UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Interactions Culturelles et Discursives (ICD)

Interactions, Transferts, Ruptures artistiques et culturels (INTRU)

THÈSE présentée par :

Rémi Lecompte

soutenue le : **5 décembre 2014**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Musique et Musicologie

LA REPRÉSENTATION DE LA MUSIQUE DANS LE CINÉMA DE FICTION : L'EXEMPLE DE LA MUSIQUE DIÉGÉTIQUE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS DES ANNÉES 1960.

THÈSE dirigée par :

Vincent Cotro	Professeur des universités, université François Rabelais de Tours.
Valérie Vignaux	Maître de conférences, HDR, université François Rabelais de Tours.

RAPPORTEURS :

Laurent Guido	Professeur des universités, université de Lille 3.
Gilles Mouëllic	Professeur des universités, université Rennes 2.

JURY :

Vincent Cotro	Professeur des universités, université François Rabelais de Tours.
Laurent Guido	Professeur des universités, université de Lille 3.
Gilles Mouëllic	Professeur des universités, université Rennes 2.
Vincent Tiffon	Professeur des universités, université de Lille 3.
Valérie Vignaux	Maître de conférences, HDR, université François Rabelais de Tours.

À Charlotte, à mes parents, à mes frères.

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Michel de Lannoy pour son aide précieuse, le temps qu'il m'a accordé, et son soutien indéfectible pendant ces années de recherches.

Merci à Valérie Vignaux et à Vincent Cotro pour leur aide et pour avoir accepté de diriger cette thèse.

Merci à Laurent Guido, Gilles Mouëllic, et Vincent Tiffon, d'avoir accepté de lire ces pages et de faire partie du jury.

Merci, enfin, aux bibliothèques de Tours et aux personnes qui y travaillent, notamment à la Bibliothèque municipale de Tours, à la Bibliothèque des Cinémas Studio et à la Bibliothèque Musicale de Touraine (BMT).

Sommaire

Remerciements.....2
Avant-propos 12
Introduction 17
LA MUSIQUE DIÉGÉTIQUE AU CINÉMA : POUR UNE HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS MUSICALES EN FRANCE.....17
1. Qu'est-ce que la musique diégétique ?.....19
1.1.Musique diégétique et musique extradiégétique.....19
1.2.L'œil et l'oreille : opposition symbolique et hiérarchie culturelle.....22
1.3.Champ/hors-champ : l'œil écoute. 26
1.4.L'écoute de la musique diégétique : passer l'image au crible de l'oreille.....27
1.4.1.Les trois écoutes. 27
1.4.2.Le continuum sonore (bruit, parole, musique).....28
1.4.3.Indices sonores matérialisants (ISM) : 30
1.4.4.Point d'écoute et point de vue :.....31
1.5.Une modalité intermédiaire : la « partition intérieure » du personnage.....32
1.6.Musique préexistante et musique originale.....35
1.7.Le régime cinématographique de la musique. 37
1.8.Reproduction ou représentation.....40
2. Une décennie cinématographique éclectique (1958-1968).....42
2.1.Le corpus des films.....42
2.2.Éclectisme du cinéma français. 43
2.3.Les générations. 48
3. Les représentations de la musique au cinéma : un prisme socio-culturel. 55
3.1.Histoire culturelle et des représentations : musique et cinéma.....55
3.2.Histoire du sensible : le quotidien de la musique.....61
4. La représentation de la musique dans les arts. 65
4.1.Les arts de la scène : l'exemple de l'opéra.....66
4.2.Iconographie musicale. 69
4.3.Littérature, le grand modèle.....72
5. La musique cinématographiée : le statut du fait musical. 78
5.1.La musique diégétique : une modalité musicale dépréciée.....78

5.2.La musique diégétique : du personnage à la toile de fond. 79
5.3.Nécessité ou contingence de la musique diégétique.....81
5.4.Prégnance de la musique : de l'écoute du personnage à l'écoute du spectateur. 83
5.5. Au temps du muet : la suggestion musicale. 84
5.6.Le cinéma sonore : la musique diégétique dans un tissu narratif audio-logo-visuel.....87
5.6.1.Trois messages de natures différentes (acoustique, linguistique, iconique) : 87
5.6.2.Temps musical et temps filmique.....88
5.6.3.Temporalité et justification de la musique diégétique.....89
5.7.Fait musical total et fait musical fictionnel 91
Première partie.....95
PAYSAGE MUSICAL DE LA RÉPUBLIQUE GAULLIENNE : CULTURE ET IMAGINAIRE.....95
1. Musique au quotidien et culture matérielle.....96
1.1.Les années 1960 et l'histoire de la musique. 96
1.2.Trois grands champs musicaux : jazzistique, classique et « populaire » (chanson et variétés).....102
1.3.La musique « vivante » à l'écran. 103
1.3.1.Inventaire des lieux de la musique dans le cinéma français :.....103
1.3.2.Un exemple de pratique culturelle : le « concert bourgeois », de Jean Boyer (*Les Vignes du seigneur*, 1958) à Alain Cavalier (*La Chamade*, 1968).....106
1.4.La musique « enregistrée » à l'écran. 111
1.4.1.Inventaire des moyens de diffusion de la musique : 111
1.4.2.L'usage de la radio : nomadisme et zapping au bout des doigts. 116
1.4.3.Le magnétophone à bande et la voix : fascination pour les « paroles gelées ». 121
1.4.4.Du scopitone à l'« effet clip » (Claude Lelouch). 124
2. La république gaullienne et la musique. 130
2.1.Un « tube » officiel : La Marseillaise.....131
2.2.La musique religieuse : 137
2.3.Les mélodies du quotidien (folklore, chansons traditionnelles, comptines) :.....141
2.4.Nostalgie du kiosque à musique. 145
2.5.Les fanfares : la musique qui marche au pas.....146
2.6.Bal populaire et du 14 juillet. 149

2.7.Environnement sonore : culture sonore et pollution sonore. 152
2.8.Des archétypes rythmiques et mélodiques.....158
3. Par la lorgnette du cinéma français : la musique de l'Autre. 162
3.1.Musique-mémoire : la Seconde Guerre mondiale et « heili-heilo ».....163
3.2.Musique-territoire : l'exemple de l'Afrique. 164
3.3.Danse individuelle et percussions : le corps émancipé.....166
3.4.Américanisation et mondialisation. 168
3.4.1.« Happy Birthday » : un exemple d'acculturation. 170
3.4.2.Le strip-tease : corps féminin et musique de fond.....171
3.5.L'exotisme musical au cinéma : l'exemple de l'Amérique du sud et de l'Asie. 176
3.5.1.L'Amérique du sud : l'exemple du Brésil. 178
3.5.2.L'Asie : représentations de l'Orient et de ses musiques.....185
4. La représentation des modes musicales : vers une chronologie musico-cinématographique des années 1960. 192
4.1.Roger Vadim. 193
4.2.Georges Lautner.....194
Deuxième partie.....201
UN SEUIL ESSENTIEL : LES CINÉASTES DE LA FORME ET LA MUSIQUE DIÉGÉTIQUE.....201
1. Les cinéastes de la forme et le temps des « Nouveaux ».....204
1.1.Nouveau Roman. 205
1.2.Nouveau Cinéma.....207
1.3.Le modèle musical : cinéma et nouvelles musiques. 208
1.3.1.Cinéphilie et modernité musicale. 209
1.3.2.La tentation de l'abstraction, de la « musique des images » au cinéma moderne. 212
1.3.3.Musique moderne et discours filmique. 214
2. Bresson et la musique : le devisement du monde.....218
2.1.L'œuvre : *Pickpocket* (1959), *Au hasard Balthazar* (1966), et *Mouchette* (1967).....218
2.1.1.De la musique au son : une esthétique en évolution.....218
2.1.2.Musique classique extradiégétique, incarnation d'une transcendance ? 222
2.1.3.Dialogisme musico-cinématographique. 224
2.1.4.Musiquer la lie du monde. 227

