

Thierry Tribalat a vécu plusieurs vies nouées autour d'une passion pour l'art. Athlète (triple sauteur) de haut niveau, professeur ou IA-IPR d'EPS, dessinateur et peintre, il a consacré une partie de son énergie à la danse. Il a notamment dansé brièvement avec Béjart, créé des événements chorégraphiques (les fêtes de la danse d'Arques ou le festival « arts-danse » au Chanel à Calais, par exemple), écrit un livre sur la danse au lycée (avec Philippe Guisgand) et dirigé la compagnie « Arcadanse » pour laquelle il a écrit des pièces sensibles.

**Thierry Tribalat**  
IA-IPR EPS  
Chorégraphe de la Compagnie Arcadanse



**« Musique et danse, mariage d'amour ou de raison ?  
Quelques réflexions au gré du vent et de la mémoire... »**

*NB : ce texte est un témoignage, rien de plus, ce n'est pas un article au sens académique du terme. Il retrace à grands traits des moments, des impressions, un ressenti au travers d'expériences, de rencontres qui ont jalonné ma carrière d'enseignant, d'inspecteur, mais aussi d'artiste. Certes, le propos pourra paraître parfois abrupt, en aucun cas il incrimine les enseignants, j'ai été enseignant, et le reste encore intérieurement. J'ai soutenu et soutiendrai toujours ceux qui se lancent dans l'aventure de l'enseignement des arts de représentations par le corps en EPS, la plus belle aventure qui soit pour un enseignant attaché au développement et l'épanouissement physique de ses élèves.*

*En revanche, je déplore le peu de cas fait aux arts dans nos formations initiales et continues d'EPS car la discipline est prise dans l'étau du monde sportif. Mieux pris en compte, les travers que je dénonce seraient évités et cela n'obligerait pas les enseignants à refaire « le monde ». J'ai personnellement vécu le chemin d'autodictacte semé d'embûches qui conduit à la danse, il n'y a pas lieu de continuer à l'imposer aux autres. Tout le mérite de « Passeurs de danse » est bien de favoriser, par l'échange et sans concession, un développement de qualité de l'enseignement de la danse au sein de l'école. Dénoncer les obstacles, c'est déjà se donner les moyens de les surmonter et de passer plus rapidement à autre chose.*

## A l'école En tant qu'enseignant

Ma formation initiale en danse fut traditionnelle. Dans les années 1980, les cours que je prenais, principalement en jazz, accordaient une très grande place à la musique qui accompagnait chacun de nos gestes. Le choix musical était adapté au travail proposé, il variait et rythmait les différents moments du cours, la recherche d'une respiration commune, d'une adéquation du mouvement et de la musique étant souvent la seule proposition de lien. Danse et musique étaient indissociables. Souvent lors des stages, un musicien accompagnait le cours (pianiste, percussionniste, batteur...). La relation musicien-enseignant-danseurs ouvrait à de nouvelles possibilités dans le jeu entre le cours et la musique. La présence du musicien, ses propositions, guidées par le professeur étaient précieuses car il nous permettait de mettre les accents et les intentions là où ils devaient être et de structurer les phrases corporelles correctement. Le plaisir de vivre la danse en musique était toujours présent et essentiel.

Toujours à la même période, c'est en danse contemporaine que j'ai découvert une autre approche dans l'utilisation de la musique. Si l'approche rythmique et mélodique restait une base solide, le pouvoir d'évocation de la musique prenait une place de plus en plus importante, notamment pour travailler les états plus que la rythmicité des coordinations.

C'est le travail d'atelier qui provoqua la dissociation et cette possibilité de ne pas rechercher à être sur la musique dans une relation strictement métrique. Des moments de recherche, d'expérimentation dans le silence alternaient avec des temps plus musicaux, voire sonores. En fin de séquence, chacun montrait son travail sur des univers musicaux différents ; on recherchait plutôt une ambiance propice au déploiement de la danse ; je découvrais que le mouvement pouvait avoir sa propre durée, son propre jeu.

