



HAL
open science

Renégocier l'histoire par la musique ; ou comment la bande originale de Django Unchained (2012) permet de reconquérir l'esclavage

Margaux Collin

► To cite this version:

Margaux Collin. Renégocier l'histoire par la musique ; ou comment la bande originale de Django Unchained (2012) permet de reconquérir l'esclavage. *Imaginaires*, 2024, *Retrophilia, Nostalgia and the End of Pop Culture* (26), pp.174-189. 10.34929/imaginaires.vi26.59 . hal-04681894

HAL Id: hal-04681894

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04681894v1>

Submitted on 30 Aug 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Renégocier l'histoire par la musique ; ou comment la bande originale de *Django Unchained* (2012) permet de reconquérir l'esclavage



MARGAUX COLLIN 
Université de Reims Champagne-Ardenne

Abstract: The aim of this article is to analyze how the nostalgia behind the choice of tracks on the *Django Unchained* soundtrack renegotiates slavery as it has hitherto been portrayed in American cinema. We propose to study the way in which this soundtrack operates a displacement of the imaginary, enabling the emancipation of this long-anonymous, victimized, coerced slave who is finally freed by the field of possibilities opened up by the cinematic medium.

Keywords: Nostalgia, Music, Original Soundtrack, Fiction, History

Résumé : Cet article vise à analyser la façon dont la nostalgie à l'origine du choix des morceaux composant la bande originale de *Django Unchained* permet de renégocier l'esclavage tel qu'il était jusqu'alors dépeint dans le cinéma américain. Nous nous proposons d'étudier la façon dont cette bande originale opère un déplacement des imaginaires, permettant alors l'émancipation de cet esclave longtemps anonyme, victime, contraint qui est enfin affranchi par le champ des possibles qu'ouvre le médium cinématographique.

Mots clés : nostalgie, musique, bande originale, fiction, histoire

Est-il juste de la part d'Ennio Morricone de juger la bande originale de *Django Unchained* « sans cohérence »¹ ? Quentin Tarantino est connu pour la diversité de ses bandes sons, dans lesquelles se rejoignent différents genres, offrant alors un ensemble disparate pouvant donner le tournis. Dans le cas de *Django Unchained*, on dénombre vingt-trois morceaux, allant du rap au *gospel*, de la *pop* à la musique classique – pour n'en citer que quelques-uns – et constituant donc un éventail de références très large. C'est sans doute cette variété qui fait qu'Ennio Morricone relève de façon plutôt péjorative le caractère incohérent des musiques utilisées par le réalisateur, qui ne semblent pas faire sens et qui ne se justifient même pas d'un point de vue chronologique. En effet, le choix de certaines musiques peut paraître en contradiction avec l'action du film située en 1858, prenant pour toile de fond l'esclavage et ayant pour objet l'histoire d'un ancien esclave du nom de Django. Ce dernier s'associe avec le Dr Schultz, un chasseur de primes d'origine allemande qui l'aide à retrouver sa liberté, et ainsi débute la dernière *revenge story* du cinéaste américain : au début du film, le Dr Schultz vient à la rencontre de Django et lui explique qu'il a besoin de lui pour traquer des criminels recherchés ; ils collaborent donc ensemble et parviennent assez tôt à leurs fins. Le Dr Schultz aide ensuite Django à retrouver à sa femme, dont il avait été séparé et qui est toujours esclave à Candyland, l'une des plus grandes plantations du sud des États-Unis.

Il semble bien y avoir un certain anachronisme entre le thème traité, renvoyant à une période bien précise de l'histoire, et la bande originale dans laquelle le réalisateur exploite des morceaux appartenant à tous les genres et à toutes les périodes. Cependant, relever seulement la supposée incohérence de celle-ci en minimise toutes les fonctions et occulte la façon dont cette bande originale parvient à remodeler l'histoire et à amener une lecture différente de l'esclavage. En effet, l'usage de musiques pré-existantes, qu'elles soient empruntées à des films plus anciens ou qu'elles appartiennent à la culture populaire, permet de reconsidérer l'esclavage et l'idée que nous en avons, ce qui ne serait pas possible sans l'anachronisme constitutif de cette bande originale. C'est la raison pour laquelle il s'agit maintenant de faire sens de cet anachronisme, de cette supposée incohérence afin de comprendre comment le fait même que cette bande originale soit empreinte de nostalgie est ce qui permet de reconquérir l'esclavage et de retravailler la figure de l'esclave.

1. Lyman, Eric J. « Italian Composer Ennio Morricone: I'll Never Work With Tarantino Again ». *The Hollywood Reporter*, 15 mars 2013, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/italian-composer-morricone-slams-tarantino-428954/>.

Il sera d'abord question de la façon dont la bande originale du film ouvre le territoire des possibles, permettant alors d'exorciser l'histoire et d'explorer l'esclavage sous une forme plus libre. Nous verrons ensuite que la souplesse amenée par la bande originale est ce qui permet de retravailler le personnage de l'esclave, de venir commenter ou contredire les représentations existantes et de permettre son émancipation, comme le prouvera notre analyse du personnage de Django. Enfin, nous verrons que lorsqu'il s'agit de la violence, la musique peut légitimer comme dénoncer la cruauté de ce qui se passe à l'écran, se faisant soit complice soit critique, et amenant le spectateur à soutenir Django dans sa quête.

