



**HAL**  
open science

# Random Access Memories de Daft Punk : un exemple d'intermusicalité pop

Guillaume Gilles

► **To cite this version:**

Guillaume Gilles. Random Access Memories de Daft Punk : un exemple d'intermusicalité pop. Musicologies nouvelles, 2019. ⟨hal-04128849⟩

**HAL Id: hal-04128849**

**<https://hal.science/hal-04128849v1>**

Submitted on 14 Jun 2023

**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.



HAL Authorization

# ***Random Access Memories* de Daft Punk : un exemple d'intermusicalité pop**

Guillaume Gilles

*Musicien et enseignant-chercheur en Musique à l'Université Paris 8 (MUSIDANSE)*

Daft Punk fait partie des formations qui ont vécu le développement du sampling dans les années 1990 et 2000. Sa musique mélange, actualise et unifie plusieurs genres et styles du passé pour en faire la musique du présent. En 2013, avec l'album-concept *Random Access Memories*, le duo casqué réinvente ses propres codes. Cette recherche propose de considérer ses différents albums comme autant d'illustrations de la notion d'intermusicalité dans la pop d'aujourd'hui.

« Intergalactic, planetary, planetary, intergalactic » chantent les voix vocodées du tube des Beastie Boys en 1998<sup>1</sup> annonçant le grand saut vers l'an 2000. Comme avec l'internet, la tendance est à l'exploration des intervalles, ces zones frontières et espaces d'échanges et de partages spatio-temporels. Interactivité, interfaces, interdisciplinarité, intermusicalité : la charnière entre le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle semble également s'articuler autour d'une dialectique entre l'ancien monde, organique et analogique, et le nouveau, robotique et numérique. Alors que le XX<sup>e</sup> siècle rêvait d'interactions entre le monde actuel et celui d'un futur fantasmé, les deux mondes se rencontrent aujourd'hui et ces zones d'échanges sont de plus en plus importantes et réelles.

## **LE SAMPLING COMME OUTIL D'INTERMUSICALITÉ**

Parallèlement aux technologies numériques et à l'internet, l'utilisation du sampler (échantillonneur) permet également aux musiciens de s'approprier n'importe quel élément musical enregistré pour en faire leur propre matériau compositionnel. De la relecture intégrale d'un titre funky des années 1970 agrémenté de nouveaux sons et d'une voix originale,<sup>2</sup> jusqu'à une dissection chirurgicale d'un court extrait musical rendant l'identification d'un sample difficile voire impossible,<sup>3</sup> seul outil compositionnel d'un album<sup>4</sup> ou simple instrument d'agrément, les utilisations du sampler ont pour seules limites celles que le musicien s'impose. Le concept d'« intermusicalité » est particulièrement adapté pour penser ces musiques développées depuis les années 1980 qui copient, collent, découpent, relient, superposent des échantillons musicaux piochés dans l'immensité des enregistrements disponibles. Avec un répertoire qui s'étend sur la totalité des musiques enregistrées, l'échantillonnage offre un territoire de jeu inépuisable.

Margarita Celma Tafalla montre que l'intermusicalité existe depuis les débuts de la musique écrite, mais que ce concept avait acquis au cours des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles une importance particulière<sup>5</sup>. Pour cette auteure, l'intermusicalité est à concevoir soit « dans le sens restreint de "musique sur la musique", soit au sens large d'intégration des sons de la nature, ou de fusion des cultures dans une musique »<sup>6</sup>. La technique du sampling apparaît comme la plus récente et peut-être la plus probante expression d'intermusicalité de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

S'intéressant davantage aux musiques pop et contemporaines, Sophie Stévance appuie son analyse de l'intermusicalité sur les reprises (*covers*), considérées comme des relectures d'un texte original à travers une

---

<sup>1</sup> « Intergalactic », album *Hello Nasty*, Capitol Records, 1998.

<sup>2</sup> Comme cela a pu être le cas dans les productions hip-hop des années 1980-1990.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet la vidéo *The Sampling of Daft Punk* (chaîne Spacebrain sur YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=Mxu3Q29rEU4>

<sup>4</sup> On pense notamment au groupe The Avalanches dont l'album *Since I Left You* (2000) contenait trop de samples pour être commercialisé en l'état.

<sup>5</sup> Margarita Celma Tafalla, « Intermusicalité », *Sens Public – Revue électronique internationale*, 2007, <http://sens-public.org/article377.html>

<sup>6</sup> *Ibid.*

interprétation personnelle, ou en tant qu'hommage par la citation<sup>7</sup>. Pour elle, ce type de démarche permet d'observer « une relecture des valeurs d'une époque au regard du contexte actuel »<sup>8</sup>. En contournant et/ou en abandonnant un certain nombre de traits particuliers de la version originale pour créer un nouvel artefact par la *cover*, c'est un nouveau monde qui s'ouvre, libre tant d'utiliser des « fragments de temps » du passé que d'en inventer de nouveaux.