Enseignant en milieu scolaire, fort de ce vécu et de ce qui me fondait à l'époque, je me suis tout d'abord attaché à l'approche rythmique. Les obstacles furent nombreux et immédiats car cela suppose :

### -- chez les élèves :

- des connaissances musicales qui leur manquent le plus souvent ;
- de repérer la pulsation rythmique, ce qui constitue en soi un obstacle pour la plupart d'entre eux ;
- de frapper la pulsation dans les mains, de marcher en rythme et maintenir la pulsation, difficulté elle aussi plutôt partagée ;

### -- chez l'enseignant :

- de choisir la bonne musique, adaptée au travail souhaité : tempo, pulsation marquée ou non, type de mesure... Cette recherche prend du temps !
- de dépasser la seule mesure, la concordance des accents musicaux et corporels n'étant possible que sur des mouvements très simples : marier la complexité de la musique avec les coordinations motrices est une chose presque impossible en milieu scolaire sauf si les élèves pratiquent hors de l'école ;
- d'intervenir sur la durée : on constate qu'il faut près d'un trimestre de travail, à raison d'un cours d'une heure trente par semaine avec trente élèves, pour structurer correctement quatre à six phrases musicales ;
- d'accepter des coûts d'apprentissage très élevés.

Pour toutes ces raisons, j'ai dû abandonner rapidement ce type d'approche.

Aujourd'hui inspecteur, j'observe que le mode d'entrée principal qui organise la relation musique-mouvement en EPS est l'évocation et que cette dernière constitue le levier le plus fréquent. Cependant, le plus souvent, l'unique but est de solliciter le pouvoir expressif des élèves et non de les faire entrer en danse, c'est-à-dire de les engager dans un travail du mouvement rigoureux et de qualité. Le danger pour l'enseignant qui choisit cette entrée est de rester sur un registre

émotionnel. En fait, en l'absence de références chorégraphiques, techniques et musicales suffisantes, les professeurs peuvent difficilement diversifier leur approche didactique, il est donc essentiel en formation de ne pas les couper du patrimoine et de son analyse.



### **Dans le cadre de l'UNSS**

C'est dans ce contexte que j'ai vraiment retravaillé la relation métrique à la musique, à la grande époque de Mickael Jackson dans les années 80 et à la demande des élèves. Un petit groupe y échappait, celui avec lequel je faisais les rencontres nationales. Avec eux, je menais d'autres recherches, à caractère contemporain. En effet, j'avais vite constaté, lors des rencontres scolaires, que mes collègues, plus en avance que moi sur le sujet, avait abandonné l'approche métrique. En 1988, aux premières rencontres UNSS de Beauvais, la majorité des enseignants utilisait déjà des univers sonores dont la fonction était de renforcer le pouvoir évocateur de la danse. Les états primés sur la complexité du mouvement et des tableaux « pictoscéniques » constituaient la trame de composition. J'ai découvert de nombreux univers sonores à cette occasion car les recherches des uns et des autres étaient souvent originales et variées. Certains, les meilleurs<sup>1</sup> avaient su tirer parti de la structure rythmique et étaient capables de jouer en alternance sur les deux tableaux pour déployer leur propos. Ces rencontres montraient que la compétence de l'enseignant était en jeu et que celle des professeurs-hommes était particulièrement fragile car, non construite en formation initiale, elle avait été acquise, voire grappillée, hors de l'école.

Certains, peu nombreux, se hasardent encore aujourd'hui à fonder leur chorégraphie sur la relation stricte musique/mouvement, force est pourtant de constater que l'illusion demeure. L'approche musicale est réduite à une exploitation métrique fondée sur le tempo et la base rythmique : seul le nombre de phrases (3 X 8) structure la relation, ou le rapport couplet/refrain par exemple. L'écoute et l'analyse de la musique pour soutenir et nourrir un propos reste une compétence peu partagée ; elle est aussi, comme je le disais précédemment, extrêmement coûteuse à effectuer. Les enseignants qui en disposent m'ont avoué avoir eu une formation dans ce domaine. On comprend