Déterritorialisation et déplacement des imaginaires

Quentin Tarantino est un réalisateur connu pour son champ de références très large. Nommé comme étant un « défenseur de la culture populaire » (Roche, 2019 : 41), il lui rend hommage à travers ses films en mobilisant un éventail de sources, créant alors un ensemble varié et complexe. Dès son premier film, *Reservoir Dogs* (1992), le réalisateur puise dans la culture populaire et « recycle »² des musiques telles que *Hooked on a Feeling* de Blue Suede ou encore *Stuck in the Middle with You* de Stearlers Wheel, amorçant alors un procédé qui sera récurrent dans chacune de ses productions cinématographiques. *Django Unchained* ne fait pas exception : le film est en effet le nœud de références multiples, du fait de la diversité que propose sa bande originale. On note quelques compositions originales, à savoir *Freedom* d'Anthony Hamilton et Elayna Boynton, *Ancora Qui* d'Elisa Tiffoli, *Unchained* de 2Pac et James Brown, ou encore *100 Black Coffins* de Rick Ross, qui sont noyées parmi une multitude de morceaux préexistants que le réalisateur exploite dans son film. Alors que certaines de ces musiques sont empruntées au genre au western, comme les compositions d'Ennio Morricone ou de Luis Bacalov, d'autres viennent des années 1960/70, et témoignent d'un intérêt personnel de la part du réalisateur :

I want to thank all the artists who contributed original songs (a first for me) to the picture. Most of these contributions came out of the artists' own inspiration and their illustration of the film's soul is invaluable... In addition to the new original songs I am also using a lot of older recordings on the soundtrack – many of which came from my personal vinyl collection. Instead of having the record companies give me new digitally cleaned up versions of these recordings from the 60s and 70s, I

2. Selon le terme employé par David Roche qui parle d'esthétique du « recyclage » pour décrire le style de Quentin Tarantino, in ROCHE, David. « *Inglourious basterds* »: de Quentin Tarantino, Vendémiaire, 2019.

wanted to use the vinyl I've been listening to for years – complete with all the pops and cracks. I even kept the sound of the needle being put down on the record. Basically because I wanted people's experience to be the same as mine when they hear this soundtrack for the first time.³

À travers ces quelques lignes, Quentin Tarantino témoigne d'une certaine forme de nostalgie qui le pousse à se tourner vers ses vieux disques et à les exploiter dans ses productions cinématographiques. Bien qu'il utilise des compositions originales, ce qui est pour lui une première comme il le précise d'ailleurs, le réalisateur prend plaisir à réutiliser d'anciens morceaux et à les restituer tels quels dans ses films. Notons d'ailleurs que c'est par la plasticité, autrement dit par la liberté qu'offre le médium filmique que la cohabitation de compositions originales et de morceaux préexistants est possible, puisque celui-ci permet de rassembler au sein d'une seule et même œuvre des compositions distinctes, a priori « sans cohérence », pour reprendre l'expression d'Ennio Morricone. Cette plasticité, Tarantino l'exploite dans l'ensemble de ses films, et l'éclectisme de la bande originale de *Django Unchained* est en fait l'un des éléments constitutifs ce qu'on pourrait appeler « l'esthétique tarantinienne », dans la mesure où le même procédé peut être relevé dans chacune de ses œuvres. Ce penchant nostalgique pose tout de même des questions, particulièrement dans le cas d'une fiction historique telle que *Django Unchained* : comment l'Histoire réagit-elle au contact de l'hybridité de cette bande originale ? Son éclectisme vient-il décrédibiliser l'action du film ? Il est maintenant question d'analyser, non pas les références qui sont mobilisées dans *Django Unchained* mais plutôt la façon dont celles-ci permettent de reconsidérer l'esclavage et participent à sa réécriture.

De la même manière que dans son film précédent, *Inglorious Basterds* (2009), Quentin Tarantino reprend les codes du genre du western dans *Django Unchained*, qui est un genre très codifié, à l'esthétique bien distincte. Dès la scène d'introduction, cet ancrage générique est marqué par l'usage de *Django* de Luis Bacalov qui vient structurer la première scène du film : la police et la couleur font référence au film de Corbucci (1966), et le sous-titre « *and with the Friendly Participation of Franco Nero* », fait référence à son acteur principal, renvoyant donc de façon explicite à l'influence du western spaghetti sur le travail du réalisateur. Cette influence est d'ailleurs visible tout au long du film, d'une part par sa scénographie et son iconographie qui reprennent ses codes génériques, mais également par le nombre de musiques empruntées à des westerns qui ponctuent le film : dans l'une des premières scènes du film, lorsque le Dr Schultz et Django se rendent dans un village voisin avec pour ambition de tuer le *marshall*

3. « 100 Black Coffins »: Rick Ross' Jamie Foxx-Produced « Django Unchained » Track Drops | HuffPost Entertainment. https://www.huffpost.com/entry/100-black-coffins-rick-ross-jamie-foxx-django_n_2219818. Consulté le 12 avril 2023.

