

**Cours sur la musique<sup>1</sup>**

Auteur: [Megalo Paul](#) – [approximations.fr](#) – [débat en cours](#)

*Introduction*

Le fait de parler de musique suppose une capacité à passer de l'immédiateté du sentiment (que nous procure l'écoute) à celui de la médiation du concept (la pensée philosophique et le sens) sans qu'il y ait déformation. Mais ne faut-il pas de toute façon déjà posséder certains concepts, certaines connaissances, pour apprécier la musique et éprouver des sentiments adéquats ? En effet, je ne peux pas apprécier une œuvre si je n'ai pas certaines notions (au moins culturelles) qui me permettent d'**appréhender le divers des sons** et de ramener ce chaos à une unité. Il faudrait déjà posséder en soi des formes qui me permettent d'organiser la « rhapsodie des sensations » (Kant).

Charles Rosen : « Ce ne sont pourtant pas l'inattendu ni l'étrangeté d'une œuvre ou du style propre du compositeur qui font qui constituent un obstacle à la compréhension musicale, mais bien plutôt la disparition des éléments familiers, et donc la déception ininterrompue des espoirs et des attentes entretenues par la tradition musicale dans laquelle nous avons été entretenues. »

Notre culture détermine donc notre perception de la musique. Nous sommes habitués à certaines harmonies, à un certain type d'instrumentations...La musique tonale découpe les son en ton et demi-tons ; de sorte que l'homme occidental est complètement perdu lorsqu'il entend une musique dans laquelle on opère avec des quarts de tons. Lorsque l'on va écouter un album de sitar de Ravi Shankar, on va avoir l'impression que le morceau ne change jamais, et que tous les morceaux sur l'album sont les mêmes. Pour illustrer ce problème culturel de la représentation des œuvres musicales pour un auditeur, le musicologue Jean-Jacques Nattiez (*Fondements d'une sémiologie de la musique* 1976) cite une très intéressante anecdote :

« Un indigène africain joue un air sur sa flûte de bambou. Le musicien européen aura beaucoup de mal à imiter fidèlement la mélodie exotique, mais quand il parvient enfin à déterminer les hauteurs des sons, il est persuadé de reproduire fidèlement le morceau de musique africain. Mais l'indigène n'est pas d'accord car l'Européen n'a pas fait assez attention au timbre des sons. Alors l'indigène rejoue le même air sur une autre flûte. L'Européen pense qu'il s'agit d'une autre mélodie, car les hauteurs des sons ont complètement changé en raison de la construction du nouvel instrument, mais l'indigène jure que c'est le même air. La différence provient de ce que le plus important pour l'indigène, c'est le timbre, alors que pour l'Européen, c'est la hauteur du son. L'important en musique, ce n'est pas le donné naturel, ce ne sont pas les sons tels qu'ils sont réalisés, mais tels qu'ils sont **intentionnés**. L'indigène et l'Européen entendent le même son, mais il a une valeur tout à fait différente pour chacun, car leur conception relève de deux systèmes musicaux entièrement différents ; le son en musique fonctionne comme élément d'un système. Les réalisations peuvent être multiples, l'acousticien peut le déterminer exactement, mais l'essentiel en musique, c'est que le morceau puisse être reconnu comme identique. »

On apprend donc à aimer la musique, à se familiariser avec elle depuis notre enfance, en acquérant tout un réseau de sens. Dès lors, il semble bien que la théorie de Kant au sujet de la chose en soi puisse s'appliquer pour une œuvre musicale. Que dit Kant ? Que l'on ne peut séparer l'objet de la connaissance et la connaissance de cet objet : notre connaissance, nos représentations contiennent en elle à la fois de nous, et de l'objet. Quand je parle d'une chose, je parle de la représentation que j'en ai, non de la chose en soi. Par exemple, si tout le monde portait des lunettes bleues, nous verrions le monde d'une certaine façon qui ne sera pas la façon objective de voir le monde. « Ce n'est pas dans le ciel que nous voyons les étoiles, mais dans les raisons de l'astronomie ». Dès lors, il semble que lorsque je parle de musique, je ne peux pas séparer le sentiment que je ressens de l'œuvre qui produit ce sentiment. On trouve pourtant deux types de discours sur la musique :

---

<sup>1</sup> Version écrite d'un cours donné en 2006 au lycée Poincaré de Nancy.