---

<sup>1</sup> A cette époque, le jury choisissait six chorégraphies qui avaient le privilège de faire la première partie du spectacle professionnel final. Cette année-là, j'ai été admiratif du travail accompli par ces collègues, cela m'a beaucoup aidé pour faire évoluer mon questionnement, car le choix était avant tout artistique et non technique. Ces chorégraphies étaient manifestement les plus cohérentes dans la justesse des choix opérés. Il ne fallait y voir ni une sorte de compétition, ni de volonté d'imposer une norme, car les propositions étaient extrêmement différentes. J'ai compris grâce à eux que l'on était pas là pour séduire mais pour partager une vision poétique du monde portée par les élèves.

que le step ou l'aérobic qui lient musique et mouvement uniquement par la scansion (126 battements souvent) trouvent un écho chez certains enseignants car c'est la composante la plus facile à manipuler (et encore !).

Les nouvelles technologies permettent aujourd'hui des montages sophistiqués accessibles à tous ; voix, texte, bruits, musique peuvent facilement être mêlés pour créer des univers bien plus riches à exploiter artistiquement et pédagogiquement. Cette ouverture technologique n'est pas pour autant une panacée car il est indispensable de finement choisir les séquences et les monter subtilement pour que l'outil constitue réellement une ressource. Mais l'on sait aussi que le temps est compté et que l'année est courte, concevoir des montages *ad hoc* est une hantise pour beaucoup. Parfois la chorégraphie est bien conçue et tout à coup la magie se brise. Une discussion avec le(a) collègue montre que c'est l'approche des rencontres, le manque de temps qui pousse à boucler le travail (Ô, le maudit mois de février où la prise de conscience des échéances s'opère !) en changeant l'univers sonore, la « fameuse musique de fin ». L'art de découper une année pour préparer une chorégraphie est un excellent sujet à mettre en débat.



Il me faut noter la difficulté des enseignants à ne pas entrer dans une danse illustrative de l'univers sonore et/ou à ne pas vouloir convaincre émotionnellement en faisant sur-jouer les élèves, à ne pas, en un mot, être dépassé par le fameux « se mouvoir pour émouvoir ». Il est essentiel, je pense, de ne pas confondre sensation forte/action forte et dénotation fine/émotion fine afin d'éviter la logique de « l'effet ballet ». La notion d'effet est à discuter, il est une conséquence par une fin.

Par ailleurs, parfois les thématiques mériteraient d'être plus fouillées, cela éviterait qu'elles ne servent de prétexte pour déployer la performance non-scolaire de certains élèves. Questionner un thème et questionner la question dans la chorégraphie est un excellent sujet de débat et de formation. Parfois, seul le costume est en accord avec la thématique. La danse se fait alors bavarde ; elle se développe sur une musique dont on ne comprend pas toujours le choix au regard du thème annoncé<sup>2</sup>. Le plus souvent, deux musiques sont juxtaposées : l'une, introductive, situe le thème ; l'autre, principale, sert à déployer la performance. Parfois, la musique est là pour émouvoir, par crainte peut-être que la danse ne puisse y suffire, alors que la composition spatiale s'avère être une compétence maîtrisée. Ces dernières années, le nombre des créations de ce type

---

<sup>2</sup> La place me manque pour développer ce point, mais nous avons tous conçu *a posteriori* la chorégraphie UNSS à partir des petits moments techniques vécus pendant le début d'année avec nos élèves, c'est un piège. Ces moments ont été conçus sur des musiques parfois différentes, on constate qu'en changer est impossible,. Par ailleurs, un thème apparaît qui séduit tout le monde, que faire alors que de ce que l'on avait « en magasin » ? Le bricolage menace...

semble de nouveau s'accroître, elles avaient pourtant tendance à disparaître au début des années 2000. Peut-on imaginer qu'il y ait moins d'enseignants engagés dans le monde de l'art, que les collègues aient de plus en plus de mal à mettre les élèves en activité artistique ? Cette tendance, si ce pressentiment est avéré, mériterait qu'on y prête attention. Faut-il incriminer les formations initiale et continue ? Je ne suis pas loin de le penser.