2.1.5.La musique diégétique dans le discours audio-visuel. 231
2.1.6.Le chant libéré de Mouchette : « Et tout à coup elle chanta. » 233
2.1.7.1968 : une rupture ? 236
2.2.Musique préexistante extradiégétique et système binaire de la musique : une esthétique singulière ? 237
2.2.1.La musique préexistante extradiégétique.....237
2.2.2.Le système binaire de la musique (Malle, Varda et Bresson).....238
3. Alain Resnais : la musique, la mémoire et l'oubli. 243
3.1.De la musique (originale) avant toute chose. 244
3.2.Nœuds dramatiques et musique diégétique. 246
3.3.Brouiller les frontières : réalité du rêve et rêve de la réalité. 251
4. Robbe-Grillet cinéaste. 255
4.1.La dissolution du diégétique. 255
4.2.Michel Fano et la « partition sonore ».....257
5. Jacques Tati : ballet burlesque.....260
5.1.La musique du Tati-monde (*Mon Oncle*,1958, et *Playtime*, 1967). 260
5.2.Pierre Etaix, le cirque en héritage : musique et gagologie. 270
6. Jacques Demy et Michel Legrand : la musique dans un monde en-chanté. 275
7. Cinéma moderne et musique. 282
7.1.La musique diégétique et les formalistes.....282
7.2.Le système binaire de la musique : répartition et circulation de la musique dans les fictions cinématographiques.....284
Troisième partie.....288
DU CÔTÉ DU MUSIQUANT.....288
1. Processus de diégétisation de la musique : le cas de la musique contemporaine.....289
1.1.Un donné esthétique. 289
1.2.Une réduction sociographique.....290
1.3.L'exception qui confirme la règle : *La Prisonnière* (1968).....303
2. Dialoguer la musique : Audiard dans le texte.....308
2.1.Mozart comme signe. 309
2.2.Stéréotypie : la musique désigne et classe. 312
2.2.1.L'Allemand mélomane : 312

2.2.2.Le Français, l'accordéon et la classe populaire. 314
2.2.3.Les « croulants » et les jeunes. 315
2.2.4.La bourgeoisie et le « populo ». 316
3. Les grandes figures du musicien : stéréotypie des représentations.....319
3.1.Le jeu de l'acteur à l'épreuve du geste musicien. 321
3.2.Le compositeur 322
3.3.Le professeur de musique.....335
3.4.Le chef d'orchestre.....339
3.4.1.Le tragique : *La Vérité* (1960) d'Henri-Georges Clouzot.....339
3.4.2.Le comique : *La Grande vadrouille* (1966) de Gérard Oury.....344
3.5.L'instrumentiste. 347
3.5.1.Quand l'instrument raconte le personnage musicien : 349
3.5.2.Le piano en majesté. 356
3.5.3.La guitare : mode d'un instrument et sa représentation. 367
4. Une affinité élective : cinéma et chanson.....385
4.1.La figure du chanteur.....386
4.2.Yéyétisme et antiyéyétisme. 396
4.3.L'écoute de la chanson française. 407
5. L'opéra populaire : la culture sonore des grands airs. 412
5.1.Les récurrences lyriques du cinéma français ou le « syndrome Hergé ».....415
5.2.Henri Colpi, l'opéra et la mémoire : *Une aussi longue absence* (1961).....421
5.2.1.La chevauchée des Walkyries dans les années 1960. 426
5.3.Le concert lyrique et sa mise en scène :.....427
5.3.1.Hitchcock et la parodie chabrolienne.....428
5.3.2.*La Communale* de Jean L'Hôte (1965) :.....430
Quatrième partie.....432
DU CÔTÉ DE L'ÉCOUTANT.....432
1. Une représentation nouvelle du mélomane. 433
1.1.Le réalisateur : mélomane plutôt que musicien.....434
1.2.Le discophile : un nouveau mélomane.....434
1.3.La Nouvelle Vague : « génération microsillon ». 435

2. Discophiles-1958 : le mélomane (*Les Amants*, 1958) et l'amateur de jazz (*Les Tricheurs*, 1958). 440
2.1.Diégétisation de la musique et métonymie musicale : la traversée discophilique de l'écran.....440
2.2.Le cas Brahms (entre roman et cinéma). 442
2.3.*Les Amants* (1958).....445
2.3.1.Dialectique musicale : de l'écoute à l'incarnation.....446
2.3.2.Portrait musical de Louis Malle : musique classique et jazz. 450
2.4.Les Tricheurs (1958).....456
2.4.1.Un phénomène de société.....456
2.4.2.Les aînés des « tricheurs » : *Rendez-vous de juillet* (1949).....458
2.4.3.Les Tricheurs, des amateurs de jazz. 463
3. Le jazz et ses fictions : du swing dans la diégèse. 471
3.1.Le jazz : une musique en vogue et une musique de film. 473
3.1.1.Molinaro, le film noir et le jazz comme musique de film. 475
3.1.2.Ubiquité (pantopie) du jazz : 478
3.1.3.De l'ubiquité du jazz à l'ambiguïté des musiques « populaires » (jazz, chanson, twist, rock and roll). 482
3.2.Le jazz-divertissement : l'écoute dansante et sautillante. 486
3.3.Métaphysique du swing : jazz et spleen-1960.....490
3.3.1.Le jazz comme musique d'alcôve : Roger Vadim et Jacques Doniol-Valcroze. ...490
3.3.2.Jean-Pierre Melville et ses mythologies américaines : le jazz au noir. 501
3.3.3.Le jazz, médecine de l'âme : *Trois chambres à Manhattan* (1965).....506
3.4.Jazz-idéologie : une politisation marginale. 511
3.4.1.La musique « noire » et le free jazz. 511
3.5.Le musicien de jazz à l'écran : figure de la « déviance ».....516
3.6.L'opportunisme et les modes : du jazz à la pop. 520
4. La Nouvelle Vague (le groupe des *Cahiers*) : mélomane et microsillon.....523
4.1.Jacques Rivette, le baroque et le moderne.....523
4.2.Doinel, mélomane truffaldien.....531
4.2.1.*Antoine et Colette* (1962).....531
4.2.2.Doinel mélomane.....533

4.2.3.Du mélomane au littéraire.....537
4.2.4.Portrait du cinéphile en mélomane.....538
4.2.5.Truffaut et la musique : l'oreille en friche ? 542
4.3.Le mélomane chabrolien : la mort en musique.....545
4.3.1.De l'excentricité (*Les Cousins*, 1959) à la psychopathologie (*À double tour*, 1959) 545
4.3.2.*Les Cousins* (1959).....546
4.3.3.Paul mélomane : dandysme et anarchisme de droite.....551
4.3.4.L'objet d'une polémique : l'errance au chandelier (Paul Gégauff et Richard Wagner).....553
4.3.5.*À double tour* (1959).....559
4.3.6.Richard, le mélomane assassin. 559
4.3.7.Du roman américain au film français :.....562
4.3.8.Les atypiques : une galerie de personnages mélomanes secondaires. 564
4.3.9.Portrait de Chabrol en mélomane.....566
4.4.Rohmer et le classicisme. 571
4.4.1.*Le Signe du lion* (1959), l'aube de l'esthétique rohmérienne ?.....571
4.4.2.L' « esthétique rohmérienne ». 572
4.4.3.L'anté-esthétique rohmérienne ?.....574
4.4.4.Musique, dissimulation et profondeur (Rohmer, Gégauff et Godard).....578
4.4.5.Crépuscule du matin.....580
4.4.6.Les six *Contes moraux* (1963-1972), l'air du temps.....582
4.4.7.Mettre en scène la musique : pour une écoute partagée. 584
4.5.Jean-Luc Godard : phonographie des temps présents.....589
4.5.1.De *À bout de souffle* à *Pierrot le fou* : les jeux de l'écoute. 591
4.5.2.*Masculin Féminin* (1966) : culture classique versus culture industrielle. 619
4.5.3.La fin des années 1960 : musique et politique. 628
4.6.Regards croisés sur la Nouvelle Vague.....632
4.6.1.Les mélomanes.....632
4.6.2.Le cas « Fascination ».....634
4.6.3.Les incohérences diégétiques. 635
5. Le cinéma et la représentation de l'écoute.....637