Par sa façon d'utiliser le *sampling* et d'autres procédés compositionnels relevant de l'intermusicalité, Daft Punk semble être un groupe particulièrement représentatif de ce phénomène dans la musique pop d'aujourd'hui. Ce duo français de musique électronique formé en 1993 par Thomas Bangalter et Guy-Manuel de Homem-Christo est connu mondialement pour une poignée de tubes de *house music* filtrée à la saveur *disco funk* bien affirmée. Leur musique est de toutes les soirées, on l'écoute sur toutes les pistes de danse, des milieux les plus branchés aux campings familiaux durant les vacances estivales. Le succès pop est total. S'ils ont débuté par le *rock*, la découverte de la *techno* et de la *house* en *rave parties* les amène à s'équiper du matériel électronique qui fera le son de leur premier album<sup>9</sup>. Entre 1997 et 2005, leurs trois premiers albums mettent en avant une forme de *dance music* inspirée avant tout de la culture de la *house music*, « expression d'une génération d'individus se reconnaissant dans le rythme, les fêtes, la danse et la fusion des genres »<sup>10</sup>.

Cette « fusion » va nourrir une démarche d'exploration de zones de rencontres entre différents genres encore peu ré-exploitées dans les musiques électroniques pop. Grâce au *sampler*, outil compositionnel et moyen d'intégrer une certaine forme d'intermusicalité, Daft Punk décroïsonne les genres faisant montre d'une volonté farouche de ne pas s'attacher aux jugements de valeur de la critique *rock*<sup>11</sup> qui a toujours eu une fâcheuse tendance à distribuer les bons et les mauvais points de ce qui serait respectable ou d'un goût douteux<sup>12</sup>. Cette démarche questionne et renouvelle la notion même d'intermusicalité. L'album *Random Access Memories* poussera d'ailleurs le concept plus loin, en y incluant une certaine intertemporalité.

## LES PREMIERS ALBUMS DE DAFT PUNK

Les « fusions », « hybridations » et autres « métissages » musicaux sont des aspects d'une intermusicalité pop qui s'est développée en lien avec des évolutions technologiques et sociétales. Ainsi, si l'utilisation du *sample* est relativement récente dans le jeu de l'intermusicalité, les premiers albums de Daft Punk montrent une volonté de dépasser cette technique.

### Le détournement ou l'intermusicalité voilée

Les rencontres et interpénétrations entre genres, époques et pratiques musicales sont nombreuses dans la pop. La pollinisation croisée<sup>13</sup> entre *country* et *rhythm'n'blues* chez Chuck Berry ou Elvis Presley, les *covers* et les premières compositions des Beatles réalisées grâce à un brassage éclectique des répertoires et des pratiques des groupes étasuniens<sup>14</sup>, les emprunts du *rock psychédélique* aux musiques extra-occidentales, la rencontre du *ska jamaïcain* et du *punk rock* dans l'Angleterre des années 1970, en sont quelques exemples notables. Construite de *riffs* de guitare détournés<sup>15</sup>, de *patterns* rythmiques accélérés ou ralentis selon la tendance du goût d'une époque<sup>16</sup>, de trames harmoniques ré-exploitant aussi bien la forme cyclique du *blues*

---

<sup>7</sup> Sophie Stévanca, « Reprise et intertextualité musicale », *Volume!*, 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, <https://journals.openedition.org/volume/701>

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Notamment un *sampler* Akai S01, un compresseur bon marché Alesis 3632, des synthétiseurs Juno-106 et Minimoog et une table de mixage.

<sup>10</sup> Stéphane Jourdain, *French Touch, Une épopée électro*, « Castor music », Le Castor Astral, 2015, p. 23.

<sup>11</sup> Thomas Bangalter dira que « *Homework*, c'était pour dire aux mecs du *rock* que la *techno*, c'est bien aussi. *Discovery*, ça a été pour dire aux mecs de la *techno* de ne pas négliger le *rock* ». *Ibid.*

<sup>12</sup> Stéphane Jourdain cite un article des *Inrockuptibles* dans lequel le journaliste voit dans *Homework* rien de plus qu'une « bande-son » pour « les pornos softs du dimanche soir sur M6 ». *Ibid.*, p. 75.

<sup>13</sup> Ce terme botanique (*cross pollination*), qui désigne un ensemencement réciproque, décrit précisément l'interpénétration des cultures musicales. Il est notamment utilisé par Sam Phillips, le producteur de Sun Records.

<sup>14</sup> Guillaume Gilles, *Les reprises dans les deux premiers albums des Beatles : un chaînon entre pop américaine et pop anglaise*, in *Filigrane*, en ligne, 2017, <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=796>

<sup>15</sup> Exemples : Chuck Berry qui repique les phrasés de Carl Hogan pour écrire ses plus célèbres introductions ou Nirvana dont le célèbre riff de *Smells like teen spirit* est emprunté au *Eighties* de Killing Joke (1984), lui-même repiqué du *Life Goes On* des Damned (1982).

<sup>16</sup> Exemple : le *pattern* dit « Amen Break ».

que les progressions harmoniques des musiques écrites occidentales ou du jazz<sup>17</sup>, la pop a constamment mis en évidence l'idée que la nouveauté s'appuyait sur le remaniement de l'ancien. En revanche, ces phénomènes prennent moins la forme de l'hommage ou de la citation que celle de l'imitation ou de la réappropriation, qu'elle soit consciente ou idiosyncratique. L'intermusicalité peut donc se présenter de façon plus ou moins voilée ; perceptible pour l'amateur éclairé, elle n'en reste pas moins opaque pour le grand public.

D'une certaine façon, la technique et les outils du sampling ont raccourci le circuit de création pop en donnant aux musiciens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle un matériau préfabriqué, préenregistré. Kelvin Mercer, du groupe hip-hop De La Soul, explique ainsi très simplement :

Le sampling ce n'est pas autre chose que de piquer ici ou là quatre ou cinq mesures dans un tube. Ensuite, on mixe, on arrange, et voilà, le tour est joué : on obtient une ambiance<sup>18</sup>.