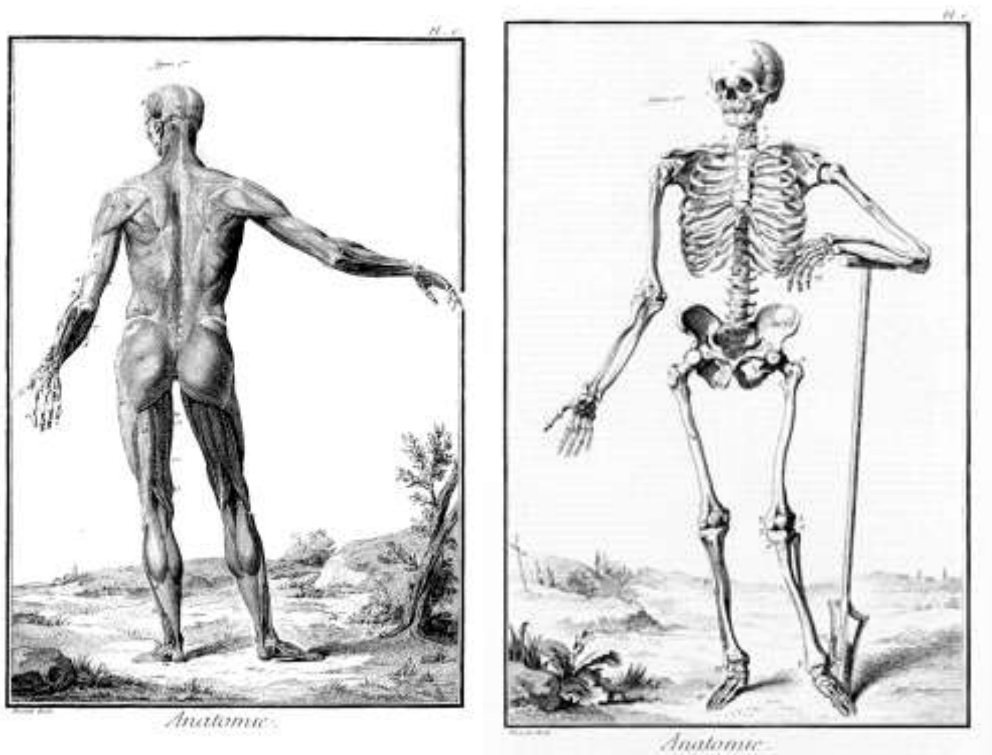
Parallèlement, il faut signaler que les enseignants « art danse » ont une approche qui diffère assez totalement de celle de la majorité des professeurs d'EPS, nourrie qu'elle est de références multiples (patrimoine chorégraphique, musical, artistique), facilitée qu'elle est par des horaires plus confortables. Ce creuset d'excellence est tristement trop restreint pour véritablement infléchir un changement de masse. La limite de l'influence de cette exception vertueuse trouve son illustration au baccalauréat. Les jurys, très nombreux du fait du nombre des candidats, restent parfois insensibles au niveau de traitement artistique : pour eux, l'excellence se confond fréquemment avec la virtuosité ; les danses témoignant d'un certain niveau technique les séduisent, celles qui relèvent d'une écriture subtile leur échappent souvent. Nul doute que le déficit relatif de formation artistique s'exprime là, comme il s'exprime en UNSS.



## Au théâtre En tant que chorégraphe.

Ma première collaboration avec un musicien, pour une création de vingt minutes « *Kungas* », remonte à 1988. Ce musicien était un excellent percussionniste professionnel, leader d'un groupe proche des musiques de Manu Di Bango. Quand je lui ai présenté mon projet sa réplique fut cinglante : « *Je me méfie avec les danseurs, on commence ensemble, on finit ensemble, mais entre deux...* ». Cette remarque fut une prise de conscience pour moi ; je l'ai gardée en moi, notamment pour mon travail en milieu scolaire. Le projet de *Kungas* était simple : j'écrivais la danse, quatre tableaux étaient prévus, il construisait les percussions en direct. Lors de la première, on fit une bande-son, ce qui a permis de danser sans lui quand il n'était pas disponible. Cependant, quand il était là, les choses ne se passaient pas de la même manière, il entraînait la danse par son jeu, un dialogue stimulant se mettait en place.

