notre version, et elle avait joué sur « *Your Song* » pour Elton il y a 50 ans. Elle a dit : "Je veux vérifier que vous avez écrit la bonne partie" » : « [...] when you get to « *Your Song* », which starts with them writing it in the bedroom, by the time we go to the studios, it should sound like the original. As a matter of fact, actually, in the movie, I'm sitting there recording him, with sideburns, looking like I'm 1969. In fact, when we recorded that song, I got a great harpist called Skylar to come in and she turned to me –she's now 73, I think– and she goes, "I played on the original of this. I was at the Royal Academy with Elton." And it turned out she did. She was playing on « *Your Song* », our version, and she played on « *Your Song* » for Elton 50 years ago. She actually said, "I want to check that you wrote the right part."... » (Allin, 2019).

pagnons de psychanalyse (à partir de 01:12:13). Il n'y a plus de pulsation rythmique marquée dans « *I Want Love* », pas plus que dans « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » où le piano est remplacé par un violoncelle élégiaque ; les débuts de « *Saturday Night's Alright* » et « *I'm Still Standing* » perdent leur introduction et commencent directement par un accompagnement au piano solo.

Afin d'entrer dans la bande-son de manière discrète, plusieurs premiers couplets sont caractérisés par un son ténu et des harmonies sur pédale : tenues de violons et d'orgue dans « *The Bitch is Back* », notes de piano répétées puis pédale aux cordes dans « *Don't Let the Sun Go Down on Me* », accords puis tenue de cordes pour « *Goodbye Yellow Brick Road* » accompagnés d'une simplification harmonique (harmonie sur pédales pour le premier couplet de la chanson puis un accord sur deux pour le second).

Présents tout au long du film, les chœurs font tout autant référence aux refrains des chansons chantés à l'origine par les chœurs en studio qu'au public d'Elton John entonnant les paroles en concert. Comme dans les versions sur disque, on les trouve sur les refrains des chansons – « *The Bitch is Back* », « *Saturday Night's Alright for Fighting* », « *Tiny Dancer* », « *Honky Cat* », « *Pinball Wizard* », « *Rocket Man* », « *Bennie and the Jets* », « *I'm Still Standing* » – mais ils sont aussi présents à des endroits plus imprévus où ils s'apparentent à des chœurs antiques connaissant les paroles des chansons à l'avance contre toute vraisemblance. Lors du concert au Troubadour qui marque l'accession d'Elton John au rang de vedette, la première occurrence du refrain de « *Crocodile Rock* » sur *la, la, la, la, la, la* – que personne ne pouvait connaître à l'époque puisqu'il s'agit du premier concert du chanteur aux États-Unis<sup>26</sup> – n'est pas chantée par l'artiste mais par un chœur évanescent consacrant l'aspect mythique de ce moment fondateur. Plus tard, le refrain de « *Don't Let the Sun Go Down on Me* » est chanté par un chœur à la manière d'un *gospel* alors qu'Elton John et sa femme se marient. On ne peut alors que s'étonner des paroles qui paraissent décalées par rapport à une cérémonie nuptiale :

*Don't let the sun go down on me  
Although I search myself, it's always someone else I see  
I'd just allow a fragment of your life to wander free  
But losing everything is like the sun going down on me*<sup>27</sup>

Enfin, alors qu'Elton John se remet douloureusement de sa rupture avec son producteur, les convives d'un restaurant – serveur compris – entonnent d'une même voix le refrain de « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » : « *It's sad, so sad, it's a sad sad situation...* » à laquelle Elton répond : « *And it's getting more and more absurd* ».

26 De plus, l'album sur lequel figure « *Crocodile Rock* », *Caribou*, ne sortira que deux ans après la série de concerts au Troubadour, soit en 1972.

27 « Ne laisse pas le soleil s'éteindre sur moi/Même si je me cherche moi-même/C'est toujours quelqu'un d'autre que je vois/J'accepterais juste une partie de ta vie pour rester libre/Mais tout perdre, c'est comme le soleil qui s'éteint sur moi »



Ces arrangements choraux participent de la stratégie de distanciation : le « patient Elton John » porte un regard rétrospectif sur les événements de sa vie, dans une relecture *a posteriori* de son œuvre qui explique que les paroles des chansons soient connues de tous.