5.1.Le disque, fétiche et « vanité » modernes du cinéma.....638
5.2.Visage et posturologie de l'écoutant.....640
5.3.L'esprit de sérieux et la musique classique. 642
Conclusion.....648
Bibliographie.....657
Annexe I 689
Filmographie : cinéma français (1958-1968).....689
Annexe II.....698
Pour une histoire culturelle de la musique en France de 1944 à 1968, essai de chronologie croisée de la musique et du cinéma.....698
Annexe III.....707
Les personnages musiquants du cinéma français (1930-1968).....707
Annexe IV.....723
Jazz et cinéma français (1945-1968) : une filmographie.....723
Annexe V.....728
Classification des scènes musicales (1958-1968).....728
1. Musique « vivante ».....729
1.1.Espace public.....729
1.1.1.Lieux consacrés à la musique : théâtre et opéra, salle de concert. 729
1.1.2.Lieux mixtes de cérémonie : église, cathédrale. 731
1.1.3.Lieux mixtes de concert, de spectacle : restaurant, bar, taverne, club, cabaret. 732
1.1.4.Lieux ouverts : rue, place, parc, métro (musiciens de rue, fête, 14 juillet, défilé). 735
1.2.Espace privé.....738
1.2.1.Studio d'enregistrement et studio télévisé. 738
1.2.2.« Concert » privé : appartement, maison, propriété, etc. 740
1.2.3.Pratique domestique de la musique (cours de musique, pratique d'un instrument ou du chant, composition). 743
2. Musique « enregistrée » 746
2.1.Espace public 746
2.1.1.Juke-box 746
2.1.2.Scopitone. 749

2.2.Espace privé.....749
2.2.1.Tourne-disque (phonographe, tourne-disque, chaîne audio, etc.) 749
2.2.1.Radio (radio, transistor, auto-radio) 755
2.2.2.Magnétophone à bande et mange-disque. 759
2.3.Autres (télévision, cinéma, son et lumière). 760
Annexe VI.....762
Abréviations pour les instruments de musique.....762
Résumé.....763
Abstract.....763

Avant-propos

Sam, un pianiste noir, interprète « As time goes by » au *Rick's café* de Casablanca (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942). Pendant l'Occupation, un chef d'orchestre acariâtre dirige une répétition de *La damnation de Faust* à l'opéra Garnier (*La Grande vadrouille*, Gérard Oury, 1966). Jackie Brown, hôtesse de l'air, explique pourquoi elle préfère écouter des vinyles plutôt que des disques compacts (*Jackie Brown*, Quentin Tarantino, 1999). Martin, un ouvrier fantasque, suit des cours de chant lyrique chez un ami pianiste (*Martin et Léa*, Alain Cavalier, 1979). Dans un cadre futuriste, où l'euthanasie est légalisée, un homme choisit les images, les couleurs et la musique de son trépas (*Soleil Vert*, Richard Fleisher, 1973). Paulette, qui a perdu ses parents pendant la guerre au moment de l'exode, chante pour se rassurer, à la lumière des bombardements, la comptine « Compère Guilleri » (*Jeux interdits*, René Clément, 1952). L'agent secret OSS 117, en filature, se met à interpréter « Bambino » (« Guaglione ») au milieu de musiciens locaux, en smoking et couvert d'un fez, un oud entre les mains (*OSS 117 : Le Caire, nid d'espions*, Michel Hazanavicius, 2009). La rotation du plateau d'un tourne-disque est activée par une broche à rôtir (*La Vie est belle*, Frank Capra, 1946). Alexandre place sur son tourne-disque la chanson « Un souvenir » interprétée par Damia et l'écoute rêveusement, détourné un instant de sa lecture de Proust (*La Maman et la Putain*, Jean Eustache, 1973). Après un générique écrit sur du papier à musique, un homme écoute un disque : il s'agit de l'enregistrement d'une répétition de Furtwängler travaillant l'ouverture de *Léonore* de Beethoven avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm (*Le Théâtre des matières*, Jean-Claude Biette, 1977). Miles Davis interprète son propre rôle, un trompettiste de jazz en voyage en Australie et en France, au soir de sa vie (*Dingo*, Rolf De Heer, 1991). Ouvrant une grande fête dans un château de Sologne, un piano mécanique exécute la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns, pendant que des comédiens jouent à la Grande Faucheuse et à la Mort (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939). Denys (Robert Redford), écoute à l'aide d'un phonographe le *Concerto pour clarinette* de Mozart, au milieu de la savane (*Out of Africa*, Sidney Pollack, 1985), Un répondeur téléphonique fait entendre à plusieurs reprises la « Danse des chevaliers » du ballet *Roméo et Juliette* de Prokofiev

(*Mauvais sang*, Leos Carax, 1986). Pendant la guerre, lors d'une alerte, un jeune pianiste et compositeur refuse d'aller se mettre à l'abri et, derrière son piano à queue, se met à jouer (*Quand passent les cigognes*, Mikhaïl Kalatozov, 1957). Dans un bar japonais, un homme constate que les jeunes n'écoutent plus que de la musique américaine et s'interroge : « Si on avait gagné la guerre, ce serait leurs gosses aux yeux bleus qui joueraient du shamisen ? » (*Le Goût du saké*, Ysujiro Ozu, 1962).

Des scènes musicales comme celles-là sont inscrites dans la mémoire de chaque spectateur. Ainsi, à l'origine du sujet de cette thèse il y a une curiosité pour ces micro-fictions musicales, produites en permanence et par centaines par le cinéma. Pour qui s'intéresse à l'histoire sociale de la musique[1], comme à l'anthropologie musicale, ces récits audiovisuels sont des traces d'un grand intérêt en ce qu'elles convoquent la musique au sein d'œuvres – les films – dont le propos principal, en général, n'est justement pas la musique. La musique, ainsi utilisée, fait partie d'un ensemble qui la traite tantôt avec indifférence, tantôt avec intérêt, ici comme décor, là comme objet de passion, etc. La mise en lumière et en ombre de la musique au sein d'une fiction audiovisuelle, c'est-à-dire ce qui est montré et/ou entendu ou ce qui ne l'est pas, voilà qui ne peut que piquer la curiosité du musicologue.

L'ethnomusicologie du XXe siècle[2], en même temps qu'elle élargissait le champ d'écoute et d'analyse du musicologue, nous apprenait que toutes les sociétés du globe, sans exception, ont recours à la musique, même si les noms qui la désignent sont différents, voire inexistants dans certaines cultures, et si les critères qui la définissent sont relatifs. Les mondes imaginaires des sociétés (des mythes et des légendes aux récits religieux en passant par la peinture, le roman, et le cinéma qui nous occupe ici), s'originant toujours dans une relation plus ou moins complexe avec le monde qui les a vus naître, ne font pas exception : ils accueillent tous la musique comme partie de leur monde.