1\_un type de discours où *l'on parle plus de soi que de la musique*. On parle de ce qu'une chanson nous évoque, ce qu'elle nous rappelle, si elle nous rend triste, heureux, en croyant parfois que ces sentiments sont inscrits dans la chanson. Le problème de ce genre de discours est donc qu'il semble totalement subjectif et qu'il nous en apprend plus sur la personnalité de l'auditeur que sur l'œuvre dont il parle.

2\_Le deuxième type de discours correspond à une analyse technique, sèche et aride des œuvres musicales (la tonalité, les thèmes, la modulation...). Le problème de ce genre de discussion semble-t-il, c'est qu'on perd précisément *l'émotion*, le sentiment qui naît de l'écoute. Jankélévitch, en parlant de ces musicologues, dit « l'affectation technique est pour eux un simple moyen de ne pas sympathiser, de se soustraire au charme, de rompre enfin la convention d'innocence et de naïveté sur laquelle repose tout enchantement ». Le discours technique et mécanique semble manquer la vie et le sens de l'œuvre.

Est-il donc impossible de parler de musique objectivement ?

## I- La musique et le son

### *Esquisse de définition :*

On demanda un jour à un compositeur : « Qu'est-ce que la musique ? » Il répondit avec une certaine ironie:« si on me le demande, je ne sais pas ». Pourtant, pour beaucoup d'entre nous, le concept semble facile à délimiter ... De fait, la musique est un art, et comme tel, le fruit d'une intuition créatrice, jouant sur le temps et l'émotion. On peut dire que la musique est une succession de sons **organisés**, par un compositeur ou un instrumentiste. Tous les sons, qu'ils proviennent d'instruments de musique ou d'ailleurs, ont *a priori* vocation à devenir musique, lorsqu'ils passent du statut de **bruit** à celui de son. Ce qui semble distinguer la musique des autres arts, et c'est important, c'est que la musique n'est pas un art représentatif, c'est-à-dire, n'a pas recours à un langage ou des images qui lui sont extérieurs. Contrairement à un tableau, un roman ou une pièce de théâtre, on ne peut pas décrire une chanson en racontant ce qui s'y passe.

Cette définition, simple en apparence, pose déjà quelques problèmes puisqu'elle semble exclure certaines compositions. Les œuvres modernes comme celles de John Cage semblent ne pas répondre à tous ces critères. La pièce de musicien qui a pour nom 4'33" est composée seulement du bruit que fait le couvercle du piano lorsque le musicien l'ouvre au début du morceau et le referme à la fin. Est-ce de la musique ? N'est-ce pas que bruit et silence ? Pour prendre la défense de John Cage, et l'inclure dans la définition de la musique, on peut dire que ce silence est organisé, qu'il n'existe qu'à l'intérieur de ces 4'33" et que c'est donc un silence relatif.

### *La partition :*

On peut ajouter un autre critère à notre définition. Il semble, dans notre culture occidentale en tout cas, que l'on puisse définir l'œuvre par la **partition** qui est à la source de son exécution. La musique serait alors moins quelque chose que l'on écoute que quelque chose que l'on peut lire. Mais quel est le lien entre la partition et l'œuvre ? Est-ce que l'œuvre est dans la partition ou dans l'exécution ? C'est la question que se pose Sartre lorsqu'il se demande « qu'est ce la 7<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven, en personne ? ». Est-ce que l'essence d'une œuvre est dans la partition ou dans l'interprétation ?

« Pour moi, cette « 7<sup>ème</sup> symphonie » n'existe pas dans le temps, je ne la saisis pas comme un événement daté, comme une manifestation artistique qui se déroule dans la salle du Châtelet le 17 Novembre 1938. Si dans demain, si dans 8 jours, j'entends Furtwängler diriger un autre orchestre qui interprète cette symphonie, je serai à nouveau en présence de la même symphonie. Simplement, elle sera mieux ou moins bien jouée... »

Mais alors, où est cette symphonie, si elle n'est pas dans l'exécution ? Elle n'est pas non plus dans la partition pour Sartre puisque celle-ci n'est que de la « musique possible », qu'il faut actualiser en jouant. Elle n'est que le **cadre théorique** qui exclut **l'élément sensible et proprement musical**. De plus, la musique est toujours un acte singulier et l'interprétation modifie toujours qualitativement la partition. Une mélodie chantée par la voix de la Callas n'aura pas la même musicalité si elle est fredonnée par moi sous la douche. Et pourtant, les deux interprétations peuvent être fidèle à la partition.