En adaptant la structure des chansons et en proposant des aménagements harmoniques et timbriques en fonction de l'intrigue du film, la démarche de Giles Martin s'inscrit encore dans le domaine de l'arrangement. Les besoins du film en termes narratifs réclament toutefois une approche compositionnelle à part entière.

### Distanciation par une musique originale contemplative

Une troisième stratégie de distanciation réside dans l'ajout d'une musique originale de nature contemplative, qui s'appuie sur le matériau thématique des chansons d'Elton John dont elle constitue un contrepied calme et méditatif (à l'exception du court épisode *techno* qui prolonge la chanson « *Bennie and the Jets* »), placé sous le signe de l'épure : quelques notes et accords, une nappe, le timbre du piano. Le compositeur Matthew Margeson ne cherche jamais à forcer le trait et privilégie l'empathie avec les problèmes du personnage par le caractère retenu de sa proposition musicale. Le générique de début est emblématique de ce travail : le refrain de « *Goodbye Yellow Brick Road* » est donné par bribes, passant en relais d'une voix d'enfant à un piano évanescent puis à des trompettes renforcées par des chœurs : considérablement ralenti, il est entrecoupé de pauses et libre de toute pulsation. Cette approche de déconstruction se double d'un travail consistant à effacer toute intervention trop ostentatoire de la musique, comme si celle-ci devait opérer de manière souterraine, à la manière de l'inconscient du chanteur. Tout au long du film, le compositeur a ainsi cherché à effacer les sutures entre les chansons et la musique originale afin de privilégier un *continuum*. Cela passe par un travail de collaboration tout à fait exceptionnel avec l'équipe musicale dédiée aux chansons :

Il y a tellement de chansons dans le film... Hé les gars, puis-je utiliser vos orchestrateurs ? Puis-je me servir de votre mixeur ? Quelle est la taille de l'orchestre que vous avez utilisé pour plusieurs des chansons ? Car je ne veux pas que les gens soient capables de déceler où la musique originale et les chansons s'arrêtent. Nous avons travaillé en équipe et tout a été travaillé de concert. [...] Il y a certaines parties du film dans lesquelles une chanson démarre et, au milieu, se transforme en ma partition pour revenir ensuite à la chanson et enfin à ma partition... Je n'avais jamais rien fait de tel auparavant (Savas, 2019).

Nous distinguerons deux stratégies compositionnelles : un travail thématique à partir d'un matériau harmonique issu des chansons et une concep-

tion musicale atmosphérique relevant du *sound design*. De ce dernier point de vue, la partition de Matthew Margeson appartient tout à fait au courant de la *soundscape score*, une conception qui tend à intégrer dans la musique des préoccupations qui relèvent du montage sonore (atmosphères et bruits) (Rossi, 2022).

### Thèmes harmoniques

À la lecture du scénario, Margeson avait écrit quelques mélodies au piano (lutte d'Elton John avec ses parents, addiction, le jeune Elton John, sa relation avec Bernie Taupin). Au moment où il rejoint l'équipe musicale sous la houlette de Giles Martin, à Londres,

tout le monde, moi-même inclus, on s'est demandé pourquoi on écrivait de nouvelles mélodies pour Elton John ? Alors qu'il en a écrit une ou deux qui sont vraiment bien... [rires] C'est alors devenu un exercice : quelles chansons et comment la façon dont elles étaient présentées dans le film pouvaient représenter certaines idées de manière cinématographique [...]. Les intervalles, par exemple, que vous pourriez entendre sur une séquence jouée par un violon et dont vous pourriez exactement dire ce que c'est dès que vous en auriez entendu les trois premières notes. Comment représenter avec cela une idée du film, qu'il s'agisse de sa lutte avec ses parents ou contre ses addictions ou n'importe quoi d'autre ? [...] Comment un thème [de chanson] peut-il devenir tragique ? (Savas, 2019)