Si ce procédé a été longtemps décrié d'un point de vue éthique, par méconnaissance de ses principes, au nom du mythe d'une « créativité pure », ou encore à cause du snobisme de ceux qui prétendent préférer les originaux aux « copies », son utilisation généralisée fait du sample un élément de création totalement admis, au point que l'on ne remet plus en question la légitimité d'une musique construite sur des échantillons. Comme l'écrit Philippe Poirrier à propos de l'album *Random Access Memories* de Daft Punk,

qu'il s'agisse de sampler ou de réinventer le disco, la musique enregistrée est désormais la matière même à partir de laquelle on crée et réinvente de nouveaux mondes<sup>19</sup>.

### L'intermusicalité comme source d'inspiration : *Homework* (1997)

Sorti en 1997, *Homework* apparaît comme un tournant vers l'élaboration d'une musique dancefloor singulière et personnelle. L'intermusicalité s'y exprime à travers l'influence de la house de Chicago, des rythmes hip-hop, des apports funky et disco dans les samples, mais également d'une approche rock dans les sonorités et une certaine raideur rythmique qui annonce la représentation robotique développée plus tard par le groupe. Cette saveur particulière déclinée en différentes teintes chez des artistes français de la scène électronique comme Étienne de Crécy, Cassius, Dimitri from Paris, Alex Gopher..., est un des marqueurs de la « French Touch », « nouvelle vague » ou encore « French Hype », « une façon toute française de mêler plusieurs influences dans un même disque en relevant le tout d'une production léchée »<sup>20</sup>. Mais peut-on parler d'influences quand le propos, nourri de samples, cite littéralement des musiques du passé ? Dans *Homework*, l'approche de Daft Punk est à la fois expérimentale (le groupe découvre les possibilités de ses instruments en composant), et pop par ses aspects mélodiques, harmoniques et formels. Les samples extraits du répertoire disco funk des années 1970-80 sont ici très peu identifiables. Transposés, accélérés, massicotés et bouclés, ces échantillons trafiqués ressuscitent les timbres électro-acoustiques d'une époque durant laquelle la production de disques était extraordinairement prolifique et d'une qualité sonore indéniable.

Mais, tout en apportant cette saveur rétro particulière, ils n'ont pas pour fonction de rappeler à l'auditeur le titre original dont ils sont extraits. Le groupe récupère uniquement la couleur d'un ou deux accords ou d'un gimmick particulier qu'il transforme afin de les intégrer à des rythmiques dures et mécaniques qui tranchent avec le groove des titres originaux. Sur cette base déjà doublement connotée entre funk et house, le groupe ajoute des riffs mélodiques et synthétiques disco, mais cette fois avec des textures et timbres inédits s'inspirant des distorsions et des effets du rock. Il s'agirait en l'occurrence d'une approche plutôt proche du punk rock, par la couleur du son, à la fois dur et saturé, mais également par les imperfections rythmiques de certaines boucles et par la spontanéité formelle des compositions qui semblent instinctives. Ce côté artisanal *Do It Yourself* séduit les plus réticents et *Homework* conquiert un public aussi vaste qu'éclectique. Extrait de ce premier album de Daft Punk, *Da Funk* est un des titres fondateurs et un archétype du genre. Voici quelques caractéristiques sonores de l'album que l'on retrouve plus généralement dans la « French Touch » :

---

<sup>17</sup> Exemples : le solo de piano de *In my Life* des Beatles inspiré par la musique baroque, la grille d'accords de *Exit Music (for a film)* de Radiohead inspirée du *Prélude en mi mineur n° 4* de Frédéric Chopin.

<sup>18</sup> Propos recueillis dans l'émission *Un air de déjà vu*, 8<sup>ème</sup> épisode, Arte, Août 2019, [minutage ? L'émission n'est plus disponible sur le Replay d'Arte et je ne la retrouve pas ailleurs.](#)

<sup>19</sup> Philippe Poirrier, *Daft Punk, la Toile et le disco: Revival culturel à l'heure du numérique*, French Cultural Studies, SAGE Publications, 2015, pp. 368-381.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 80.

- un rythme soul-funk<sup>21</sup> à 112 bpm où la caisse claire, traitée avec une certaine froideur, contraste avec la rondeur du kick et de la basse, le tout soutenu par le *four to the floor* (martellement de la pulsation du kick sur tous les temps) du disco et de la house,
- un calage du sample rythmique pas tout à fait ajusté qui donne une saveur artisanale tout à fait spécifique,
- des riffs mélodiques et des basses synthétiques transformés à l'aide de différents filtres VCF<sup>22</sup> de synthétiseurs qui produisent des sonorités acides et saturées (l'effet de ces filtres pourraient être comparé à celui d'une pédale wah-wah qui permet de jouer sur les fréquences),
- une utilisation spécifique et récurrente du filtre passe-bas qui permet de couper les fréquences aigues au seuil choisi donnant l'impression d'un son étouffé, voire qui s'interrompt à certains moments,
- une clave rythmique répétitive et funky par son caractère syncopé,
- l'exposition puis la superposition de différentes couches (*layers*) pour formater la structure globale dans une tradition plus proche du rock que de la techno,
- un son fortement compressé qui ajoute de la puissance au rythme et facilite une écoute à fort volume. Les filtres passe-bas regroupant les différentes pistes sonores sur des bandes de fréquences proches, c'est l'effet de pompe créé avec le procédé du *sidechain* qui marque le son spécifiquement « French Touch ».