de celui-ci, on peut entendre *The Braying Mule* d'Ennio Morricone, qui accompagne l'arrivée des deux personnages. Cette même musique reprend juste après que le Dr Schultz a tué le *marshall*, ce qui assoit une certaine cohérence musicale et inscrit bien le film dans la veine des westerns spaghetti, en exploitant les morceaux de l'un de ses compositeurs les plus populaires. Plusieurs exemples peuvent montrer la prédominance des productions italiennes dans le film : quand Django s'entraîne à tirer, on peut entendre *Il Giorini dell'ira* de Rizierio Ortolani, ou encore lorsque Django s'apprête à tuer les frères Brittle et qu'il est accompagné de *La Corsa* de Luis Bacalov, pour n'en citer que quelques-uns. L'influence du genre sur le réalisateur n'est plus à prouver, et celui-ci reconnaît à plusieurs reprises prendre Sergio Leone comme mentor, et parle en termes élogieux de Sergio Corbucci :

Sergio Corbucci is one the greatest Western directors who ever lived, he's one of the greatest action filmmakers who ever lived, he's at the tip top of the action filmmaking game which I actually think is the most cinematic game a director can do. (Tarantino, Gerald, 2013 : 56)

Dans le même entretien, Quentin Tarantino dit en parlant du film *Django* de Corbucci qu'il est une véritable « révélation ». Il semble toutefois important de noter que, bien qu'il reconnaisse l'influence de ces réalisateurs sur son travail, Tarantino ne cherche pas à copier trait pour trait John Ford, John Wayne ou les réalisateurs phares du genre : le réalisateur sait que le western est un genre qui se doit de vivre avec son temps, il en propose alors sa version :

What is exciting about the western genre, probably more than any genre there is, even though they all take place a hundred and something years ago, westerns reflect the decade in which they were made more than musicals, more than period dramas, even more than comedies actually (...) this is my version of the 2000s. (Ibid. : 67)

La dimension historique supposée de *Django Unchained* s'éloigne donc petit à petit, pour laisser plutôt place à ce qui apparaît comme étant la réadaptation contemporaine d'un western, revisitée d'un point de vue esthétique et idéologique. Bien qu'on accorde aux réalisateurs un certain degré d'interprétation, leurs choix sont souvent soumis à des considérations éthiques et politiques, c'est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de l'esclavage. Nous pouvons alors nous interroger sur ce que devient l'esclavage dans cet hommage au western spaghetti, qui s'éloigne a priori de tout souci de vraisemblance et de toute préoccupation historique.

Le western est un genre connu pour permettre « l'aventure », dans le sens où il est synonyme d'exploration, de conquête. Dans le cas présent,

il permet, du fait de sa souplesse, de se dégager d'un ancrage référentiel trop marqué afin de revisiter l'Histoire sur un mode plus libre. En plus de constituer un hommage au genre du western, la bande originale contribue également à situer l'action du film sur un mode fictionnel, et de s'éloigner de considérations historiques et factuelles afin de reconsidérer l'Histoire, de la réévaluer d'un point de vue contemporain. Il n'est plus alors question de reconstitution ou de représentation, mais plutôt d'exploration, ou encore d'expérimentation de l'Histoire, ce qui rappelle d'ailleurs Melvyn Stokes qui parlait de *Django Unchained* comme d'une « *fantasy of what might have happened rather than we did* » (Stokes, 2013 : 121). La bande originale du film participe donc en partie à cette « déterritorialisation », puisqu'elle permet ce déplacement des imaginaires et place l'action sur un mode fictionnel ; et sa diversité, qui a pu être critiquée comme étant source d'incohérence, témoigne plutôt de la mise en place, ou encore de la création d'un système qui vise à donner forme à cette reconfiguration de l'Histoire. L'histoire de Django telle qu'elle est présentée dans le film serait bien sûr inconcevable du point de vue d'un esclave dans les années 1860, mais ce qui fait que Django parvient à se venger et à se libérer de ses chaînes, à passer de Django à Django Unchained, est bien le fait que son histoire soit revisitée sur un mode plus libre : c'est donc bien la possibilité de l'élaboration fictionnelle qu'offre le western qui permet cette renégociation de l'esclavage.

Ce passage de la non-fiction à la fiction offre plus de souplesse d'un point de vue narratif et filmique, et permet d'élargir le territoire du film, qui se libère de toute contrainte et s'ouvre alors d'un point de vue métafictionnel. Il ne s'agit donc pas seulement d'intertextualité mais également de la façon dont la bande originale de *Django Unchained* commente des films antérieurs et vient alors réactualiser ce qui constituait jusqu'alors les représentations cinématographiques de l'esclavage. Dans la première partie du film, au moment où les membres du Klux Klux Klan se préparent à attaquer le Dr Schultz et Django, on peut entendre une reprise par Masamichi Amano de *Dies Irae* de Verdi, qui entre en résonance avec la scène de *Birth of a Nation* (1915) de Griffith qui met également en scène les membres du Klux Klux Klan mais cette fois sur *La Chevauchée des Walkyries* de Wagner. Comment l'usage même de *Diae Irae* de Verdi vient-il commenter, voire critiquer le film de Griffith ? Dans *Django Unchained*, les membres du KKK se préparent à attaquer mais sont coupés dans leur élan car les sacs qu'ils ont sur la tête ne leur permettent pas de voir correctement, donnant alors lieu à une scène comique, voire ridicule, désamorçant complètement l'espèce de grandeur censée être mise en place par l'usage de la musique de Verdi. Cette scène semble alors venir répondre à celle du film de Griffith et vient corriger, bien des années après, ce qui est toujours considéré comme étant l'un des films les plus importants du cinéma américain, et par ailleurs l'objet d'une certaine obsession de la part de Tarantino, comme il