L'unité thématique du film passe par quatre thèmes issus des chansons d'Elton John. Le premier est dévolu à la relation fraternelle entre le chanteur et son parolier Bernie : Elton dit qu'« il est le frère que je n'ai jamais eu » (38:00), tout comme Bernie lui clame à la fin du film : « T'es mon frère ! » (01:51:06). Pour ce thème, Margeson a

profité d'un joli et heureux hasard. Pendant le processus, nous avons réalisé que deux ou trois titres parmi les chansons les plus connues d'Elton John commençaient, comme par enchantement, toujours par les mêmes trois accords. [...] Ces trois accords sont devenus le thème principal du film car vous pouvez les utiliser de manière interchangeable et la manière dont ces accords sont constitués vous permet de les manipuler facilement pour évoquer différentes émotions en fonction des significations (Savas, 2019).

Ces trois accords sont les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> degrés sur pédale de tonique (ex. 1) ; on les trouve aussi bien au début de « *Your Song* » que de « *I'm Still Standing* », deux chansons qui encadrent la carrière d'Elton John dans le film, de son premier succès international au hit marquant sa résurrection. Ces accords constituent un thème de nature purement harmonique que l'on entend une première fois dans

le prolongement de la chanson « *I Want Love* » lorsqu'Elton John « réclame de l'amour » (15:46) – Bernie l'aimera comme un frère –, lorsque le producteur Ray lui tend les paroles d'un certain Bernie Taupin (27:40) – évènement à l'origine de leur rencontre –, lorsqu'Elton cherche à embrasser Bernie (37:13) – geste que ce dernier décline poliment –, et lors de la réconciliation finale : quand Bernie aperçoit Elton en train de nettoyer le couloir de la clinique (01:49:33) puis qu'il lui donne de nouvelles paroles à mettre en musique (01:50:50).



Ex. 1 : Thème harmonique de l'amour fraternel entre Elton John et Bernie Taupin

Présent dès le générique de début, un autre thème principal parcourt le film en soulignant les addictions du chanteur : c'est la mélodie du refrain de « *Goodbye Yellow Brick Road* », une chanson dont les paroles, enjoignant à se détourner de la route de briques jaunes – référence à la route qui conduit au magicien d'Oz – pour revenir à l'essentiel, constituent assurément un résumé du parcours chaotique d'Elton John. S'appuyant sur la chanson originale, Matthew Margeson a élaboré son thème à partir du refrain et des vocalises (sur « ah ») qui l'encadrent ; ce passage, qui dure moins d'une minute dans la chanson originelle, est considérablement ralenti et entrecoupé de silences afin de couvrir l'ensemble du générique de début de 00:23 à 02:15 (voir *supra*) ; à ce moment, l'accord conclusif n'est pas donné, l'harmonie s'arrêtant subitement sur un accord de dominante. Il s'agit là d'une stratégie musicale à grande échelle destinée à créer une tension pour le spectateur qui, pour entendre la résolution de l'accord sur la tonique (avec une cadence parfaite), devra patienter jusqu'à la fin du film lors de la reprise du thème qui marque la fin du *flash-back* (01:45:50)<sup>28</sup>. Le lien de ce thème avec l'addiction à la cocaïne est explicite lorsqu'Elton consomme une ligne de drogue sur une version instrumentale du thème (01:12:27). Son attitude de plus en plus erratique due à sa consommation excessive est également soulignée par une reprise du thème alors qu'il congédie Bernie dans l'avion (01:25:12). La mélodie revient enfin tel un fantôme dans la mise en scène de la chanson « *Bennie and the Jets* » (01:28:15) où on le voit se droguer au milieu d'une orgie tandis que des souvenirs, plus particulièrement attachés à son enfance, reviennent à sa mémoire en images (le jeune Reggie qu'il était, son père, les musiciens de l'orchestre qui le faisaient rêver quand il était petit) et en sons (on entend des répliques qui ont marqué Reggie, de sa mère, de son père, de sa grand-mère). Après la version chantée de la chanson partagée entre Bernie et Elton (voir *supra*), le thème revient une nouvelle fois dans

<sup>28</sup> Le thème retentit aux trompettes (01:45:33) lorsque l'artiste se trouve dans le couloir qui le conduit à la salle de psychanalyse ; on peut supposer qu'il est déjà sur la voie de la guérison car le costume de diable s'effrite : plumes et perles tombent sur le sol.

une version instrumentale pour marquer la conduite complètement chaotique d'Elton John (01:40:04) puis le délire dans lequel il sombre (01:42:00) alors qu'il sniffe de multiples doses de cocaïne.