La musique est donc un **évènement**, quelque chose de non intellectuel. Il se pose d'ailleurs à partir de là le problème de l'interprétation de référence. Quelle sera l'interprétation que l'on déclarera être la plus fidèle à l'œuvre ? Aujourd'hui, ce problème semble résolu dans l'enregistrement et le disque... même si on peut penser que c'est là la négation du musical en tant qu'évènement (heureusement, il y a les concerts où l'on est moins passif). (Cf. partie moderne)

#### *La question du temps :*

Si la musique est un art non-représentatif, c'est parce qu'elle prend place dans le temps, et non dans l'espace (les sons se succèdent dans le temps). La musique, en ce sens, est **l'art du temps**. C'est donc pour cela que l'on ne trouve pas « où » est l'œuvre ; celle-ci n'est pas dans l'espace, sur la partition, mais elle est évènement dans le temps, comme le dit Jankélévitch.

« Où est, en somme, la musique ? Est-elle sur le clavier ou au niveau de la corde vibrante ? Sommeille-telle dans la partition ? Ou peut-être dans le sillon du disque ? Serait-elle au bout de la baguette du chef d'orchestre ? » Rien de tout ça, la mélodie est hors de l'espace.

Mais pourtant, il est certain qu'il existe de bonnes ou de mauvaises interprétations d'un même morceau. Mais à quoi se réfère-t-on pour énoncer un tel jugement de valeur ? De même, comment se fait-il que je puisse reconnaître une mélodie ? Qu'est-ce qui me permet de la reconnaître ? Où est encore une fois, l'essence de l'œuvre musicale ?

#### *L'identité de l'œuvre :*

On peut déjà noter que ce n'est pas le timbre qui fait l'identité de l'œuvre, puisque je peux très bien reconnaître une mélodie, qu'elle soit chantée par la Callas ou le voisin lorsqu'il part le matin au boulot. N'est-ce pas donc une plutôt une certaine structure mélodique ? Mais on peut aussi penser que c'est parfois le rythme (tam tata tam - le motif rythmique du Boléro de Ravel). Il semble donc qu'il ne faille pas avoir en tête toute la partition, tout l'orchestre dans la tête pour identifier une œuvre. Certains **traits distinctifs** (les jeux de langage et les ressemblances de famille chez Wittgenstein ; l'absence d'une essence) suffisent à l'identifier.

#### *L'œuvre comme idéal :*

L'œuvre n'est donc pas une chose existante en soit mais un horizon, un idéal que l'on doit avoir en tête pour l'exécuter. La musique est du domaine du sens ; elle donne un sens au temps et aux sons. La version exemplaire et toujours imaginée et rêvée. L'œuvre, à titre de tâche infinie se fait et se joue, demande sans cesse à être actualisée ; contrairement au tableau de la Joconde. Aimer la musique, c'est donc prendre la peine d'être musicien au moins un moment en écoutant, et donc en **réalisant l'œuvre**.

## II- En quel sens la musique est-elle un langage ?

Après s'être demandé où est l'œuvre, comment la définir et ce qui fait son essence, on peut se demander si la musique possède un sens extramusical. C'est-à-dire, si la musique est un langage qui a une signification que l'on peut énoncer.

### *Langage et partition :*

Il semble bien que l'on puisse considérer la musique comme un langage puisqu'elle peut être écrite. La partition est composée de signes, de symboles, qui ont une signification. Cependant, c'est un langage purement musical, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à l'œuvre en elle-même. Mais la musique n'est-elle pas un langage dans un tout autre sens ?

### *Mélodies et métaphores :*

On dit souvent d'une chanson que l'on aime, qu'elle nous parle. Bien souvent, lorsque nous écoutons de la musique, des images, des sentiments nous viennent à l'esprit. Woody Allen décrit ainsi un opéra auquel il assiste :

« L'ouverture commence par le joyeux fracas des cuivres, tandis qu'en arrière plan, la contrebasse semble nous lancer un avertissement : « n'écoutez pas ces cuivres ! Qu'est-ce que les cuivres connaissent à la vie ? »

La question est donc de savoir si la musique possède un sens extramusical, si elle n'est qu'un médium par lequel on pourrait s'exprimer ou si elle vaut au contraire **pour elle-même**.