le souligne lors d'un entretien avec Henry Louis Gates (Gates, 2013 : 56). On comprend donc que *Diae Irae* n'a pas seulement le rôle d'un accompagnement musical, puisque cette musique vient critiquer le Klux Klux Klan et la représentation qu'en faisait Griffith au moyen d'outils métafictionnels. La signification de « *diae irae* » étant « *day of wrath* », l'usage de ce morceau semble annoncer que quelque chose d'important est sur le point d'arriver ; mais l'ironie de cette scène réside dans le fait que leur objectif échoue du fait de leur stupidité, ce qui vient donc déconstruire l'espèce de mythe mis en place par des productions américaines plus anciennes. Quentin Tarantino vient donc d'une certaine façon casser le mythe, prouvant qu'il ne vise pas une reconstitution exacte de l'Histoire – la présence même du KKK en 1858 étant un anachronisme – mais simplement une façon de revisiter celle-ci ainsi que l'histoire du cinéma, puisque son film vient critiquer, répondre à des productions plus anciennes tout en déconstruisant les stéréotypes existants, témoignant alors du pouvoir salutaire de la fiction qui donne la possibilité d'aller interroger l'histoire et de lui répondre.

Émanciper et affranchir la figure de l'esclave



La diversité de la bande originale de *Django Unchained*, qui semble à première vue en contradiction avec l'action du film, permet cependant d'ouvrir le territoire du film et de réécrire l'image de l'esclave jusqu'alors transmise dans le cinéma américain. L'esclave n'est plus défaitiste, affaibli, asexué ; il se réaffirme en tant qu'individu, se libère de ses chaînes, allant même jusqu'à prendre sa revanche sur l'Histoire. Rappelons que les films de Blaxploitation et de l'ère New Jack faisaient de l'esclave une figure bien stéréotypée : en effet, les films appartenant à la Blaxplotation se définissaient en grande partie par un certain excès de sexe et de violence gratuite et donnaient une image assez négative des esclaves, et plus généralement des afro-américains. Les films sortis pendant l'ère New Jack s'éloignent du côté excessif des films des années 1960 mais offrent un point de vue assez pessimiste, voire nihiliste, surtout dominé par la figure du *white savior*, usant alors de ce point de vue paternaliste faisant du blanc le sauveur à qui le mérite de l'égalité raciale reviendrait. Comment l'hybridité de la bande-originale de *Django Unchained*, en plus d'opérer ce déplacement des imaginaires et de permettre la réécriture de l'histoire, permet-elle également de remodeler la figure de l'esclave ? Concentrons-nous maintenant sur ce personnage de l'esclave, jusqu'alors malmené dans le cinéma américain, qui s'affranchit finalement de ses chaînes et retrouve son individualité.

Le médium cinématographique fait qu'il est possible de faire vivre au sein d'un seul et même film un éventail de compositions, qu'elles soient originales ou qu'elles soient empruntées. Le commentaire d'Ennio Morricone laisse penser que la bande-originale de *Django Unchained* n'est qu'un condensé de non-sens, que le choix des musiques par le réalisateur se fait sans considération aucune. Pourtant, l'élan de nostalgie qui pousse ce dernier à réutiliser des musiques préexistantes est ce qui va mener à l'affranchissement de son personnage principal, Django.

Dès la première scène du film, *Django* de Luis Bacalov nous laisse entrevoir une mise en situation :

Django, have you always been alone?
Django, have you never loved again?
Love will live on
Life must go on
For you cannot spend your life regretting
 [...]
 Django, now your love has gone away,
Once you loved her,
Now you've lost her,
But you've lost her forever, Django
 [...]
 When there are clouds in the skies and they are grey
You may be sad, but remember they'll all soon pass away
Oh Django, after the showers the sun will be shining

Si l'on s'intéresse aux paroles, au regard de ce que l'on sait du développement du film, on comprend que cette musique fait office de préfiguration narrative et qu'elle permet d'introduire la situation du personnage de Django. On comprend en effet que ce dernier a perdu sa femme « *now you've lost her* », et par le biais de « *You may be sad, but remember they'll soon pass away [...] after the showers the sun will be shining* », on peut anticiper la fin du film, étant donné que l'on sait que Django retrouve sa liberté. Le contexte est donc posé, dès le début du film, au moyen de la musique de Bacalov, qui ne témoigne pas seulement de l'influence du film de Corbucci sur le réalisateur mais qui voit à travers les paroles de cette musique une façon d'expliciter, de faciliter la lecture de son film, au vu des clés qui nous sont données.