Les relations familiales malheureuses d'Elton John font l'objet d'un troisième thème dédié avec les accords – ainsi qu'un motif en notes répétées qui fait allusion au début des couplets – de la chanson « *I Want Love* » (chanson chantée en mode supradiégétique par tous les membres de la famille, voir *supra*) : lors de la dispute suite à l'infidélité de la mère (16:32), lors de la visite d'Elton à son père (01:06:11, puis 01:08:12), lors du coup de fil d'Elton à sa mère (01:11:33).

Un quatrième matériau thématique, déjà évoqué en première partie, représente le personnage lui-même : la chanson « *Rocket Man* ». Entendue sous forme d'arrangement pour orchestre symphonique au début du film puis de chanson lors de la tentative de suicide dans la piscine (voir *infra*), la chanson revient accompagner la scène de psychanalyse finale lorsqu'Elton est confronté à toutes les figures de son passé. Fidèle à son principe d'une musique contemplative d'essence harmonique, Margeson accompagne la scène en ne faisant entendre que les harmonies des couplets de la chanson avant de synchroniser le refrain – cette fois doté de la mélodie – avec le câlin que donne Elton à son « moi » enfant : c'est le *climax* émotionnel du film (01:49:11). La chanson se termine par un accord prolongé sur la dominante que le compositeur résout par une cadence parfaite à la faveur du retour du thème de la relation fraternelle.

Le fait de privilégier des thèmes harmoniques à des thèmes mélodiques montre une volonté de s'attacher à l'intériorité du personnage – l'harmonie correspond à un aspect caché et plus intérieur de l'art musical que la mélodie –, une direction que révèle également l'implication du compositeur dans le *sound design* du film.

### Musique et *sound design*

Les moments où Elton John n'est plus dans son état normal sous l'effet de drogues, moments situés dans la seconde moitié du film, sont accompagnés par des notes tenues de nappes synthétiques. Épousant le point de vue d'Elton John, la musique *funky* d'une fête donnée chez lui se trouve peu à peu contaminée par une nappe dans le médium-aigu (01:19:35) alors que le chanteur vient d'avaler un tube entier de pilules ; la nappe se résorbe dans un son de larsen alors qu'il déclare vouloir « en finir avec cette vie de merde ». L'intervention suivante prend place peu après, au milieu de la chanson « *Rocket Man* ». Elton et son « moi » enfant chantent les deux premiers couplets alors qu'ils se trouvent au fond de la piscine dans une forme de rêve éveillé. La chanson s'interrompt (01:21:43) juste après la stase dominante de pré-refrain (quatre mesures sur un cinquième degré destinées à « lancer » le refrain), alors que plusieurs plongeurs se sont jetés à l'eau pour secourir Elton. En lieu et place du refrain, alors que le temps réel a repris le dessus et que la vie d'Elton est en jeu, le compositeur a placé un *sol* grave tenu avant de réitérer la stase musicale dominante (cette fois avec des chœurs), cette montée de la tension musicale se teintant ici de figu-

ralisme car Elton se trouve alors remonté à la surface de la piscine. Les deux premiers accords du couplet sont ensuite bouclés quatre fois tandis que s'y superpose une brève mélodie aux cordes graves qui vient marquer la gravité du moment. Embarqué dans une ambulance, Elton arrache son masque à oxygène et entonne le quatrième couplet de la chanson qui mènera aux deux refrains suivants ; ceux-ci voient le chanteur passer de l'hôpital à un concert dans un stade, puis dans un avion au moyen de raccords visuels époustouflants (c'est l'image d'Elton John qui monte au ciel : l'homme est devenue une *rocket*).