La seconde collaboration de ce type fut pour « *Anatomia* » (1995), une pièce sur les écorchés de Vésale. La présence du percussionniste, Korgus, était différente car il utilisait, au-delà de la batterie, des objets divers et introduisait de nouveaux sons par l'électronique. Ce qui n'était pas le cas du précédent qui restait, pour l'époque, sur les percussions traditionnelles (djembé). Cela provoquait un changement de qualité du mouvement, comme une mise en résonance des états.



Ecorchés de Vésale

Au cours de ces expériences, j'ai remarqué combien l'intensité et la qualité de l'interprétation des danseurs et l'intensité et la qualité de l'interprétation du musicien sont interdépendantes. J'aurais volontiers systématisé la présence de la musique en « live ». Cela me fut impossible car elle est coûteuse humainement et financièrement et que je n'en avais pas les moyens. J'ai dû y renoncer, par exemple, quand il s'est agi de créer une pièce pour trois danseurs « *Ensemble pour toujours* » (1993) : je n'ai pu trouver aucun violoncelliste pour jouer les concertos de Bach. J'ai dû me rabattre sur une bande-son car la compatibilité entre la sensibilité du musicien et celle du chorégraphe est primordiale et que la justesse de la danse en dépend. Il ne suffit pas de danser « sur » ou « avec » la musique, il faut danser « dans » la musique pour que la transparence de l'un à l'autre existe.

Cette pièce, « *Anatomia* », dans laquelle beaucoup de passages se font dans le silence, m'a permis de comprendre une autre chose : la danse dans le silence donne une liberté totale mais cette liberté est souvent piègeuse car elle présente le risque de virer à l'expression corporelle. Une autre difficulté menace, qui n'est pas non plus négligeable : une chorégraphie réalisée sans musique (ou autre support sonore) demande beaucoup d'écoute et une intériorisation précise de la musicalité du mouvement. J'ai constaté que les écarts entre les danseurs apparaissaient quand ils devaient tenir des attitudes et qu'ils ne se voyaient pas ; en revanche, dans les enchaînements les écarts ne se produisaient pas. C'est que la perception de la durée est très personnelle. Pour éviter cette dérive, le corps doit devenir un instrument total, ce qui requiert au minimum quatre qualités : une finesse, une rigueur et une certaine complexité de l'écriture, une interprétation sans faille jouant sur la subtilité des états, une théâtralité du mouvement (et non du personnage) créant une évocation forte et une intériorisation de la structuration musicale du mouvement. Si tout cela est réuni, la danse n'a pas besoin de musique, car elle est à elle-même sa propre musique. Même dans ce cas, une question fondamentale demeure : la danse a-t-elle besoin d'un univers sonore ? Pour ma part, je le crois. De plus, même pour le chorégraphe qui compose sans bande-son, le silence total n'existe pas, la salle en elle-même peut créer cet univers...

Remarque : si le musicien est sur scène et si la danse et son interprétation restent en deçà (d'un niveau inférieur à celui du musicien), l'attention des spectateurs se porte exclusivement sur le musicien. En effet, sa gestuelle est en parfaite adéquation avec sa musique, sa présence devient forte et tue la danse.

La réalisation d'un grand projet « *La cantate BW21 de J.S.Bach* » (1996) - réunissant quarante musiciens (l'orchestre de la Morinie dirigé par Olivier François), autant de choristes (chef de chœur : Chantal Pennequin) et douze danseurs - a été l'occasion de recevoir une grande leçon quant à l'articulation musique/danse !