La musique habite le cinéma, cela ne fait aucun doute, et notamment les histoires qu'il s'évertue à nous raconter. Reste donc à savoir de quelle manière la musique prend part et contribue à construire l'imaginaire produit par le cinéma : c'est là l'objet de notre recherche.

---

1 Cf. Pistone, Danièle, *Musique & Société. Deux siècles de travaux*, Paris, L'harmattan, 2004.

2 Pour deux synthèses cf. Nattiez, Jean-Jacques, « Ethnomusicologie », dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *Vol. 2 Les savoirs musicaux*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 721-739 ; Pelinski, Ramon, « L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne », dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Ibid.*, 2004, p. 740-765.

L'idée de cette thèse a une double origine. D'une part, un intérêt pour la présence de la musique à travers d'autres champs artistiques, c'est-à-dire de quelle manière l'art s'empare de la musique et, ce faisant, discourt à son sujet ou à travers elle. D'autre part, une curiosité plus particulière pour le cinéma qui, contrairement aux autres arts (littérature, sculpture, peinture, etc.), possède cette faculté à convoquer le monde qui l'entoure, et *a fortiori* celui des sons, en créant un *effet de réalité* (analogie entre la chose et sa représentation) et un *effet de réel* (le spectateur acceptant de croire que ce qu'il perçoit a existé dans le réel).[3] De fait, le musicologue trouve ici un champ idéal. Alors que la littérature lui interdit de voir et d'entendre autrement que par le truchement des mots, que la peinture lui interdit de voir et d'entendre autrement que par le l'entremise des formes et des couleurs, le cinéma l'autorise à voir et à entendre de manière polymorphe l'objet qui lui est cher.

Cependant, comme on se méfie de ses rêves, il convient de rester circonspect et critique devant un art qui se pare avec une si grande facilité des atours de la réalité. Les films sont en effet, à l'instar de quelque discours ou de quelque production humaine, chargés du poids de leur époque, de la vision de ses auteurs, comme des idéologies ambiantes. En outre, ils sont catalysés et bridés par le médium cinématographique lui-même et par son degré de développement technique à une époque donnée. Autant de déterminismes (idéologiques, techniques, économiques, sociologiques, culturels) qui doivent nous inviter à interroger les films d'une époque en conséquence.

L'univers fictionnel est un monde inaccessible en tant que tel, tenant tout à la fois de l'*utopie* et de l'*uchronie,* de la complétude (le donné « textuel » comme espace clos) et de l'incomplétude (le monde imaginaire comme espace ouvert). La musique sera donc interrogée ici à travers ces mondes « surnuméraires»[4], produits de l'esprit des cinéastes et de la technique du cinéma.

On l'aura deviné à la lecture de ces quelques lignes, notre intérêt se porte avant tout sur la musique charriée dans les « histoires » qu'invente le cinéma : non pas la musique *de* film, mais la musique *dans* le film. Il s'agit, en réduisant ainsi le champ d'observation, d'étudier en

3 En d'autres termes, le cinéma « est la langue écrite de la réalité », pour reprendre la formule à l'ambiguïté évocatrice de Pier Paolo Pasolini disant à la fois la part de « construction » (écriture) et la part de « captation » (réalité) du cinéma. Cf. « Effet de réalité, effet de réel » dans Aumont, Jacques, et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 82 ; « À propos de l'impression de réalité au cinéma », Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013 [1968], p. 17-27.

4 Dans le sens où Pavel écrit (même si l'expression « monde réel » se discute) : « […] Le monde de Balzac peut être compris comme le monde réel de la France au début du XIXe siècle, légèrement modifié par l'addition d'environ trois mille individus. », Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 133.

profondeur une période donnée en prenant en compte un corpus le plus vaste possible mêlant le cinéma d' « auteur » et le cinéma « populaire » et cela dans le but d'observer tout ce qui relève du musical dans une production nationale ciblée.

Pour ce faire, nous nous sommes arrêté sur une décennie phare du XXe siècle, les années 1960, et sur une géographie qui nous est familière par la langue et la culture, la production cinématographique française. Plus précisément, nous avons circonscrit notre corpus entre deux années charnières, au moins symboliquement, 1958 et 1968. La première est marquée par l'avènement de la Ve république (le 4 octobre), et la seconde, par les événements de mai, suivis du départ du Président de la République en 1969, après le résultat négatif au référendum du 27 avril. En apparence donc, il ne s'agit que d'une périodisation politique (la « république gaullienne »), pourtant, nous verrons que cette décennie a pour les réalisateurs, si ce n'est une véritable homogénéité, au moins une forte cohérence cinématographique, l'année 1958 annonçant la naissance publique de nombreux cinéastes (le phénomène Nouvelle Vague), et l'année 1968 marquant pour la plupart d'entre-eux une rupture dans leurs parcours créatifs, un tournant ou une pause, une fin ou un commencement. Aussi s'agit-il également, et ce n'est pas antagoniste, d'une périodisation artistique.

Le choix de cette période s'est imposé rapidement pour plusieurs raisons : son prestige cinématographique international (essentiellement celui de la Nouvelle Vague), son éclectisme esthétique (Nouveau cinéma et Nouvelle Vague cohabitent avec la « tradition française », la comédie et les films de genre), l'arrivée d'une « nouvelle vague » de compositeurs cinéphiles, et enfin, sa faculté à susciter le commentaire et l'analyse (il s'agit, en matière de cinéma, d'une des périodes les plus commentées du XXe siècle). Pour ce qui est de l'histoire de la musique, ensuite, les années 1960 représentent à la fois la fin d'un cycle pour la musique contemporaine, qui débouchera sur le post-modernisme des années 1970, et un âge d'or (esthétique et commercial) pour les musiques « populaires » (le jazz, le rock, et la chanson notamment), qui seront sujettes à de multiples ramifications de plus en plus nombreuses pendant les décennies suivantes.

Ajoutons à cet ensemble, l'utopie à l'œuvre durant cette décennie dont le magnétisme ne cesse de s'exercer sur les observateurs d'aujourd'hui, et qui, quarante ans après, semble encore avoir concentré en elle toutes les métamorphoses du XXe siècle (sociales, culturelles, esthétiques).[5] Mille et une fois commentée, une France « traditionnelle » a fait place en

5 Citons à titre anecdotique : « Les années 1960, une décennie qui a changé le monde, la France et la région », *La Nouvelle République*, Hors-série (100 p.), Octobre 2011 ; « Quand la France ne connaissait pas la crise.

quelques années à une France « moderne ». Portées par la dynamique des Trente Glorieuses, les années 1960 marquent une période de transition dont Mai 1968 s'avère à la fois un aboutissement, une période charnière et un pourvoyeur d'illusions, en partie fanées par la crise de 1973.

En chaussant les « lunettes » et les « écouteurs » du cinéma français, il s'agit de proposer un contrepoint historique de l'histoire de la musique (esthétique, sociale et culturelle) des années 1960 en observant et en analysant les discours musicaux véhiculés par les films des réalisateurs français de cette période. Il s'agit certes d'une histoire réduite, par son temps, son espace et le point de vue qu'elle adopte, mais capable d'observer le sens de la musique par les « sens » d'un autre art. Puisque le cinéma, nous allons le voir, donne non seulement accès à la musique en tant que représentation audiovisuelle, mais aussi, et surtout, il met en scène le contre-champ de la musique : son écoute.

Les années 1960. Dix ans qui ont changé le monde », *Le Nouvel Observateur*, Numéro double, 22 décembre 2011 au 4 janvier 2012.