Intéressons-nous maintenant à *I Got a Name* de Jim Croce, qu'on peut entendre après que Django a rencontré le Dr Schultz :

*Like the pine trees linin' the windin' road
I've got a name, I've got a name
Like the singin' bird and the croakin' toad*

*I've got a name, I've got a name
And I carry it with me like my daddy did
But I'm livin' the dream that he kept hid
[...]
And I'm gonna go there free
Like the fool I am and I'll always be*

Il faut encore une fois prêter attention aux paroles pour voir ce que l'usage de cette musique fait au personnage de Django, qui juste après sa rencontre avec Dr Schultz semble retrouver son identité, d'une part par la répétition de « *I've got a name* » mais également de façon encore plus explicite par « *and I'm gonna go there free* ». La musique accompagne le développement du personnage qui se fait à l'écran et ajoute une certaine lisibilité à l'image, montrant graduellement que Django (re)devient Django.

Un peu plus loin dans le film, lorsque Django piège les trois négriers, récupère son fusil et retourne chercher Broomhilda à Candyland, on peut entendre *Who Did That To You?* de John Legend. Il s'agit cette fois-ci d'une composition originale, que le réalisateur n'emprunte donc ni à une production précédente ni à la culture populaire, mais qui exprime cependant une forme de nostalgie puisque le compositeur, John Legend, reconnaît s'être imprégné du style *soul* des années 1950 aux États-Unis ; la nostalgie étant ici une sorte de moteur⁴. Les paroles ne se contentent pas d'accompagner ce qui se passe à l'écran, elles vont même au-delà, informant alors le spectateur et laissant comprendre qu'il s'agit d'un moment essentiel du film, guidant alors jusqu'à son paroxysme :

*Now I am not afraid to do the Lord's work
You say vengeance is his but Imma do it first
I'm gonna handle my business in the name of the Law, mmh
[...]
You better call the police
Call the coroner
Call up your priest
Have them warm ya
Won't be no peace
When I'll find that fool
Who did that to you*

4. Talisha. *Unraveling the Mystery: "Who Did That to You" by John Legend in the Django Unchained Soundtrack* – HollywoodCelebGossips.Com. 5 septembre 2023, <https://hollywoodcelebgossips.com/unraveling-the-mystery-who-did-that-to-you-by-john-legend-in-the-django-unchained-soundtrack/>.

Cette approche nostalgique qui pousse le réalisateur à se tourner vers des musiques préexistantes ou à s'en inspirer va au-delà d'une simple appréciation personnelle de la part de ce dernier, et constitue également une façon de suivre le développement de Django, de souligner son individualité et de l'accompagner dans sa quête de revanche. La dernière musique, *Triniti : Titoli d'Annibale E I Cantori Moderni*, amène le dénouement du film et intervient comme une sorte de conclusion :

*He's the guy who's the talk of the town
With the restless gun
Don't you bother to fool him around
Keeps the varmints on the run, boy
Keep the varmints on the run
You may think he's a sleepy-type guy
Always takes his time
Soon I know you'll be changing your mind
When you've seen him use a gun, boy
When you've seen him use a gun
He's the top of the West
Always cool, he's the best
He keeps alive with his Colt 45*

Cette chanson, qui vient clore le film, permet également d'amener une conclusion au processus entamé par les musiques précédentes qui laissaient se dessiner l'individualité de Django : ce dernier est maintenant libre, et se trouve même célébré dans les paroles de cette chanson : « *he's the top of the West* », « *he's the best* ». La musique se trouve donc avoir une valeur réhabilitative, puisqu'elle annonce et soutient l'affranchissement de Django, qui ne vient pas sans conséquence pour celui qui incarne la figure archétypale du *white savior* dans le film, à savoir le Dr Schultz. Le Dr Schultz tient dès le début du film le rôle de celui qui vient libérer Django, venant à sa rencontre et l'emmenant avec lui dans sa quête pour retrouver les frères Brittle. Alors que Django retrouve petit à petit sa liberté, le Dr Schultz se fait finalement tuer à Candyland, venant alors contredire cette espèce de mythe du *white savior* perpétré dans de nombreux films Hollywoodiens. On assiste donc à la mise à mort du *white savior* qui est soutenue par les choix filmiques en place, puisque la musique délaisse petit à petit le Dr Schultz pour se concentrer sur Django et l'accompagner dans sa quête de libération.

Au début du film, la musique semble s'organiser autour du Dr Schultz, qui devient alors une sorte de repère et point de structure pour la bande originale du film. La musique est d'abord coordonnée aux actions du Dr Schultz, comme c'est le cas lorsque que ce dernier se donne pour mission de tuer le *marshall* : la musique commence quand il se met en marche

et s'arrête quand il descend du cheval, rentre dans l'auberge et s'adresse au tavernier. *The Braying Mule* reprend ensuite quand le *marshall* a été tué et suit le personnage du Dr Schultz autour duquel semble se construire l'action ; cette idée étant renforcée par le fait qu'il soit le seul dans cette scène ayant une idée de ce qui se passe. Une fois le *marshall* tué, dès que le Dr Schultz finit sa phrase, *His Name is King* (qui est une reprise par Rick Ross, John Legend, Anthony Hamilton et Elayna Boyton d'une musique de Luis Bacalov) commence :

His name was King
He had a horse
Along the countryside
I saw him ride
He had a gun
I knew him well
Oh, I heard him singing
I knew he loved someone