Le problème, c'est que l'on peut croire confusément qu'une œuvre a un sens, alors que c'est nous qui lui donnons ce sens, en écho avec notre expérience individuelle (l'œuvre est ainsi colorée de notre intérieur). D'autre part, c'est souvent le titre des œuvres (« après l'orage ») ou les paroles des chansons qui nous incitent à penser que la musique possède une signification extra musicale.

On peut reconnaître que certaines tonalités semblent correspondre à des sentiments déterminés ; que les accords majeurs sont plus « joyeux » et les mineurs « plutôt tristes ». On a même essayé récemment de fonder scientifiquement ces différences (Cf. l'expérience de Nokia). Mais d'une part, cette connotation n'est que **culturelle**, et d'autre part elle n'est ni nécessaire (souvent chez Schubert, le majeur sonne plus tristement que le mineur), ni décisive. Elle peut seulement avoir une valeur **pédagogique**.

### *Qu'est-ce que comprendre le sens d'une œuvre musicale ?*

Que se passe-t-il lorsque qu'on comprend une musique, si cela ne veut pas dire que l'on saisi une signification qui lui est externe (comme c'est le cas pour le langage) ?

Il semble bien qu'il y a deux types de compréhension : celle immédiate et intuitive de l'auditeur, et celle technique et argumentée de l'analyste musical. Seule la première semble être une réelle compréhension dans le sens où elle est immédiate et où elle ne relève pas de l'application de critères extérieurs à l'œuvre. Mais en quoi consiste cette compréhension intuitive de l'auditeur. Elle est en fait **saisie du sens de l'œuvre**, c'est-à-dire unification du divers sensible, organisation du chaos ; elle est compréhension d'une **unité** (l'œuvre) dans la **diversité** (les sons). On comprend que tel accord prend sa place dans telle phrase au sein de la chanson ; c'est ce qui explique l'impression de confusion lorsque l'on écoute une musique que l'on n'a pas l'habitude d'écouter (le jazz par exemple) ; sentiment de désordre, d'absence de cohésion...Je peux voir qu'une personne comprends une musique lorsqu'il la fredonne, danse, se balance, tape du pied ; pas en lui demandant le sens de l'œuvre.

**La compréhension musicale est donc purement musicale.** Elle ne relève pas d'un sens qui lui est extérieur. Elle est un langage propre, avec sa propre logique. La musique est un langage qui utilise les sons pour eux-mêmes, et non pas, comme le langage parlé, pour représenter des idées ou des objets convenus.

« Quand un clarinettiste fait « couic-couic » nous dit Chailley, on entend « couic-couic », et rien de plus, même si le compositeur déclare avoir exprimé dans ce « couic-couic » les aspirations libératrices de l'homme agressé (...) par la société bourgeoise. »

De même, il ne semble pas que ce qui soit essentiel dans l'œuvre, c'est l'effet qu'elle produit sur l'auditeur ; puisque ce serait nier la singularité des œuvres. Comme le dit Wittgenstein :

« Si je trouve un menuet admirable, je ne peux pas dire « prenez en un autre, il fait le même effet » »

Ce que l'on peut conclure, c'est qu'il est difficile de parler en musique autrement qu'en terme spatial et autrement qu'en décrivant les sensations que l'on ressent subjectivement. Ces propos peuvent servir à nous orienter, nous mener à découvrir certains genres et certains horizons musicaux (rôle des critiques), sans validité objective ; et aussi nous aider à interpréter les œuvres. Mais la réelle spécificité du sens musical, c'est qu'il est ouvert à une infinité de sens impossibles, infinité qui réside dans la multiplicité des interprétations qui l'actualise.

### III- La conception romantique de la musique comme art supérieur :

La thèse des romantiques en ce qui concerne la musique est la suivante : la musique est un art supérieur qui a un étrange pouvoir : celui de véhiculer par ses propres moyens, c'est-à-dire sans l'aide d'un texte (la musique instrumentale est la musique absolue, tandis que la musique imitative ou la performance technique sont des formes dégradées), un contenu de sens extra musical, de sorte que la musique est même un langage supérieur qui peut adéquatement exprimer l'essence infinie du monde.