Introduction

LA MUSIQUE DIÉGÉTIQUE AU CINÉMA : POUR UNE HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS MUSICALES EN FRANCE.

Cette thèse repose sur un postulat général. En effet, nous posons que la musique diégétique a une force, une richesse et un impact en matière de représentation plus important que la musique extradiégétique. Aussi faisons-nous le choix de nous intéresser essentiellement et en priorité à cette modalité de la musique au cinéma qui repose sur trois dimensions cinématographiques : visuelle – l'image de la musique –, sonore – la musique elle-même –, et linguistique – le discours sur la musique. Avec pour objectif d'observer et de comprendre comment des créateurs d'une même période se représentent la musique : du compositeur à l'auditeur en passant par les corps intermédiaires (musicien, professeur de musique, discophile, etc.), les médiateurs matériels (de la partition au disque en passant par les appareils de diffusions tels le juke-box ou le Scopitone), les lieux de diffusions (du théâtre à l'italienne aux ruines de Baalbek[6] en passant par un café parisien ou la salle Pleyel) et la musique elle-même.

C'est, en somme, tenter de faire une anthropologie culturelle de la musique sur le terrain du cinéma : pour creuser, selon la formule de Philippe Gumplowicz, le sillon d'une « histoire *par* la musique ».[7]

Pour ce faire, le cinéma français des années 1960 sera exploré à travers quatre grandes parties. La première, par le biais d'un tour d'horizon du contenu musical de notre corpus, pose le paysage musical de la décennie tel que le cinéma français le représente concrètement. La deuxième aborde certaines questions formelles de la musique au cinéma en parcourant les œuvres des années 1960 de cinq réalisateurs (Bresson, Resnais, Tati, Robbe-Grillet, Demy) choisis pour l'originalité esthétique dont ils font preuve, laquelle vient parfois rendre caduc le concept de musique diégétique. Enfin, les deux dernières parties, offrent un double regard et

6 On assiste au Festival international de musique de Baalbek (Liban) dans *La Grande sauterelle* de Georges Lautner (1967).

7 Gumplowicz, Philippe, *Les résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012, p. 24.

une double écoute des films de notre corpus, l'une en s'intéressant à la représentation du musicien, l'autre en s'intéressant à la représentation du mélomane et de l'auditeur.

Avant de commencer cette pérégrination à travers le cinéma français des années 1960, nous mènerons dans cette introduction une réflexion sur la notion de musique diégétique, en présentant quelques concepts et outils intellectuels essentiels pour aborder la musique au cinéma. Nous reviendrons ensuite sur les fondements de notre démarche et présenterons plus en détails le corpus de films sur lequel nous nous appuierons ainsi que le contexte historique et culturel dans lequel il s'inscrit. Puis nous expliciterons brièvement en quoi notre démarche participe à une histoire des représentations et des sensibilités. Enfin, après avoir questionné la présence de la musique diégétique dans d'autres arts (opéra, iconographie, littérature), nous terminerons cette introduction en présentant les spécificités de cette « musique cinématographiée », ainsi que quelques outils pour mieux l'appréhender.

1. Qu'est-ce que la musique diégétique ?

1.1. Musique diégétique et musique extradiégétique.

Le terme de « diégèse »[1], le plus souvent absent des dictionnaires usuels (*Larousse* et *Robert*[2]) encore aujourd'hui, est utilisé par Anne Souriau dès 1950, à l'occasion de travaux effectués en collaboration avec des chercheurs en esthétique de l'Institut de filmologie de l'université de Paris[3]. Cependant, le premier texte d'importance à en faire mention est un article écrit de la main de son fondateur, Étienne Souriau, intitulé : « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie ».[4] En reprenant à son compte le signifiant grec *diegesis*, et en faisant fi de la distinction historique entre *diégésis* et *mimésis*, et de la signification qu'elle avait à l'époque antique[5], Souriau avance une définition qui se veut utilisable pour « tout art où on représente quelque chose (cinéma, théâtre, ballet figuratif, littérature, peinture et sculpture du second degré c'est-à-dire représentatives, musique descriptive, etc.). *La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art* qui en représente une partie. »[6] Il le formule un peu différemment dans *L'univers filmique*, où la diégèse est « tout ce qui appartient, “dans l'intelligibilité” (comme le dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction. »[7] Le terme a fait florès dans les études littéraires et, plus généralement, dans les recherches d'analyse du récit. Gérard Genette, qui utilise le terme comme un synonyme de l'« histoire » (opposée classiquement au récit), en a proposé de nombreux développements, immanquablement accompagnés d'une poignée de néologismes : intradiégétique, autodiégétique, extradiégétique, homodiégétique, métadiégétique, hypodiégétique.[8] Dans le domaine de la musique de film, le terme va être

1 Et ses dérivés : l'adjectif *diégétique* et l'adverbe *diégétiquement*.

2 Le *Nouveau Petit Robert* de 2004, mentionne le substantif et l'adjectif. « L'apparition dans *Le Petit Robert* de cette entrée absente au début des années 1990 témoigne par ailleurs de la reconnaissance relativement récente du terme à l'extérieur des champs dans lesquels on l'a initialement mobilisée. », Boillat, Alain, « La diégèse dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n°2-3. 2009, p. 240. Dans ce texte, l'auteur esquisse une histoire de la réception de la notion de « diègèse » dans la littérature filmologique.

3 Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 611-614.

4 Souriau, Étienne, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, n° 7-8, 1951.

5 Sur cette distinction (et les nuances qu'on trouve dans l'œuvre d'Aristote et dans celle de Platon) on lira, par exemple : « Frontières du récit » dans Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-70, et "diégèse" dans Aumont, Jacques et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 69-70.

6 Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 612.

7 Souriau, Étienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

8 Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

utilisé comme un pis-aller permettant de rendre compte d'une dichotomie factuelle entre musique de film et musique à l'intérieur du film.[9]

La théorie cinématographique, en effet, a pris pour habitude de distinguer la musique « diégétique » (appartenant à l'espace et au temps de l'action, autrement dit audible par les personnages – que la source soit visible ou non, donc supposée) de la musique « non-diégétique » ou « extradiégétique » (émanant d'une source imaginaire non présente dans l'action). Michel Chion préfère parler, pour éviter la confusion possible sur le terme de diégèse[10], de « musique d'écran » par opposition à « musique de fosse ».[11] Il met ainsi en lumière la filiation entre le cinéma et les arts scéniques de la représentation, le théâtre et l'opéra, où l'on retrouve cette opposition entre une musique jouée sur scène, située à l'intérieur de l'histoire, et une musique jouée depuis la « fosse d'orchestre », l'accompagnant et la conduisant.

Rappelons brièvement le florilège terminologique qu'a généré l'observation classificatoire, toujours dualiste, de la musique au cinéma. En 1987, Jean-Rémy Julien donnait un bref aperçu de cette profusion lexicale en ajoutant sa propre terminologie à la liste :

« musique en représentation vs musique d'accompagnement
musique réaliste vs musique fonctionnelle (Manwell/Huntley)
musique réelle vs musique illustrative (G. Van Parys)
actual sound [*sic*] vs commentative sound [*sic*] (Karel Reisz)
musique justifiée par l'image vs musique non justifiée (J.-R. Julien)
niveau interne vs niveau externe (Sergio Miceli)
musique objective vs musique subjective (Odile Larère)
musique d'écran vs musique de fosse (Michel Chion)
son [*sic*] diégétique vs son [*sic*] extra-diégétique »[12]

9 Dans un texte de 1973, Daniel Percheron note : « Une grossière dichotomie, malgré tout, peut être avancée entre son diégétique et para (ou extra-diégétique, extra étant à entendre ici plus comme supplément que comme dehors. », Percheron, Daniel, « Le son au cinéma dans son rapport à l'image et à la diégèse », *Ça Cinéma*, octobre 1973, repris dans Percheron, Daniel, "Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis," *Yale French Studies,* No. 60 (1980), p. 18.