Nous (les musiciens, d'une part, les danseurs de l'autre) étions convenus de travailler chacun de notre côté pendant un an, et de nous retrouver ensuite pour une série de répétitions dans un gymnase (vu le nombre de participants). Au cours de cette année, l'écriture chorégraphique et le travail des danseurs se sont appuyés sur un enregistrement de cette cantate (une magnifique version de Philippe Herreweghe). Le jour de la répétition collective, la chorégraphie a été présentée aux chefs de chœur et d'orchestre afin qu'ils puissent se rendre compte du travail et que, partant de là, nous envisagions la suite : moment essentiel avant de procéder à ce qui devait être le réglage final. Les danseurs se sont produits, un long silence leur a succédé. Olivier François et Chantal Pennequin sont entrés en grand conciliabule. Une pensée, glaçante, m'a traversé : « *ils n'aiment pas ce que j'ai écrit...* » Il n'en était rien, mais un problème leur était apparu, massif, que j'allais bientôt comprendre. La version du CD m'avait incité à une certaine logique « d'accents » incompatible avec l'interprétation (magnifique elle-aussi) que ces deux musiciens donnaient de la cantate. J'avais conçu une danse très enlevée en écho à l'interprétation de Philippe Herreweghe et quand nous avons marié nos pas et gestes avec la musique de la Morinie les danseurs se sont retrouvés « dans le sol », comme en danse africaine ! Pour suivre l'orchestre, ils étaient obligés de mettre l'accent vers le bas. Catastrophe ! Il a fallu tout reprendre et ajuster nos propositions. Inutile de dire que les répétitions furent nombreuses, tout comme les séances de réflexion à trois. Ce jour-là, j'ai appris qu'il ne fallait pas se fier aux « apparences musicales ». L'interprétation est un voyage entre liberté et fidélité.

J'ai expérimenté un autre type de collaboration avec « *Entre soi et soi, l'autre* » (1992), chorégraphie pour trois danseurs et un comédien, mêlant création dansée, création poétique et création musicale. L'ensemble se fabriquait en répétition. L'écriture se faisait *a posteriori* pour tout le monde à partir d'ateliers d'improvisation. Je fabriquais la danse ; Jean-Philippe Vanbeselaere<sup>3</sup>, le musicien, inventait sa musique et commençait à écrire en direct sa partition, dans le silence, en suivant le mouvement (pour ceux qui douteraient encore que c'est un langage...). Puis, il allait dans la pièce à côté, il revenait un quart d'heure plus tard avec trois propositions (maquettes) qu'il jouait au clavier. Nous reprenions le passage dansé, on l'interprétait sur les trois maquettes et on

---

<sup>3</sup> Jean-Philippe Vanbeselaere assez peu connu à l'époque est devenu aujourd'hui un compositeur de renommée internationale

choisissait collectivement ce qui nous semblait correspondre le mieux à ce que nous ressentions et au projet suivi. Même chose pour l'écrivain et le comédien. La musique a donc été écrite en direct pour la danse, ce fut un véritable bonheur. Les trois registres (rythmique, mélodique et poétique) étaient parfaitement adaptés, interconnectés pourrait-on dire. A mes yeux, cette collaboration fut la plus riche. Elle est pour moi, aujourd'hui encore, la plus marquante.

Dernière forme de collaboration explorée : « *Les petits rendez-vous dansés* ». Je souhaitais que le spectateur soit chorégraphe. Nous avons mené avec le musicien un très gros travail d'improvisation en studio à partir de trois registres : un premier registre « fonctionnel » (courir, sauter, attraper, étreindre...), un deuxième registre « d'états » (lourd, léger, suspendu...) et un troisième « d'évocation » (lunaire, humide, immensité lointaine...).

Puis nous avons conduit un travail de bande-son à partir de la voix des danseurs et de ce que leur suggéraient les mots et les différents instruments (guitare, saxo, clavier). Nous nous sommes donné des contraintes : le jeu devait se mettre en place sur un espace scénique aménageable n'importe où, il devait intégrer des objets (une échelle, un fauteuil, une petite table, un ballon de couleur de 65 cm de diamètre, etc.), une dizaine d'objets propres à créer et à rythmer un espace. Une prise de vues devait être retransmise en *live* sur grand écran, le caméraman filmant de petits détails de la danse (bouche, main, pied...) et retransmettant les images en pastel, une trace fugace.