Apprendre la musique, cela va être « désapprendre à voir », échapper aux représentations (sens kantien \_ atteindre la chose en soi), même s'il est difficile de parler de musique sans utiliser des métaphores visuelles.

« La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu, qui n'a rien de commun avec le monde des sens externes qui l'entoure ». Hoffmann.

**Le sens auditif sera à rapporté à un sens interne et à la découverte de l'infini, du chaos et du changement qui est à l'origine et qui organise notre monde fini, stable et immuable.**

« Il y a un autre monde qui n'est perceptible que par l'oreille et qui se manifeste par des sons ; ainsi il y a pour notre conscience un monde des sons à côté d'un monde de la lumière ; nous pouvons dire qu'il se comporte à l'égard de celui-ci comme le rêve en face de l'état de veille. » Wagner.

Mais la musique ne se contente pas de me révéler le secret du monde, mais aussi de révéler l'essence du moi. Le flux musical est totalement apte à traduire le flux de mes pensées, de mes états de conscience, contrairement au langage qui morcelle la pensée. **La musique est prise de conscience de la vie elle-même, de son rythme, de sa pulsation.** Elle est irréductible à tout mécanisme :

« Intuition d'un certain ordre vital selon lequel l'informe monte progressivement à la lumière » Jankélévitch.

Ce sombre rêve qu'est le sentiment musical, cette ombre du monde en devenir s'oppose à la clarté de la raison et du monde découpé selon la logique de l'esprit scientifique. On peut distinguer ici le **beau** et le **sublime**. Le beau est à rapporter à un objet qui a une « belle forme » ; tandis que le sublime dépasse le concept et l'image. La musique touche au sublime parce qu'elle est un art du temps capable de nous présenter l'informe originel, le chaos effroyable qui pourtant provoque le plaisir esthétique. Le beau est mensonger, sujet aux **apparences**, tandis que le sublime (qui comprend en lui la laideur \_ Cf. la charogne de Baudelaire) nous amène à la **vérité**.

Le musicien n'est donc pas tant un créateur que celui qui sait entrevoir le monde (ses forces, ses contradictions) dans sa vérité secrète, au-delà du **visible**. On passe de la catégorie de l'**artisan** à celle du **génie** (Mozart mange dans la cuisine des serviteurs, écrit à la commande pour le roi...\_ Beethoven traite ses protecteurs avec dédain et agit selon son bon vouloir). Dès lors, la technique et la grammaire musicale ne deviennent qu'un moyen au service d'une fin bien plus mystique.

#### V- L'application de ce que l'on vient de voir à une musique actuelle : le rock

Peu de philosophes parlent de musique, et encore moins de rock. Un grand nombre d'œuvres artistiques sont interprétées, commentées que ce soit en littérature, en musique classique ou en art contemporain, mais le rock, on ne le trouve nul part dans les livres de philo. Alors pourquoi ce dénigrement? Le rock est-il un sous-art ? Un professeur me confiait que ce désintéressement apparent ne venait pas d'un rejet esthétique des philosophes pour le rock, puisque de nombreux étaient amateurs et lui-même était fan des rolling Stones. Le rock est donc laissé à l'étude des sociologues : on étudie les classes d'âge, les facteurs économiques et historiques de son apparition et de son succès, mais d'analyse philosophique, il n'y en a point.

Pourtant, il semble bien que le statut ontologique de la musique d'aujourd'hui soit réellement spécifique et qu'une comparaison avec les œuvres musicales classiques s'impose. Or, il apparaît que la musique d'aujourd'hui se définit par trois caractéristiques essentielles :

1\_ Tout d'abord, la musique d'aujourd'hui se définit par sa faculté d'ubiquité : des personnes qui sont à l'autre bout du monde peuvent écouter la même œuvre, ce qui n'était pas le cas, lorsque Mozart jouait devant la cour du roi.

2\_ Ensuite, l'art d'aujourd'hui est diffusé par des technologies de masse. Il est donc dépendant ontologiquement de la technicité de l'homme.

3\_ Le rock, enfin, ne présuppose pas de prés requis culturels. Il est accessible au plus grand nombre.