Deux sons utilisés par Margeson reviennent de manière récurrente tout au long du film : l'un est associé à la face sombre du personnage d'Elton John, l'autre à sa face lumineuse. Le premier est un son *reverse* de piano grave donnant l'impression que l'instrument surgit de nulle part. Ce son est présent dès le générique de début à partir du carton-titre « *Rocketman* » (01:45) puis entre chacune des phrases musicales de la version instrumentale de « *Goodbye Yellow Brick Road* » de ce générique. De manière symétrique, on retrouve ce son à la toute fin du film, lors de la renaissance, au début de la chanson « *I'm Still Standing* » (à 01:51:54), marquant la rupture définitive d'Elton avec ses affres passées. Ce motif sonore est associé aux épisodes sombres de la vie de l'artiste – on en constate logiquement la présence de plus en plus importante vers la fin du film alors que sa vie suit une pente dangereuse : avant sa tentative de suicide dans la piscine (01:19:59), lors d'une orgie (01:29:07), quand il se sent trahi par Bernie (01:40:18), avant son overdose (01:41:46) et pendant sa détresse finale (01:43:01).

Ce son, qui donne la sensation d'une aspiration vers le néant, est contrebalancé par une sonorité synthétique lumineuse dans l'aigu qui véhicule l'idée de résurrection liée à l'identité du personnage. On entend ce son lorsqu'Elton trouve son pseudonyme chez Ray Williams (26:47), lorsqu'il entre sur scène au Troubadour pour y donner son mythique concert (47:07-47:36) – c'est à ce moment-là qu'il devient réellement « Elton John » –, quand il se regarde dans le miroir juste avant de s'enfuir pour rejoindre sa séance de psychanalyse (01:43:39) et à la fin de celle-ci quand il clame son identité : « Je m'appelle Elton Hercules John » (01:48:25).



*Rocketman* constitue un objet singulier à plus d'un titre. Il s'agit d'un *biopic* tourné du vivant de l'individu célébré, et coproduit par ce même individu<sup>29</sup>, ce qui pourrait faire craindre l'exercice d'autocélébration et de promotion personnelle. De fait, le diaporama final nous montre le chanteur dans ses œuvres caritatives, le texte expliquant qu'Elton John « a collecté 450 millions de dollars et aide les gens qui vivent avec le sida dans le monde entier ». Mais il serait trop simpliste de s'en tenir à cela. Pendant tout le tournage, l'artiste a veillé à garder ses distances par rapport au projet : « J'ai donné quelques suggestions, vu quelques

<sup>29</sup> Elton John est crédité comme « producteur délégué » et son mari David Furnish comme « producteur » par l'intermédiaire de leur société Rocket Pictures.

*rushes* du jour, dit oui ou non à quelques décisions importantes et j'ai vu à deux ou trois reprises Taron Egerton qui me joue. Mais pour le reste, je suis resté à l'écart de *Rocketman*, laissant mon mari David [Furnish] être mes yeux et mes oreilles sur le tournage tous les jours. Je me suis dit que ce serait gênant pour tout le monde d'avoir le sujet du film qui rôde » (John, 2019). S'il s'agit donc d'un *biopic* assurément autorisé, il ne faudrait pas y voir pour autant une conception hagiographique du parcours de l'artiste. Le dispositif psychanalytique plaçant au centre du film une personne qui revisite ses souvenirs autorise en effet une grande fantaisie dont a su profiter Dexter Fletcher. Se jouant de la chronologie – les chansons ne respectent aucun ordre – et n'évitant pas les aspects les moins louables de la personnalité du chanteur (dévalorisation, égoïsme, goût pour la luxure), le film déborde finalement d'inventivité visuelle et de virtuosité sonore, les chansons se prêtant à tous les modes d'intégration possibles (scénique, parenthétique, contrapuntique, supradiégétique, instrumental).