Avant l'improvisation, les spectateurs choisissaient quatre papiers dans quatre corbeilles différentes (état, action, imaginaire, objets), un instrument et une bande-son dans deux autres corbeilles. L'ensemble était soumis au musicien et aux danseurs pour vingt minutes d'improvisation. Cette dernière terminée, les spectateurs choisissaient un petit papier de couleur, écrivaient un mot ou une phrase que la chorégraphie leur avait suggérés et les collaient sur un panneau qui se remplissait soir après soir au fil des quinze jours de festival. Une fresque en naissait peu à peu (12m sur 2m), elle était présentée dans le hall du théâtre, chaque soir juste avant le passage sur scène de la compagnie.

La relation musicien/danseur se construisait au fil de l'improvisation, tous respectant les mêmes contraintes venant de l'extérieur, tous riches du commun terreau né au cours du travail (préparation et représentations précédentes) mais en laissant libre cours aux interprétations personnelles. Le résultat fut magique, unique, ce qui en fit la beauté. Je dois à la vérité de dire que malgré cette magie de l'instantané une partie de la danse fut écrite en Laban à partir de la captation, une trace pour ne pas laisser la nostalgie gagner du terrain ? Les spectateurs ont écrit des choses très belles, ce fut un beau moment de danse.

## **Chez le spectateur**

La musique est toujours, à la sortie d'un spectacle, un sujet de discussion. Force est de constater bien souvent une certaine pauvreté dans les références musicales du public. En revanche, les musiciens m'ont souvent avoué en sortant du spectacle n'avoir rien compris au lien qui devait unir la musique et la chorégraphie.

Du fait de cette culture toute relative, il est souvent difficile pour un spectateur d'accepter l'inconnu, musique contemporaine ou morceau classique « peu connu ». Il lui est également difficile d'accepter le silence aussi bien que les univers complexes. L'après-spectacle bruisse souvent de « *J'ai bien aimé la danse, mais alors la musique !* ». Le public s'interroge assez peu en réalité sur les choix musicaux du créateur et sur ce qu'ils apportent à la pièce, alors que, j'en témoigne pour en avoir discuté avec certains chorégraphes, cet élément est souvent primordial dans leurs créations.

## **En guise de conclusion**

La danse est une musique, ou plus exactement la musique est le prolongement du corps. Pour ceux qui en ont conscience, le choix musical d'une chorégraphie devient un vrai casse-tête.



Je souffre quand certains professeurs (ou chorégraphes) instrumentalisent la musique au service de leur propos et oublient que c'est un art à part entière. Je souffre par exemple quand des pièces sont fabriquées en succession de tableaux et que leurs auteurs (professionnels ou scolaires) coupent les musiques quand cela les arrange, provoquant parfois des « accouplements monstrueux »<sup>4</sup> pour les oreilles.

La vraie question est selon moi aux interfaces entre la musique et la danse : que veut-on dire à travers ces deux éléments conjugués ? Qu'une anecdote me soit permise, un raccourci pour synthétiser. Elle se situe lors d'une épreuve du bac EPS. Une jeune fille avait oublié sa musique, elle était désemparée. Je lui dis « *danse dans le silence, chante dans ta tête* ». Elle le fit. Ce fut un moment très émouvant : « heureusement que Rihanna est restée à la maison sur la clé mp3 », conclut-elle. Je le pense aussi.

Une « mauvaise » musique (musique plaquée, musique inadaptée au propos, musique-gadget, etc.) peut gâcher une bonne chorégraphie, mais une bonne musique ne sauvera en aucun cas une « mauvaise » chorégraphie. Il en va de même de la mise en scène d'ailleurs.

Voilà en quelques mots ce que mon parcours m'inspire quant à la relation musique/danse.



---

<sup>4</sup> Je dois cette expression à un ami musicien qui m'avait accompagné dans un spectacle et qui avait été scandalisé du peu de cas qui avait été fait des œuvres musicales lors des montages.