10 En effet, la musique extradiégétique peut être considérée, et à raison, comme une donnée narrative. Certaines définitions peuvent alors trouver une résonance ambiguë : « Diégèse : (du grec diègèsis, "narration"). on appelle diégèse l'ensemble des données narratives présentées dans un récit. […] Par extension, on appelle parfois diégèse l'ensemble du matériel fictif (personnage, lieux, circonstances...) mis en scène dans un roman ou une nouvelle. », Jarrety, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, LGF, 2001, p. 128.

11 Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 189.

12 Julien, Jean-Rémy, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », dans Julien, Jean-Rémy (dir.), *Vibrations*, « Les musiques des films », n°4, janvier 1987. On peut évidemment trouver de nombreux autres termes, par exemple : « source music and background music » (Atkins, Irene Kahn, *Source Music in Motion Pictures*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 1983, p. 13), « synchrone (audible par les

À la lecture de cette liste, on voit quelle confusion peuvent induire plusieurs de ces termes d'usage courant (représentation, accompagnement, réaliste, fonctionnelle, réelle, illustrative, *actual*, *commentative*) en s'écartant d'une opposition factuelle et objective prenant simplement en compte les « deux lieux d'émission différents de la musique »[13] (la musique fait-elle partie ou non du monde fictionnel représenté[14]). Cela nous permet de souligner que la musique diégétique et la musique extradiégétique, telles que nous les avons définies, n'ont pas de fonctions qui leur soient propre – les deux peuvent être musique d' « accompagnement », « illustrative », « fonctionnelle », etc. –, même si elles conservent chacune des particularités inhérentes à leur nature énonciative respective, notamment en matière de perception par le spectateur, puisque l'une se laisse le plus souvent voir ou localiser quand l'autre se dérobe par définition à l'œil.

La simplicité factuelle de l'opposition diégétique/extradiégétique, repose, nous allons le voir, sur un enracinement symbolique complexe. Néanmoins, d'un point de vue strictement terminologique, la communauté scientifique et pédagogique semble avoir trouvé un consensus – du signifiant et du signifié – autour de l'opposition diégétique/extradiégétique (consensus qu'on doit entre autre à la transparence de la traduction anglo-saxonne : *diegetic/nondiegetic*[15]). Pour notre part, nous préférons utiliser le préfixe « extra- » (extérieur à, en dehors de) plutôt que le préfixe négatif « non- », afin de suggérer le lien permanent qu'entretiennent les deux modalités, l'une prolongeant l'autre : il y a complémentarité et non retranchement. De plus, pour éviter la monotonie tout en conservant un souci de clarté, précisons que les termes « diégétique » et « extradiégétique » ainsi que ceux de Michel Chion (« musique de fosse » et « musique d'écran ») seront utilisés comme des synonymes stricts par la suite.

---

personnages de la diégèse), asynchrone (inaudible pour ces mêmes personnages) » (Waeber, Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005, p. 130).

13 « C'est pourquoi nous préférons, pour désigner ces deux catégories, poser des termes qui se réfèrent non pas à la *fonction* spécifique à laquelle correspondrait chacune d'entre elles (car ces fonctions dépendent étroitement des contextes), mais tout simplement aux deux *lieux d'émission* différents qui les définissent. », Chion, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 153.

14 Seules les oppositions proposées par Michel Chion et par Jean-Rémy Julien sont des oppositions factuelles dans les termes.

15 Allemande, *diegetisch* et *extradiegetisch* (ou parfois *bühnenmusik*, littéralement la « musique de scène »), et italienne, *diegetica* et *extradiegetica*. La terminologie de Chion, sans doute une des plus utilisées en français après celle citée, se traduit quant à elle en anglais par *Screen Music* et *Pit music*.

1.2. L'œil et l'oreille : opposition symbolique et hiérarchie culturelle.

À quelque chose confusion est bonne, puisque l'ensemble des termes évoqués précédemment pour qualifier les deux modalités de la musique, de par leur imprécision, nous amène à réfléchir sur les fondements sémantiques et symboliques de cette opposition, laquelle a des racines d'ordre philosophique et anthropologique. En effet, en déroulant ce chapelet de termes (musique objective/subjective, interne/externe, intrinsèque/extrinsèque), on voit combien cette opposition a valeur de symbole et imprègne, indépendamment du niveau de validité des différents termes, les deux modalités de la musique au cinéma : concrète/abstraite, consciente/inconsciente, rationnelle/irrationnelle, terrestre/céleste, diurne/nocturne, etc. En somme, s'il fallait arriver à une opposition primaire nous arriverions peu ou prou à celle entre le somatique et le psychologique, ou, plus prosaïquement, entre le corps et l'esprit. Ce qui, au cinéma, revient à distinguer le visible de l'invisible. Ce n'est pas un hasard si Jean-Rémy Julien pour désigner la musique diégétique choisit le syntagme « musique justifiée par l'image » : car c'est bien par l'œil, d'abord, que semble s'effectuer une telle distinction.[16]

Ces oppositions contiennent de manière schématique la majorité des discours sur la musique de film – aussi discutables soient-ils dans le détail. La musique extradiégétique serait abstraite, pure : elle n'est que musique. La musique diégétique serait concrète, impure : elle est « socialisée », mêlée à des éléments extra-musicaux. La musique extradiégétique serait perçue de manière inconsciente[17] quand la musique diégétique le serait de manière consciente. La musique diégétique serait rationnelle : le réalisme cinématographique la justifie, elle se veut telle que nous avons l'habitude de la côtoyer. La musique extradiégétique serait irrationnelle : elle appartient au champ du rêve et à sa logique de l'absurde, elle n'a a priori aucune justification, si ce n'est une convention séculaire du spectacle consistant à créer des ambiances propices à la réception dudit spectacle.[18]

Inutile de continuer plus avant ce « catalogue des idées reçues », on aura compris que ce dualisme, bien que réducteur et, dans une certaine mesure, caricatural, laisse apparaître

16 Cependant, et nous y reviendrons plus loin, l'expression « musique justifiée par l'image » est trop réductrice, la musique pouvant être justifiée par autre chose que par l'image : par les paroles et par le son lui-même.

17 Pierre Schaeffer, en 1966, le résumait parfaitement : « La musique d'un film, à laquelle je n'avais prêté nulle attention, tout absorbé que j'étais par les péripéties dramatiques, réveillera, lorsque je l'entendrai à la radio, les émotions que le film avait provoquées, avant même que je ne l'aie formellement identifiée. », Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 105.

18 Olivier Clouzot va jusqu'à considérer que « les images ont besoin d'une *atmosphère* musicale pour vivre, c'est-à-dire pour que les spectateurs croient en elles et participent à leur illusoire réalité. », Clouzot, Olivier, « La musique de film », dans Roland-Manuel (dir), *Histoire de la musique II*, Paris, Gallimard, 1963, p. 1497.

explicitement un fondement anthropologique de la musique au cinéma : la musique diégétique se voit associée à la matière, au visible, à l'image, quand l'autre est du côté de l'esprit, de l'invisible, du sonore. L'une ferait se mouvoir les corps, l'autre les âmes.