Le mélange de genres et d'époques, que le groupe se réapproprie en retravaillant ses samples, ne correspond ni à la notion d'hommage, ni à celle de citation. L'intermusicalité est perceptible sous la forme d'un mélange de saveurs héritées du passé mais remodelées avec un savoir faire inédit dans le double objectif d'imposer une forme de house music dans la sphère du rock, et de l'adapter à une patte sonore résolument contemporaine et personnelle. Cet album constitue ainsi un archétype d'intermusicalité voilée.

### L'intermusicalité au service d'une efficacité pop : *Discovery* (2001)

Avec *Discovery*, Daft Punk s'attaque à un tabou du début du siècle : la musique des années 1980. Tout en réalisant un album à la hauteur des ambitions de popularité déjà perceptibles dans *Homework*, le duo « propose une apogée electro-dance, quintessence de ce que peut-être Daft Punk, à savoir un groupe qui peut réunir sur la même piste l'amateur éclairé de musique et celui qui n'y entend rien »<sup>23</sup>. Pour atteindre ce but, Daft Punk oriente sa démarche intermusicale vers des aspects grand public, par un mélange plus affirmé de genres, approches et références. En voici quelques éléments :

- Une structure linéaire construite par ajout/suppression de couches (*layers*), propre aux musiques électroniques de danse, mais qui vise l'efficacité des « chansons rock » de type couplet / refrain / interlude / solo, etc., structurées autour de variations d'accords (*Aerodynamic*), ou de mélodies et d'arrangements particulièrement développés (*Digital Love*).
- Une musique chaleureuse et rassurante, contrastant avec les éléments d'acid music et les sonorités dures et hargneuses des synthétiseurs de *Homework*. Les cocotes de guitares, les beats funky et autres sons feutrés de claviers Wurliitzer réinjectent ici une part d'hédonisme et de chaleur propre au disco funk.
- Des samples nettement identifiables que le groupe ne maquille pas ou peu, façon peut-être d'assumer pleinement ce procédé compositionnel. On peut par exemple apprécier la capacité à remodeler un sample d'Edwin Birdsong dans *Harder, Better, Faster, Stronger*.
- le tout est actualisé grâce à la patte sonore de Daft Punk, son jeu sur les rythmes de house et les filtres, la forte compression du son, les voix des deux pseudo-androïdes traitées au vocoder et à la talk-box sur des textes fédérateurs qui invitent à la fête et à la communion hommes/machines.

*Discovery* est chargé de références hétéroclites, « où AC/DC tape un bœuf avec Supertramp, où Michael Jackson joue sur les genoux de Van Halen »<sup>24</sup>, réhabilitant ainsi des genres mésestimés avec une assurance manifeste. Daft Punk crée sa musique à partir des zones de résonances entre des musiques rarement mélangées, le tout avec cohérence et intelligence, sans vulgarité. La phrase de Guy-Manuel de Homem-Christo à propos de *Discovery* n'a rien de surprenant : « Je crois que nous avons construit tout ça en opposition à tout

<sup>21</sup> Le *pattern* principal est un sample de *Bounce, Rock Skate, Roll* de Vaughan Mason & Crew, alors que le *pattern* du *fill* de transition est un sample de *I'm Gonna Love You Just a Little More Baby*, de Barry White.

<sup>22</sup> *Volt Controlled Frequency*. Voir la vidéo de « Alex Ball » titrée *Daft Punk Synth Tutorial* (YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=W1cpim5EAqI>

<sup>23</sup> Benjamin Fogel, *Daft Punk : l'universalité, pour le pire et pour le meilleur*, article du 21 mai 2013, <https://www.playlistociety.fr/2013/05/daft-punk-luniversalite-pour-le-pire-et-pour-le-meilleur/112588/>

<sup>24</sup> Stéphane Jourdain, *French Touch, Une épopée électro, op. cit.*, p. 160.

ce que nos camarades de classe faisaient et écoutaient »<sup>25</sup>. L'intermusicalité identifiable dans différents registres (sons, samples, rythmes, formes) pousse ici à l'extrême le son « French Touch » et annonce la fin d'une époque. Comme le dit Philippe Zdar, membre de Cassius récemment disparu : « Après *Discovery*, tu ne peux plus rien faire avec des samples qui ne paraîtrait pas un peu ridicule »<sup>26</sup>, un constat que Daft Punk va s'appliquer à lui-même.

### **Une intermusicalité univoque : *Human After All* (2005)**

*Human After All* prend son public à contre-pied en adoptant une posture minimaliste et répétitive que la presse et le public auront tendance à lui reprocher. Selon Benjamin Fogel, le groupe semble vouloir réaffirmer son goût pour « LE son qui va se suffire à lui même, la boucle qui va pouvoir tourner à l'infini sans jamais perdre de son efficacité »<sup>27</sup> et prouver qu'il ne joue plus sur les recettes de son succès. Grand amateur de Daft Punk, Philippe Katerine constate également le virage pris dans ce troisième album :

J'ai fini par acheter l'album de Daft Punk dont on me disait partout le plus grand mal. Or, c'est un disque extraordinaire, qui est assez proche du néant. (Sourire.) Car les Daft Punk ont opéré par soustraction, supprimant des éléments qu'ils utilisaient habituellement. Ça m'a rappelé le rectangle bleu (*sic*) de Malevitch ou un monochrome d'Yves Klein<sup>28</sup>.