Les paroles de la musique semblent faire écho au personnage du Dr King Schultz, dont le prénom entre en résonance avec le premier vers « *his name was King* ». Cette musique laisse penser que l'action du film s'organise autour du personnage du Dr Schultz, puisque ce dernier semble être celui qui vient libérer Django et que la musique prend comme repère. Cependant, petit à petit, la musique ne fonctionne plus en tandem avec le Dr Schultz mais bien avec le personnage de Django, comme le prouve *Freedom* d'Anthony Hamilton et d'Elayna Boyton que l'on entend quand Django retrouve les frères Brittle. En plus d'explicitier l'objectif de Django, « *looking for freedom* », la musique permet de recentrer l'attention sur Django, qui se devient son nouveau repère. Cette idée est soutenue par la scène qui vient juste après, dans laquelle Django s'apprête à tuer les frères Brittle, accompagné par *La Corsa* de Luis Bacalov : cette fois-ci, la musique prend bien pour repère le personnage de Django, qui est mis en avant par le plan en contre-plongée et nous montre l'une des premières scènes du film dans laquelle Django prend le dessus et commence à prendre sa revanche. Jusqu'à la fin du film, la musique délaisse donc le personnage du Dr Schultz pour se concentrer sur celui de Django, comme on peut l'observer à plusieurs reprises : par exemple, lorsqu'on entend *I Got a Name*, la caméra se concentre sur Django et il apparaît clairement comme le repère de la structure filmique, d'autant plus qu'il sera présenté ensuite comme « Django Freeman » par le Dr Schultz lors de leur arrivée à Candyland. Les musiques encadrent donc les actions de Django, comme c'est le cas lorsque celui-ci s'entraîne au tir et qu'on peut entendre *Il Giorini dell'Ira* de Rizierio Ortolani ; ou alors lorsqu'il est accompagné par *Nicaragua* de Jerry Goldsmith jusqu'à Candyland. Django prend ses fonctions de personnage principal et le personnage du Dr Schultz apparaît moins, jusqu'à

être finalement assassiné : le *white savior* disparaît alors et la libération de Django est entièrement entre ses mains ; la musique vient donc soutenir son émancipation, comme on l'entend à travers *Freedom* de Richie Havens, *There Ain't No Grave* de Johnny Cash ou *Who Did That to You* de John Legend, et ce jusqu'à la scène finale dans laquelle *Trinito : Titoli* d'Annibale E I Cantori Moderni entre en résonance avec *His Name is King*, puisque cette fois c'est bien le personnage de Django qui est mis à l'honneur et non plus celui du Dr Schultz.

La musique se fait donc émancipatrice ; puisqu'elle permet de renégocier le personnage de Django et d'en faire le personnage principal du film, mettant alors de côté la figure du *white savior* et venant contredire le mythe perpétré par le cinéma américain. La musique, à travers ses paroles et la façon dont elle accompagne le développement de Django tout au long du film, lui offre la possibilité de se libérer de ses chaînes et de réaffirmer son individualité ; ce qui permet de reconquérir le personnage de l'esclave jusqu'alors diminué au grand écran. Ce qui apparaît donc à première vue comme un anachronisme est finalement ce qui permet cette réécriture, cette réévaluation du personnage de l'esclave et permet à Django de prendre sa revanche sur l'Histoire.

Légitimer et dénoncer par le biais de la musique

Dans *Django Unchained*, la violence est atmosphérique : elle apparaît à l'écran de façon graphique et est l'un des points de tension majeurs du film, ayant d'ailleurs fait l'objet de critiques à sa sortie. Il a été reproché au film de magnifier la violence, de pousser son esthétisation à l'excès, occultant alors tout l'arrière-plan politique du film. Ce qui a été interprété comme un déchaînement de violence gratuite est dans la plupart des cas accompagné de musiques, qu'elles soient des compositions originales ou des emprunts à des morceaux préexistants. Se pose alors la question de l'effet qu'ont ces musiques sur la violence telle qu'elle est présentée à l'écran : vient-elle dénoncer ou exalter celle-ci ?

Il semble nécessaire de distinguer plusieurs types de violence : bien qu'elle soit omniprésente dans le film, les scènes étant considérées comme particulièrement violentes engagent différentes interprétations et ne peuvent être appréhendées de la même façon. Nous distinguerons donc la violence réhabilitative, voire cathartique, qui est celle par laquelle se fait la libération de Django ; et un autre type de violence, qui correspond cette fois à celle se voulant représentative des horreurs de l'esclavage, censée amorcer sa dénonciation. Lorsque la musique accompagne Django dans son processus de revanche cathartique, la musique vient alors souligner les

différentes tensions en place, comme c'est le cas lorsqu'on entend *La Corsa* de Luis Bacalov quand il s'apprête à tuer les frères Brittle : la musique amène ici un certain suspens, et vient surtout soutenir Django. Plus tard dans le film, lorsque le Dr Schultz se fait tuer et que la terrible scène du bain de sang commence, on peut entendre *Unchained*, qui se trouve être un mix de *The Big Payback* de James Brown et *Untouchable* de 2Pac, qui donne alors une scène à l'allure très carton-pâte, où la violence prend des traits cartooniques, la rendant alors appréciable, voire désirable. Ici, la violence a bien une dimension cathartique puisqu'elle intervient lors d'une scène dans laquelle Django a enfin l'occasion de s'opposer aux esclavagistes ; et la musique vient soutenir cette dimension cathartique en montrant que la violence peut être appréciable dans la mesure où elle permet à Django de se libérer de ses chaînes. Le même procédé est mis en place lorsqu'on entend *Too Old to Die Young* de Brother Dege, qui nous montre Django tuer de façon dynamique et rythmée plusieurs personnes, laissant de nouveau le spectateur avec l'impression que la violence est quelque chose de mécanique, une sorte d'artefact modelé pour les besoins esthétiques du film.