On sait par ailleurs qu'il y a un consensus sur la question de l'organisation sensorielle dans la civilisation occidentale : la vue est au sommet de la hiérarchie des sens[19] quand l'ouïe se voit reléguée à une place subsidiaire. L'œil mesure, pèse, calcule, raisonne : il est du côté du langage. Quand l'oreille éprouve, ressent : elle est du côté de l'émotion.[20] La vue est le sens le plus intellectuel, le plus socialisé, il est d'emblée du côté de la culture s'opposant à des sens plus proches de la « nature » comme l'ouïe[21] ou l'odorat. Le cinéma n'échappe pas à cette organisation sensorielle.[22]

Pour donner une explication à cet état de fait, Adorno et Eisler, dans leur ouvrage sur la musique au cinéma, constatent que toute personne qui irait contre cet ordre établi serait condamnée, à l'ère industrielle, à la dissidence et reléguée aux marges de la société :

> « Si l'intégration de l'ordre bourgeois rationnel et finalement hautement industrialisé du sens de la vue a accoutumé celle-ci à considérer la réalité comme un ensemble de choses, de marchandises, cette intégration ne s'est pas faite pour l'ouïe. Comparée à la vue, l'ouïe est restée "archaïque", elle n'a pas progressé avec la technique. On pourrait même dire que le fait de réagir essentiellement avec l'oreille, organe désintéressé, plutôt qu'avec l'œil, organe rapide, habile à juger les choses, c'est d'une certaine manière agir en contradiction avec l'ère industrielle avancée et l'anthropologie culturelle qui lui est propre. »[23]

Le sociologue Edgar Morin, dans la conclusion de son ouvrage *Le cinéma ou L'homme imaginaire*, aboutit dans les années 1950 à un constat similaire :

---

19 On pourra lire à ce propos la synthèse de David Le Breton. « L'hégémonie occidentale de la vue », dans Le Breton, David, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 38-54.

20 Deslandes, Jeanne, « D'une psychanalyse de la musique au cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6, n° 2-3, 1996. L'auteur tente de montrer, par les outils de la psychanalyse, que le spectateur peut s'identifierau monde et aux personnages d'un film non seulement par le biais de l'image mais également par le biais de la musique et des émotions qu'elle lui procure.

21 L'argument, différenciant la vue et l'ouïe, selon lequel « les oreilles n'ont pas de paupières », insiste sur cette dimension quasi animale de l'ouïe : « Il n'y a pas de sommeil pour l'audition. C'est pourquoi les instruments qui réveillent le dormeur font appel à l'oreille. S'absenter de l'environ n'est pas possible pour l'ouïe. Il n'y a pas de paysage sonore parce que le paysage suppose l'écart devant le visible. Il n'y a pas d'écart devant le sonore. », Quignard, Pascal, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 110.

22 Dans un entretien, Lévi-Strauss critique le film *Les Oiseaux* de Hitchcock, en reprochant au réalisateur d'avoir appréhendé les oiseaux uniquement sous l'angle visuel ne prenant pas véritablement en compte – ou par la caricature comme avec le son des oiseaux –, les autres sens et notamment dit-il la fiente et la puanteur. « Entretien avec Claude Lévi-Strauss », *Cahiers du cinéma*, n°156, juin 1964, p. 26.

23 Adorno, Theodor et Hans Heisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 30.

« Nous avons vu que le caractère visuel du cinéma devait être envisagé dans son historicité. La genèse d'un langage de l'image muette, seulement accompagnée de musique, n'a pu s'effectuer avec aisance et efficacité qu'au sein d'une civilisation où la prédominance de l'œil s'est progressivement affirmée aux dépens des autres sens, aussi bien pour le réel que pour l'imaginaire. Alors que le seizième siècle avant de voir "entend et flaire, hume les souffles et capte les bruits" comme l'a montré L. Febvre dans son *Rabelais*, le cinéma nous révèle la décadence de l'ouïe (inadéquation de la source sonore aux sources visuelles, approximation du doublage, schématisation du mixage, etc.) en même temps qu'il assied son empire à partir des pouvoirs concrets et analytiques de l'œil.»[24]

Le développement de l'écriture (manuscrit, rouleau, codex, imprimerie, etc.), premier mode de transmission de l'art et du savoir en occident, est une des raisons principales de cette hiérarchisation des sens. L'écriture musicale elle-même, cas particulier du passage généralisé de l'oralité à l'écriture, en privilégiant certaines propriétés du son (hauteur et durée), a contribué à la formation d'une oreille culturelle propre à l'occident[25], faisant cheminer l'œil en une dialectique complexe avec l'oreille.[26] La notation musicale, qui rend visible l'invisible – l'audible –, est indissociablement liée à l'histoire de la musique et à son développement, en ce qu'elle facilite sa transmission et rend possible son analyse – *verba volant, scripta manent*.[27]

24 Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1958, p. 176.

25 Denis Levaillant note par exemple combien l'oreille « classique » n'entend l'improvisation qu'à l'aune de l'écriture qu'elle imagine sous-jacente. « L'oreille occidentale est extrêmement sélective. Par elle, l'improvisé sera toujours suspecté de non-composé, de non-pensé, parce que non écrit. Donc l'écrit est le parangon du composé. ». « L'oreille lit », Levaillant, Denis, *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 90.

26 « Et sans doute peut-on lire la musique, si on a appris à le faire, sans la jouer, comme on peut lire la poésie sans la réciter à voix haute ; l'œuvre n'existe alors que pour l'œil, organe du savoir, et c'est à son analyse que le lecteur s'emploie ; à moins que le sonore ne soit virtuellement présent en image, et ne s'esquisse dans le corps du lecteur pour s'offrir à une écoute silencieuse. Dans tous les cas, il semble que, si précise et si autoritaire qu'elle se constitue, l'écriture ne soit qu'un moyen pour l'avènement de l'œuvre ou pour son analyse, et donc que l'œil soit ici au service de l'oreille. Mais cet auxiliaire va s'émanciper et prendre le dessus, comme l'esclave sur le maître dans une dialectique fameuse. Il semble bien que ce danger ait été pressenti très tôt. De fait, musique et poésie ont hésité à recourir à l'écriture. Primitivement, on peut supposer que l'œuvre ne préexiste pas à son exécution ; le musicien n'est pas un compositeur, mais un virtuose, le poète n'est pas un écrivain, mais un récitant. Dira-t-on qu'ils improvisent ? Non, car ils sont fils de Mnémosyne, héritiers d'une tradition orale patiemment apprise et qui les imprègne ; s'ils prennent quelques libertés avec ce qui est déposé en eux, c'est sans s'en honorer, sans même le vouloir, en se laissant inspirer par ce qu'ils ont appris. […] Traduire ce secret dans l'extériorité du visible, ce serait le désacraliser ; ce qui se joue dans l'intimité de la présence ne se laisse pas représenter : "Prétendre représenter l'audible, dit Dufourt, l'expression même de l'intériorité dans son mystère et son dénuement, semble folie et péché." Et pourtant, lentement mais sûrement, l'écriture va s'imposer à la musique et lui imposer la rationalité d'un système toujours plus contraignant. […] la musique risque ce qui pour maintes pratiques (éthiques ou politiques surtout) est le pire : l'oblitération de la fin par les moyens. », Dufrenne, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Paris, J.-M. Place, 1991, p. 139-140. Cf. Dufourt, Hugues, « L'artifice de l'écriture dans la musique occidentale », *Critique*, n°408, 1981, p. 465-477.