Si *Human After All* ne repose pas sur un concept bien identifiable comme c'est le cas des œuvres de Malevitch et Klein, il surprend en tant qu'album pop aux dimensions répétitives et minimalistes. Il impose une écoute rivée sur le peu de motifs mélodiques et rythmiques qui apparaissent dans l'espace sonore. Nombre d'auditeurs auront d'ailleurs la sensation d'écouter un album inachevé pouvant passer pour une démo. L'intermusicalité s'appuie ici essentiellement sur la réappropriation de riffs mélodico-rythmiques de type *powerchords* qui pourraient être empruntés à AC/DC ou aux Stooges (*Human After All*, *Robot Rock*, *On/Off*, *Television Rules The Nation*). Les pistes se superposent en homophonie accentuant la puissance des *riffs* associés à des messages-slogans qui questionnent le rapport de l'homme à la technologie. La patte sonore initiale de Daft Punk, qui consistait à remodeler la mélodie et l'harmonie autour d'un sample inspirateur, disparaît. C'est ce qui fait à la fois la force et la faiblesse de cet album qui oriente l'écoute vers les timbres mouvants des riffs répétitifs plutôt que vers une perception globale. En renonçant à une partie de sa palette intermusicale pour se concentrer sur le riff rock, la musique de Daft Punk perd de son pouvoir d'attraction mais continue à établir un dialogue entre les époques et les genres. *Human After All* crée ainsi une rupture intéressante dans la discographie du groupe s'inscrivant pleinement dans une époque marquée par l'arrivée d'une nouvelle vague electro rock représentée par des groupes comme LCD Soundsystem – qui ne manquera pas de rendre hommage au duo français cette même année 2005, dans *Daft Punk is playing at my House*.

Qu'il s'agisse de house, disco, funk, punk ou hard rock, jusqu'ici pour Daft Punk l'intermusicalité est au coeur d'un processus compositionnel où ce qui compte c'est la capacité de rendre le mélange des genres cohérent, savoureux et homogène. Ainsi, la musique du groupe exprime la complexité de notre époque, nostalgique de l'insouciance des années 1970, marquée par la dureté industrielle des années 1980, et métamorphosée par les effets de la technologie numérique des années 1990.

### **RANDOM ACCESS MEMORIES**

Alors que le sampling est aujourd'hui généralisé au point d'être devenu un procédé essentiel dans la production de la musique pop mondiale, on peut se demander si sa nature intermusicale n'est pas atténuée par son omniprésence et si elle ne nécessite pas une réactualisation dans son expression. Après les trois premiers albums de Daft Punk<sup>29</sup>, les signes d'une nouvelle intermusicalité apparaissent avec *Random Access Memories* (2013).

### **Un album intergénérationnel**

---

<sup>25</sup> *Daft Punk Unchained*, documentaire de Hervé-Martin Delpierre, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=B-Y9cEUwhtA>

<sup>26</sup> Stéphane Jourdain, *French Touch, Une épopée électro*, op. cit., p. 162.

<sup>27</sup> Benjamin Fogel, op. cit.

<sup>28</sup> Franck Vergeade, *Katerine : Interview 2005 / Robots Après Tout*, <http://www.magicrpm.com/interview-2005-robots-apres-tout/>. Confusion possible avec *Rectangle noir triangle bleu* de Malevitch.

<sup>29</sup> Le site whosampled.com comptabilise pas moins de 288 samples utilisés par le groupe.

La principale différence entre cet album et ceux qui le précèdent est que le duo, qui travaille habituellement en vase clos avec ses machines,<sup>30</sup> choisit cette fois de s'entourer d'une équipe de musiciens et de techniciens pour réaliser des enregistrements analogiques, avec des guitares, des batteries et des claviers, dans les conditions « classiques » d'un groupe pop. Il n'utilise ici en tout et pour tout que deux samples<sup>31</sup> et se lance dans la composition d'un album constitué de chansons.

La musique qu'on fait aujourd'hui a perdu sa magie et sa poésie parce qu'elle est ancrée dans le quotidien et qu'elle est ultratechnologisée. [...] Ce qu'on voulait dire, c'est que les grands albums, les classiques, ne sont pas forcément du passé<sup>32</sup>.

Observateur critique de son temps, enclin à défendre les musiques plutôt qu'à les juger, Thomas Bangalter remet ici en question le propre parcours de Daft Punk, un groupe qui a lui-même largement influencé une approche musicale « ultratechnologisée » : une musique conçue en *homestudio*, avec très peu de collaborateurs, sans avoir recours ou presque aux instruments et aux pratiques patrimoniales de la pop.

On a composé et enregistré la musique que Daft Punk aurait pu sampler ! Et avec de vrais musiciens : ceux qui jouaient avec Michael Jackson ou Chic par exemple, ceux qu'on samplait à nos débuts...<sup>33</sup>.

Dans une société de plus en plus tournée vers les échanges virtuels et les réseaux sociaux, Daft Punk prend une nouvelle fois son époque à contre-pied en créant un album plus humain qui valorise les échanges réels et le partage. La liste des invités est longue, prestigieuse et intergénérationnelle, comme pour mieux signifier la nécessité de recréer du contact dans et par la musique.