Comme le personnage d'Elton John se dédoublant pour analyser son « moi » enfant, la musique se retrouve au cœur d'un processus de distanciation qui prend les trois formes que nous avons étudiées : distanciation avec la voix originale – réinterprétation intégrale des chansons par Taron Egerton –, distanciation avec les versions originales – réarrangements, parfois considérables, de Giles Martin – et distanciation par la musique originale qui privilégie une approche contemplative confinante parfois au *sound design*. Loin de s'opposer dans la bande-son, ces trois types de distanciation se complètent et se fondent au sein d'un *continuum* musical qui marque l'unicité de la psyché d'Elton John, la musique extradiégétique – traditionnellement utilisée pour traduire les émotions intérieures des personnages – s'appuyant sur le matériau harmonique des chansons.

À la fin du film, après avoir fait remonter ses souvenirs à la surface – des souvenirs auxquels la musique s'est toujours trouvée attachée –, Elton John est parvenu à identifier ses problèmes mais doit rester encore quelques jours au centre médical afin de confirmer sa guérison. Après que Bernie lui a apporté de nouveaux textes, il s'isole dans une chambre où trône un piano et y pose ses mains pour esquisser la chanson de la résurrection, « *I'm Still Standing* », en lançant un regard confiant à la caméra. Le rôle de la musique qui l'a accompagné tout au long du processus psychanalytique trouve sa signification profonde dans ces derniers moments de reconstruction personnelle qu'un bref plan dévoile explicitement : sur la porte de la chambre, une plaquette porte le nom d'un docteur et de sa spécialité, « *Music Therapy* ».

## Œuvres citées

ALLIN, Aurélien (consulté le 21.03.2021) : « Cannes 2019 : interview de Giles Martin, producteur de la musique de *Rocketman* », *Cinema Teaser*, n° 83, mars 2019. <https://www.cinematheater.com/2019/05/74212-interview-giles-martin-producteur-de-la-musique-de-rocketman>

ALTMAN, Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992 (1<sup>re</sup> éd. : 1987).

- CHION, Michel, *L'Audiovision*, Paris, Nathan, 1990.
- JOHN, Elton (consulté le 8.05.2021) : « Elton John: "They wanted to tone down the sex and drugs. But I haven't led a PG-13 life" », *The Guardian*, mai 2019.  
<https://www.theguardian.com/global/2019/may/26/elton-john-in-my-own-words-exclusive-my-life-and-making-rocketman>
- MICHEL, Jean-Luc, « Induction, identification et distanciation », *Communication et organisation*, n° 12, 1997, DOI : [10.4000/communicationorganisation.1988](https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.1988)
- MILLER, Matt (consulté le 5.02.2021) : « The Changes *Rocketman* Made to Elton John's Real Life Actually Work », *Esquire*, mai 2019.  
<https://www.esquire.com/entertainment/movies/a27649717/rocketman-elton-john-movie-plot-changes-director-dexter-fletcher/>
- ROSSI, Jérôme, « L'art des nappes synthétiques (*synth pads*) : harmonies-timbres significantes et *soundscape score* dans *The Neon Demon* (2016) », *Revue Filigrane – Musique, esthétique, sciences, société*, à paraître.
- \_\_\_\_\_, « La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie », in PISTONE, Danièle (dir.), *Corpus et typologies*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, coll. « Conférences et séminaires », 2010, p. 69-91.
- SAVAS, Kaya (consulté le 27.03.2021) : « A Film.Music.Media Interview of Matthew Margeson », *Film.Music.Media: Podcast*, mai 2019.  
<https://filmmusicmedia.podbean.com/e/matthew-margeson-composer-rocketman/>
- STILWELL, Robynn, « The Fantastic Gap between Diegetic and Nondiegetic », in GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence & LEPPERT, Richard (dir.), *Beyond the Soundtrack*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2007, p. 184-202.
- WILLMAN, Chris (consulté le 28.03.2021) : « *Rocketman* Music Producer Giles Martin on Making Elton John's Classics Blast Off Again », *Variety*, juin 2019.  
<https://variety.com/2019/music/news/giles-martin-interview-rocketman-music-elton-1203232146/>