Il serait pourtant erroné de dire que la violence est toujours décrédibilisée par la musique ; c'est ici que la distinction entre violence réhabilitative et violence dénonciatrice est à prendre en compte, puisque si l'on s'intéresse aux autres scènes de violence du film, dans lesquelles il est plutôt question de dénoncer la cruauté de l'esclavage, la musique joue un autre rôle : par exemple, lorsque Broomhilda est sortie du four, on peut entendre *Sara's Sister Theme*, une composition empruntée à Ennio Morricone, qui vient amener de façon assez contradictoire une certaine douceur à la dureté de la scène, et qui permet de venir appuyer la violence de la scène en cours par un contraste entre la douceur émanant de la musique de Morricone et les cris de Broomhilda qui viennent prendre le dessus et surprennent par leur puissance. À l'inverse des musiques citées précédemment, qui apportaient plutôt un style très chorégraphié et artificiel à la violence, on comprend par le biais de cette scène que la violence infligée aux esclaves n'est pas montrée de la même façon que la violence « nécessaire » par laquelle Django passe pour arriver à sa libération. Il semble également important de noter que lors de deux scènes particulièrement violentes, à savoir celle du combat de mandingues lors de l'arrivée du Dr Schultz et de Django à Candyland, et lors de la scène dans laquelle D'Artagnan se fait dévorer par des chiens à la demande de Mr Candy, on n'entend pas de musique : on constate en effet l'absence d'accompagnement musical, qui laisse place à des hurlements, ou encore à des bruits produisant un effet fort graphique sur le spectateur, laissant entendre toute la cruauté des actions en cours sans ornements ou fioritures d'aucune sorte. Alors que la musique semble prendre le dessus sur l'action dans les scènes de revanche, on comprend donc qu'elle s'éclipse, ou du moins qu'elle se fait

plus discrète, dans les scènes ayant pour but de critiquer la violence de tout un système. La façon dont la musique transforme le message du film est donc à nuancer : bien qu'elle influence la réception de certaines scènes, faisant de la violence un spectacle agréable du fait de son aspect factice, très orchestrée ; elle peut aussi la souligner, voire l'exacerber. C'est aussi de cette façon que la musique montre encore une fois sa capacité à corriger la réalité, à revenir sur l'Histoire par le biais de la fiction : elle donne une certaine légitimité à Django quand il a recours à la violence pour retrouver sa liberté, et permet alors de revisiter le passé, et de modeler la réception qu'en a le spectateur, qui est poussé à accepter la violence alors présentée à l'écran. La dimension nostalgique qui transparait dans la bande originale de *Django Unchained* est donc ce qui donne le droit à Django de prendre sa revanche, par un effet d'association entre image filmique et musique. Le jeu qui se met en place permet donc de revenir sur le passé et de le reconsidérer au regard de problématiques contemporaines ; faisant du film un objet hybride, pris entre le passé et le présent. Cette idée est illustrée par la façon dont *Django Unchained*, bien que situant son action dans les années 1860, utilise *100 Black Coffins* de Rick Ross, qui est d'ailleurs l'une des rares compositions originales du film. D'un point de vue politique, l'usage même d'une musique appartenant au genre du hip-hop porte certaines implications : le genre du hip-hop est un phénomène culturel moderne, utilisé par les artistes pour dénoncer les injustices sociales et est considéré comme une réponse à l'oppression et au racisme. Puisque le hip-hop est considéré comme une contre-culture, le genre porte en lui certaines associations, et son utilisation va être porteuse de sens, comme c'est le cas dans le film étant donné qu'on entend la musique de Rick Ross juste après que Django a fait tomber Hoot de son cheval et qu'il a répondu à l'un des blancs. La musique marque l'idée d'un soulèvement contre l'autorité :

*Unless it had to do with mine in the middle of the night
Killers coming for you life, all you wanna do is shine?
I broke off the chains only the realest remain
I see your praying to Jesus, but will that help ease the pain?
Seen a brother get slain for a jar full of change
Yet I post on the block, look like I'm Big Daddy Kane
Is you a cat or a mouse? Keep them rats out the house
A lotta scars on my back, get tattooes all around
Hundred dead bitches, hundred black coffins
Money on his head, bitch, I'm trying to make a fortune
I need a hundred black coffins for a hundred black men*

100 Black Coffins établit une sorte de commentaire politique, d'une part à travers ses paroles mais également par son usage au sein d'une bande-originale aussi éclectique que celle dont il est question ici. Notons que pour la première fois depuis le début de sa carrière au cinéma, Quentin