Au cœur du projet se trouve une section rythmique disco funk issue de la scène des années 1980. Nile Rodgers, le « king du funk » du groupe Chic, ramène sa stratocaster pour jouer les irrésistibles cocottes funky qui ont fait sa renommée. Entouré de Nathan East (bassiste de Quincy Jones, Michael Jackson...), des batteurs John Robinson (Quincy, Chaka Khan...) et Omar Hakim (Weather Report, David Bowie...), la section rythmique réinvente quelques-uns des plus beaux climats de ballades funky des années 1970. On croise également dans *RAM* Giorgio Moroder, précurseur du disco électronique connu pour ses chansons interprétées par Donna Summer qui célèbrent l'union de la chair et de la machine, ici invité pour une interview inspiratrice du titre *Giorgio by Moroder*. Daft Punk convie également le compositeur et acteur du film *Phantom of the Paradise*, Paul Williams, à écrire et interpréter les paroles poétiques de *Touch* et plus nostalgiques de *Beyond*. Au milieu des timbres électro-acoustiques, le pianiste *crossover* Chilly Gonzales est invité ici à jouer quelques parties de piano acoustique. Déjà associé à *Homework*, le producteur de house Todd Edwards vient apporter sa technique de découpage de samples (dite « *cut-up* ») et sa voix dans *Fragments Of Time*. Comme pour prolonger les limites esthétiques de cette équipe et créer un décalage dans l'espace-temps, Daft Punk fait également intervenir trois chanteurs renommés de la scène actuelle. Une star du R'n'B contemporain d'abord, Pharrell Williams, très à l'aise dans l'approche disco-funk grâce à son chant *false*to, qui ravive la flamme d'une époque disco durant laquelle les voix de tête étaient particulièrement mises en valeur (Sylvester, The Bee Gees...). Côté rock ensuite, avec la présence du chanteur du groupe new-yorkais The Strokes, Julian Casablancas, qui demande lui-même à Daft Punk de vocoder sa voix dans la complainte amoureuse de *Instant Crush*. Enfin. C'est enfin la voix de Panda Bear (chanteur du groupe Animal Collective) qui vient donner la réponse aux voix robotiques de Daft Punk sur *Doin' It Right* dans une virée proche du dubstep. Avec une attention extraordinaire accordée à la prise de son de Mick Guzauski, le mixage et la conversion analogique / numérique de Bob Ludwig, jusqu'au mastering de Chab, tout est mis en œuvre pour donner une vie autonome et une unité à un projet dont l'intermusicalité se développe grâce à un casting intergénérationnel et à une ambition de qualité sonore rarement vue depuis les productions grandioses de la fin des années 1970.

## L'intermusicalité stylistique

<sup>30</sup> Thomas Bangalter témoigne de cette volonté originelle de créer « une vraie interaction entre la musique et la technologie, où la technologie et la technique sont membres du groupe à part entière ». Cf. *Daft Punk Unchained, op. cit., 10min40*.

<sup>31</sup> « Contact » contient un sample de *We ride Tonight* de Sherbet ainsi que des extraits audios du capitaine Eugene Cernan, dernier homme à avoir marché sur la Lune lors de la mission Apollo 17 de la NASA.

<sup>32</sup> Dorian Lynskey, « Daft Punk: the midas touch », *The Observer*, 19 mai 2013. Publié en Français dans *Ces Français qui s'exportent, Courrier international*, novembre 2013, <https://www.courrierinternational.com/article/2014/01/27/daft-punk-plus-forts-que-les-machines>

<sup>33</sup> Jean-Daniel Beauvallet, « Daft Punk : l'interview fleuve », *Les Inrocks*, 24 mai 2013, <https://www.lesinrocks.com/2013/05/24/musique/musique/daft-punk-linterview-fleuve-13/>

À l'image des deux casques juxtaposés sur la pochette, les deux uniques riffs juxtaposés de la chanson d'ouverture de *RAM*, *Give Life Back To Music*, annoncent les deux directions stylistiques manifestes de l'album : une célébration et un hommage au disco funk auquel le groupe nous a habitué, et un virage vers une « vibration west coast »<sup>34</sup> entre Fleetwood Mac, les Doobie Brothers et Supertramp, que l'on peut retrouver également dans un certain genre de rock sophistiqué des années 1980 dit AOR<sup>35</sup>, qui évoque la Californie, souvent qualifié de « rock guimauve ». Comme à son habitude, le duo semble vouloir réhabiliter un genre de pop mésestimé. À la façon de David Bowie dans ses albums de la fin des années 1970, *Law*, *'Heroes'* et *Lodger*, Daft Punk réunit donc une section rythmique de musiciens de la tradition du Rhythm'n'blues (Funk-disco-R'n'B...), associée à une équipe plus focalisée sur les arrangements, la production et le concept de l'album. Autour de ce casting, le duo construit une sorte de *patchwork* historique qui revisite les sons, les formes et les usages typiques des genres visés. Là où par le passé il utilisait des samples, il réécrit l'histoire au présent et en compagnie de ses collaborateurs, comédie musicale où les acteurs jouent leur propre personnage. Symbole de cette démarche assumée, le titre de l'album bien sûr, *Random Access Memories*, désigne la mémoire vive, support de stockage à court terme des données informatiques ici déclinée au pluriel comme pour mieux souligner la diversité des musiques du passé auxquelles le duo rend hommage. En effet, limiter l'intermusicalité stylistique de *RAM* au disco funk et au rock FM des années 1980 serait trop restrictif, tellement le groupe incorpore d'autres éléments plus anciens, notamment pour ce qui concerne la structure d'ensemble et celle des chansons résolument tournée vers les albums concept des sixties.