On peut ainsi considérer que le paradigme de la première œuvre d'art de masse est l'album du rockeur Les Paul qu'il enregistre en 1951. Il y joue de tous les instruments. On voit bien ici que l'« enregistrement » supprime la notion d'« interprétation » de l'œuvre. Ce qui est fondamentale dans une œuvre musicale classique, c'est que l'œuvre est éphémère, elle est une interprétation (d'un orchestre) d'une partition dans un temps et un espace donné. L'interprétation est alors essentielle puisqu'elle contribue à l'œuvre. Dans le cas de l'art musical de masse, l'enregistrement permet d'écouter et de réécouter la même œuvre en des temps et espace différent.

Cette dématérialisation de l'œuvre est encore plus évidente aujourd'hui à l'ère du Mp3, puisque le support matériel de l'enregistrement (on passe de la galette au vinyle, du vinyle à la cassette, de la cassette au cd, du cd au mini-disc...) tend lui-même à disparaître (ce qui pose le problème de la rémunération des artistes et du téléchargement pirate).

Aussi, c'est la fonction même de l'art musical qui tend à changer. La dimension de l'art de masse est bien plus physique et spatiale qu'auparavant. La musique est de plus en plus faite pour occuper l'espace sonore. Je marche en ville en écoutant mon walkman, je conduis en écoutant la radio, de nombreuses personnes font de même. On peut remarquer par ailleurs que si les œuvres se diffusent librement et que la musique devient de plus en plus partageable, cela ne veut pas dire pour autant qu'elle n'isole pas celui qui l'écoute. La musique s'est aussi beaucoup individualisée. Elle été auparavant d'avantage publique et occasionnelle (dans les fêtes, les concerts), elle devient privée et

permanente. La musique, donc, voyage et nous accompagne dans nos déplacements. Nous écoutons passivement. Rien à voir avec Nietzsche qui essaie tant bien que mal de déchiffrer une partition pour essayer de s'approprier un morceau.

Les nouvelles caractéristiques musicales sont alors repérables : les chansons à succès sont celles qui parlent plus au corps qu'à la tête, elles font bouger les jambes, mettent de bonne humeur ou nous calment. Les productions répondent à des préoccupations d'avantage matérielles et physiques. On fait appel au « confort d'écoute » et à des émotions primaires (des basses profondes, des paroles d'amour stéréotypées...). Cela ne veut pas dire qu'il faille mépriser ces œuvres, mais on voit bien que leur but est d'atteindre une diffusion maximum. Pour cela, les recettes ne sont pas facilement définissables, le talent est nécessaire. Aussi, la réussite et l'universalité peuvent être un critère de valeur (cf. les Beatles !).

Un autre fait notable : la création de l'œuvre devient de plus en plus collective : elle nécessite plus souvent un groupe qu'une seule personne, et surtout, il faut souligner l'importance du producteur, qui donne véritablement le son à l'œuvre. C'était le cas avec les Beatles et George Martin, c'est encore plus flagrant avec Britney Spears qui n'écrit pas ses morceaux et dont les succès sont caractérisés par une production impeccable et implacable.

Il y a encore bien sûr des concerts, mais on y va la plupart des fois pour écouter les morceaux de l'album. Peu sont les artistes dont les prestations sont réellement créatrices de quelque chose de nouveau. On repère encore ici l'importance du concept « d'enregistrement » et les Beatles sont à nouveau un bon exemple, puisque à partir de 1966, il ne donne plus un seul concert pour se consacrer à l'enregistrement en studio. L'œuvre n'est plus ce qui est enregistrée : elle est l'enregistrement. On voit aussi par là que la mondialisation de la musique est un effet de ce changement ontologique et non l'inverse. C'est la technique et la contingence de son développement qui a permis à la musique de devenir art de masse, ce n'est pas l'économie mondialiste qui l'a contraint à devenir aujourd'hui ce qu'elle est. Ce post ne cherche pas à dévaluer ce devenir. Il y a des bons et des mauvais côtés à la mondialisation musicale. Les contraintes économiques, la nécessité du succès n'ont pas que des conséquences négatives. L'art devient d'avantage accessible, et il restera par ailleurs toujours de la musique indépendante, de spécialistes (certains pans du rock indépendants ; même si ces groupes cherchent aussi une plus grande diffusion.

*Megalo Paul (Simon Merle).*