Tarantino insère dans son film des compositions originales, ce qui soulève une question : quelle est l'incidence de ce choix sur l'ensemble de la bande originale ? Ce morceau semble rappeler que même si Tarantino est empreint de nostalgie et prend plaisir à célébrer et à réinterpréter des morceaux préexistants, le film reste le produit de son contexte de production et l'utilisation de *100 Black Coffins* reflète davantage les préoccupations contemporaines qu'elle ne s'insère dans l'action du film. En effet, la dimension politique qu'on accorde au genre du hip-hop fait que son usage dans le *Django Unchained* vient souligner une espèce de continuité entre les violences infligées aux esclaves et les violences auxquelles sont sujet les afro-américains de nos jours. Les musiques qui composent la bande originale du film viennent donc à la fois réactualiser le passé, le remodeler et permettre une certaine reconfiguration de l'histoire, tout en permettant également de commenter le présent, de trouver une résonance dans un contexte de production précis.

Conclusion

C'est finalement par la nostalgie qui pousse Quentin Tarantino à exploiter d'anciens morceaux, à fouiller dans la culture populaire et dans des productions cinématographiques plus anciennes que *Django* est enfin libre. Par ce remodelage de l'Histoire, tout est maintenant possible et *Django* peut enfin mettre fin aux stéréotypes véhiculés jusqu'alors dans le cinéma américain. La bande originale du film, si disparate qu'elle soit, prouve que l'art peut venir corriger l'histoire et se permettre ce que seule la fiction peut se permettre, à savoir l'expérimentation de ce qui était jusqu'alors inenvisageable.

L'étude de la façon dont la musique permet de renégocier l'Histoire mériterait d'être élargie à *Inglorious Basterds*, film sorti en 2009 dont la bande originale pourrait facilement être l'objet d'une étude contrastive avec celle de *Django Unchained*, ce qui nous permettrait de déceler les spécificités de l'esthétique tarantinienne.

Margaux Collin est en troisième année de Doctorat à l'Université de Reims, où elle enseigne également. Sous la direction de Christine Chollier, elle travaille sur le traitement de l'esclavage dans les adaptations cinématographiques produites pendant la présidence d'Obama, à savoir *Django Unchained* de Quentin Tarantino, *12 Years a Slave* de Steve McQueen et *Birth of a Nation* de Nate Parker. Elle s'est également intéressée aux enjeux de l'adaptation cinématographique en produisant une étude comparative de *Mandingo* (Fleisher, 1975) et *12 Years a Slave* (McQueen, 2013).

Bibliographie :

- AUMONT, Jacques et MICHEL Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016.
- BINH, et al., *Cinéma et musique, accords parfaits: dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2014.
- COULTHARD, Lisa. "Torture Tunes: Tarantino, Popular Music, and New Hollywood Ultraviolence." *Music and the Moving Image*, Vol. 2, No. 2, 2009.
- DONNELLY, K. J., *Film music: critical approaches*, New York, Continuum, 2001.
- DUBOIS, Régis, *Le cinéma noir américain des années Obama: 2009-2016*, La Madeleine, LettMotif, 2017.
- GATES, Henry Louis, « An Unfathomable Place », *Transition: The Magazine of Africa and the Diaspora*, 2013, 56.
- LYMAN, Eric J., « Italian Composer Ennio Morricone: I'll Never Work With Tarantino Again », *The Hollywood Reporter*, 15 mars 2013 : <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/italian-composer-morricone-slams-tarantino-428954>
- NATHAN, Ian, *Quentin Tarantino: The Iconic Filmmaker and His Work*, London, White Lion Publ, 2019.
- ROCHE, David, « *Inglourious basterds* »: de Quentin Tarantino, Paris, Vendémiaire, 2019.
- ROCHE, David, *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018.
- SPECK, Oliver C. *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation of metacinema*, Bloomsbury, 2014.
- STOKES, Melvyn. *American History through Hollywood Film: From the Revolution to the 1960s*, London, Bloomsbury Academic, 2013.
- TALISHA, *Unraveling the Mystery: "Who Did That to You" by John Legend in the Django Unchained Soundtrack* – HollywoodCelebGossips.Com. 5 septembre 2023 : <https://hollywoodcelebgossips.com/unraveling-the-mystery-who-did-that-to-you-by-john-legend-in-the-django-unchained-soundtrack/>.
- TARANTINO, Quentin et GERALD, Peary, *Quentin Tarantino: interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014.

Discographie :

- ANNIBALE E I CANTORI MODERNI, *Trinity: Titoli*, 1979.
- BROTHER DEGE, *Too Old to Die Young*, 2010.
- ENNIO MORRICONE, *Un Monumento*, 1967.
- ENNIO MORRICONE, *The Braying Mule*, 1969.
- ENNIO MORRICONE, *Sister Sara's Theme*, 1969.
- JIM CROCE, *I Got a Name*, 1973.
- LUIS BACALOV, *Django*, 1993.
- LUIS BACALOV, *La Corsa*, 1966.
- RICHIE HAVENS, *Freedom*, 1969.

Compositions originales :

- ANTHONY HAMILTON, ELAYNA BOYNTON, *Freedom*, 2012.
- ELISA TOFFOLI, *Ancora Qui*, 2012.
- JAMES BROWN, 2PAC, *Unchained*, 2012.
- RICK ROSS, *100 Black Coffins*, 2012.