Dans une récente émission télévisée, Philippe Katerine (une nouvelle fois) considérait *RAM* comme « le *Sergent Pepper* de Daft Punk » et, d'une certaine façon, la comparaison n'est pas exagérée tant le groupe dépasse ses limites par une approche protéiforme. Derrière une unité sonore manifeste, chaque chanson a une structure qui lui est propre : cyclique dans *Get Lucky*, *Lose Yourself To Dance*, *Beyond*, *Motherboard*, de type couplet/refrain (*Within*, *Instant Crush*), ou encore en plusieurs parties, tout à fait comparable à la structure des chansons de Lennon/McCartney période *Sgt. Pepper*. Le final de *Contact* rappelle d'ailleurs la montée orchestrale de *A Day In The Life*, par une longue montée du grave à l'aigu d'un son de synthétiseur pour clôturer l'album. Les collages et les références sont ici multiples, avec l'introduction de cordes et de timbales de *Beyond*, qui sonne comme le générique d'un ancien film dramatique de la MGM, le texte de Paul Williams qui résume la conception du groupe sur le rapport espace/temps par ces mots : « *A world with time is not allowed* ». À l'image de la métaphore du Phoenix dans *Get Lucky* comme d'une musique qui renaîtrait de ses cendres, tout converge vers une unité thématique impressionnante alors que le matériau et les compositions sont hétéroclites.

## Un album intertemporel

Tantôt perçu comme un hommage révérencieux, une célébration des musiques du passé, tantôt comme un disque rétro-futuriste ou nostalgique, « comme s'ils [les Daft Punk] voulaient démontrer que le futur c'était hier, et que la seule issue possible est d'éclairer les périodes passées sous un nouvel angle »<sup>36</sup>, *RAM* pourrait donner l'impression de ne pas représenter une intermusicalité positive et créative dont la principale fonction est « transformatrice et sémantique »<sup>37</sup>. En réalité, il ne se limite pas à être un simple hommage :

Notre idée serait plutôt de créer des portails vers une sorte d'espace-temps original. Nous isolons des choses du passé, nous les tordons, nous manipulons ces flash-back pour fabriquer une fenêtre hors du temps<sup>38</sup>.

L'intermusicalité est ici rehaussée et complexifiée par une mise en abyme de l'histoire musicale des dernières décennies dans une création originale et contemporaine. Le terme d'« intertemporalité » semble en effet tout à fait adapté pour parler de cet album qui confond les époques et les esthétiques. Certes, les Daft Punk ont le beau geste de rendre la monnaie de leur pièce aux musiciens qui les ont inspirés, mais ce geste est avant tout justifié musicalement. En adoptant également la position de producteurs, les deux musiciens laissent leurs invités être eux-mêmes et jouer dans leur propre style. Ils incorporent par exemple les idées de Nile Rodgers

<sup>34</sup> Todd Edwards cite Thomas Bangalter dans [Random Access Memories | The Collaborators: Todd Edwards, 1min00](https://www.youtube.com/watch?v=yf2bu0P_4Vo), [https://www.youtube.com/watch?v=yf2bu0P\\_4Vo](https://www.youtube.com/watch?v=yf2bu0P_4Vo)

<sup>35</sup> Pour « Album Oriented Rock », un style de rock FM formaté pour la radio, inspiré de l'ambiance californienne, et qui se teinte de funk, de jazz, pour donner une illusion de diversité, sans pour autant perdre les auditeurs des tubes de rock FM.

<sup>36</sup> Benjamin Fogel, (*op. cit.*).

<sup>37</sup> Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 16.

<sup>38</sup> *Daft Punk* : « Nous avons tenté une aventure humaine », [Nouvelobs.com](https://o.nouvelobs.com/musique/20130426.OBS7299/daft-punk-nous-avons-tente-une-aventure-humaine.html), 28 avril 2013, <https://o.nouvelobs.com/musique/20130426.OBS7299/daft-punk-nous-avons-tente-une-aventure-humaine.html>

dans leur propos, en utilisant littéralement les éléments harmoniques et rythmiques de son jeu et en construisant les chansons autour de ceux-ci. La guitare de Nile Rodgers donne la direction et reste toujours au cœur de la musique, avec une prise de son extraordinaire qui la magnifie (*Lose Yourself To Dance, Get Lucky, Give Live Back To Music*). Mais si la luxuriance et le nombre de pistes auraient pu rendre les enregistrements disco trop chargés au niveau orchestral, Daft Punk choisit pour ces titres une production minimaliste qui met en valeur le groove, les mélodies et les timbres de la section rythmique, allant dans le sens d'une réelle réactualisation du genre.

On constate également qu'il n'y a pas d'effets rétro dans les interprétations de Pharrell Williams. On reconnaît le timbre de la star du R'n'B actuel qui fusionne idéalement avec les ambitions de Daft Punk de créer une fenêtre hors-temps. En ce sens l'approche intermusicale n'est pas rétro-futuriste, car elle plonge l'auditeur dans une contemporanéité de l'action et de la démarche.

Un des exemples les plus intéressants de création intertemporelle se trouve dans la chanson *Giorgio by Moroder*. Daft Punk invite le producteur disco à donner une interview qui devient prétexte pour l'élaboration d'une chanson en quatre parties. La musique est d'abord produite en tant qu'accompagnement d'un documentaire illustrant l'interview. Le titre évolue ensuite vers une deuxième partie instrumentale écrite « à la façon de » Giorgio Moroder, dans le sens commun et classique de l'intermusicalité.<sup>39</sup> À la fin de l'interview on entend ce message pédagogique, presque une leçon de musique à la fois pour les deux musiciens et pour leurs auditeurs :

Une fois que tu as libéré ton esprit de l'idée d'une harmonie et d'une musique correcte, tu peux faire tout ce que tu veux. Ainsi, personne ne m'a dit ce que je devais faire et il n'y a eu à cet égard aucune idée préconçue.<sup>40</sup>

Daft Punk prend la leçon à la lettre et l'applique à la fin de la chanson avec un lyrisme et une flamboyance décomplexés. Maelstrom sonore qui mêle un solo de batterie jazz fusion qu'on peut entendre aussi comme un clin d'œil au batteur de disco français Cerrone, nappes d'orchestre de cordes, basse virtuose, solo de guitare saturée, les filtres acides de TB-303 redescendent peu à peu, pour conclure seuls sur le *four to the floor*, hommage direct à la pulsation essentielle du *kick* joué sur tous les temps apportée par Giorgio Moroder.

C'est peut-être finalement *Touch* (le « *Bohemian Rhapsody* » de Daft Punk peut-on lire dans la presse), qui représente le mieux la créativité du duo et qui signe la composition la plus proche des ambitions d'intertemporalité de *RAM*. Construite en sept parties distinctes, on peut interpréter cette chanson comme une expression des errements existentiels et sentimentaux de la vie d'un androïde, de ses premiers émois à la désillusion finale. Après une introduction électronique spatiale qui rappelle la froideur de l'ordinateur Hal dans *2001, l'odyssée de l'espace*, puis une transition vers le studio analogique avec la voix de Paul Williams accompagné d'un seul Rhodes, on entend un deuxième couplet ambiance *Shaft*<sup>41</sup>, vite interrompu par un solo de synthétiseur modulaire soutenu par les cordes d'un orchestre. Puis, c'est la farandole, la musique tourne sur une formule de type anatole avec piano disco et improvisation de trompettes. Le rythme ralentit sur une ritournelle qui se mord la queue « Hold, hold on, if love is the answer you », avec une variation orchestrale qui voit défiler piano, voix vocodées, chœurs d'enfants, vers un glissando de cordes qui nous ramène au départ... Tourbillon sonore d'une sophistication extraordinaire, la chanson devrait fasciner encore quelques années, permettant d'attendre le prochain album de Daft Punk.

Ainsi, le temps dans *RAM* n'est ni linéaire ni cyclique, mais il forme un réseau « intertemporel », au sens que donne à ce mot René Kaës dans le domaine de la psychanalyse.<sup>42</sup> Là où le travail de mise en relation de temporalités subjectives offre des perspectives thérapeutiques dans la psychologie de groupe, il permet à Daft Punk d'acquérir une créativité singulière, à la fois en recueillant des temporalités diverses, mais aussi en leur offrant un espace d'expression commun dans la temporalité unifiée par le son de l'album et son concept. Daft Punk acquiert dans *RAM* une liberté notable. Le procédé consistant à composer une musique sur la musique, en mettant en abyme plusieurs styles historiques, témoigne d'une évolution importante et d'une utilisation assumée de l'intermusicalité dans les musiques pop du XXI<sup>e</sup> siècle.

## Quelques mots de conclusion

<sup>39</sup> On retrouve quelques traits caractéristiques de *Midnight Express* (arpégiateur, effet flanger...), mêlés à une approche jazz latin avec un solo de Fender Rhodes.

<sup>40</sup> « *Once you free your mind about a concept of Harmony and of music being correct, You can do whatever you want. So nobody told me what to do, and there was no preconception of what to do* », traduit par l'auteur, 5min00.

<sup>41</sup> Isaac Hayes, *Shaft*, Stax Records, 1971.

<sup>42</sup> René Kaës, *L'extension de la psychanalyse : pour une métapsychologie de troisième type*, Dunod, 2015, p. 118.

L'intermusicalité dans la musique pop n'est pas revendiquée, ayant même tendance à passer inaperçue. Si différents procédés de détournement et de réappropriation jalonnent l'histoire de ce genre, le sampling montre que, de même que dans d'autres genres musicaux, l'innovation pop trouve son origine dans les sons et les savoir-faire du passé. Aussi à l'aise pour rendre hommage que pour utiliser les samples de manière créative, comme un matériau malléable, Daft Punk a exploré l'intermusicalité en brassant divers genres tout en leur apportant une patte sonore et compositionnelle singulière.

Avec *RAM*, le groupe a non seulement relancé le goût et l'intérêt pour certaines musiques mésestimées des années 1980, mais il a redéfini la notion même d'intermusicalité. Cet album ressemble ainsi moins à un retour en arrière qu'à une nouvelle ouverture vers une création relevant du concept d'intertemporalité. A travers les valeurs qu'il véhicule, ironiquement, ce sont deux pseudo-androïdes qui se permettent de donner une leçon d'humanité.

En revenant à une création musicale humaine collective et intergénérationnelle, tournée vers le partage, les deux musiciens casqués se positionnent à contre-courant d'une certaine glorification de la technologie et de l'individu, représentée par la figure du DJ. Débarrassés des problématiques de genre et d'époque, retournant leur veste, ils questionnent, six ans encore après la sortie de l'album, sur le sens à donner à l'ensemble de la musique pop d'aujourd'hui.