27 Bosseur rappelle que « les compositeurs n'ont d'ailleurs pas cessé de jouer sur l'attraction psychologique de la notation, son impact sur le jeu ; il n'est que de citer les *notations pour l'œil* imaginées à la Renaissance par un musicien comme Luca Marenzio. […] Lorsqu'à partir du XXe siècle certains compositeurs ont ressenti la

De même, l'écriture cinématographique, même si la réception d'un film, comme celle de la musique, peut faire appel à tous les sens, se réduit à deux dimensions sensorielles, visuelle et auditive, dont nous avons rappelé le rapport hiérarchique qui les lie. Michel Chion, pour faire passer dans la langue le rapport dissymétrique qu'entretiennent le son et l'image, propose un lexique construit à partir d'un chiasme : la visu-audition et l'audio-vision. La première désigne, selon son auteur, un type de perception centré sur l'audition, même si la dimension visuelle est prise en considération. La situation de concert en est l'exemple parfait : le spectateur est focalisé sur ce qu'il entend, il écoute, tout en pouvant être influencé par ce qu'il voit - les gestes convulsifs d'un instrumentiste, le visage inspiré d'un autre, le synchronisme chorégraphique du pupitre de cordes, etc. Par « audio-vision », ensuite, Chion désigne « le type de perception propre au cinéma et à la télévision, mais souvent aussi vécu *in situ,* dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui, par un phénomène de projection, sont portés au compte de l'image et semblent se dégager naturellement de celle-ci. »[28] C'est ce qu'il nomme la « valeur ajoutée » – sous entendue de la musique et du son à l'image – et qu'il définit comme : « la valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce que en réalité nous y "audio-voyons". Cet effet, utilisé très couramment, est la plupart du temps inconscient pour ceux qui le subissent. Pour en prendre conscience et en retrouver le mécanisme, il nous faut décomposer le mixage audio-visuel, en observant séparément le son et l'image d'une même séquence. Ce n'est qu'alors qu'on s'aperçoit que par des effets divers, le son ne cesse d'influencer ce que l'on voit. »[29] Chion, dans les deux dernières phrases, évoque ce qu'il nomme la « technique du cache », c'est-à-dire l'expérience qui consiste à n'écouter que le son d'un film puis à ne regarder que l'image, afin d'observer comment le son et l'image s'alimentent mutuellement.

Sans entrer dans des considérations psycho-acoustiques ou cognitivistes, il semble que la perception des sons au cinéma et de la musique en particulier soit en grande partie inféodée aux images et à l'exercice du regard. Daniel Deshays constate à ce propos : « Si le son est

nécessité d'intégrer à leurs recherches des matériaux sonores inusités dans la musique traditionnelle, les carences d'une notation – qui n'avait que fort peu évolué depuis plus d'un siècle – n'ont pas manqué d'être éprouvées.», Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel. Interactions musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, 1994, p. 8.

28 Chion, Michel, *Le son*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 220.

29 Chion, Michel, *Ibid.*, p. 221.

placé en retard ou en avance sur l'image, ce n'est jamais à l'image que l'on imputera la responsabilité du décalage temporel : l'image demeurant le référent du temps, elle ne sera jamais pensée comme en retard ou en avance sur le son. L'image est du tangible, le son du fantasmagorique. »[30] L'image au cinéma, en plus d'être le référent temporel, est le *lieu* du son, dans la mesure où elle se propose d'en révéler la source : le spectateur rattache ainsi tout ce qu'il entend à l'image. Chion parle à ce propos, et à juste titre, d'une « aimantation spatiale du son par l'image ».[31]

1.3. Champ/hors-champ : l'œil écoute.

À l'aune des ces remarques il convient, pour plus de précision, de compléter la première distinction (diégétique/extradiégétique) par une seconde : la source musicale est-elle visible (dans le champ) ou invisible, dissimulée (hors-champ)[32]. Dans l'ouvrage *Hearing the movies,* Buhler, Neumeyer et Deemer proposent une combinaison pertinente de ces deux distinctions : diégétique/extradiégétique et champ/hors-champ.[33] On peut résumer dans un tableau cette combinaison :

Musique dans/de (le) film			
Diégétique (*diegetic*)		Extradiégétique (*nondiegetic*)	
Champ (*onscreen*[34])	Hors-champ (*offscreen*)	Champ (*onscreen*)	Hors-champ (*offscreen*)

Ainsi, on emploiera par exemple le syntagme « musique diégétique hors-champ » (*diegetic-offscreen*), pour parler d'une musique dont on ne voit pas la source mais que l'on considère comme faisant partie de la diégèse. On remarque que le couple extradiégétique-dans le champ (*nondiegetic-onscreen*), contrairement aux trois autres, est assez rare, c'est par exemple le cas où l'on voit un décor tomber faisant apparaître les musiciens censés accompagner le film.[35]

30 Deshays Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 27.
31 Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 61-62.
32 On remarquera que si la source est cachée par un obstacle visuel, il conviendrait de dire qu'elle est hors-cadre mais pas hors-champ. Cette distinction ne sera pas prise en compte dans cette étude. Dans les analyses qui suivront nous n'utiliserons que la distinction champ/hors-champ.
33 Cf. « Onscreen/Offscreen Sound and Music », Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 72.
34 On notera qu'en anglais champ devient *screen* c'est-à-dire « écran », il y a donc ici un léger glissement, voire une ambiguïté, sémantique entre les deux langues.
35 Par exemple, dans *La Ronde* (1950) de Max Ophüls (vers 0:19:00), où, à l'aide d'un travelling arrière on découvre l'orchestre qui a accompagné la scène qui vient de se jouer. Ou bien encore, dans *Le Shérif est en prison* (*Blazing Saddles*, 1974), quand Mel Brooks filme un cow-boy et qu'apparaît, au cœur du désert, l'orchestre de Count Basie accompagnant la scène. Mel Brooks, dans *Le Grand frisson* (*High Anxiety*, 1978), propose de nouveau un gag musical : un bus, avec à l'intérieur l'orchestre accompagnant le film, double la

La distinction est donc ici opérée par l'œil au regard de la source musicale présente ou non à l'écran. Roger Odin, en ce sens, parle simplement de *source sonore manifeste* lorsque celle-ci est visible et de *source sonore non manifeste* quand elle reste dissimulée.[36] Ce discernement par l'œil n'est cependant pas suffisant : voyons maintenant comment l'oreille, elle-aussi, en vient à peser dans la distinction.

1.4. L'écoute de la musique diégétique : passer l'image au crible de l'oreille.

1.4.1. Les trois écoutes.

À la suite de Pierre Schaeffer et de Michel Chion[37], distinguons trois grandes attitudes d'écoute : l'écoute *causale*, l'écoute *sémantique,* et l'écoute *acousmatique* ou *réduite*. Avec la première, l'auditeur se focalise avant tout sur les indices susceptibles de lui dévoiler la nature de la source sonore, ce qui est à l'origine de ce qu'il entend. L'auditeur tente naturellement de rattacher l'objet de son écoute à l'*instrumentarium*, pris au sens le plus large, qui lui est familier. Aussi, Chion la désigne-t-elle comme une « écoute figurative ». Avec la seconde, le message est le foyer d'attention de l'auditeur. C'est par exemple le cas lorsqu'on écoute une allocution radiophonique. On voit immédiatement que les écoutes ne sont pas restrictives, mais se complètent, car la voix radiodiffusée sera également appréhendée par l'auditeur en tant qu'elle renseigne sur sa source (sexe, âge, état de santé, caractère, etc.). Avec la dernière, enfin, il s'agit pour l'auditeur d'aller au-delà de l'écoute causale et sémantique en s'intéressant à la dimension purement sonore de l'objet perçu : hauteur, rythme, grain, matière, forme, masse et volume. L'auditeur devant sa radio se concentre alors sur le débit de l'orateur, sur le timbre de sa voix, sur les inflexions de ses phrases, sur les accentuations, etc.

Si les deux premières écoutes sont de l'ordre de la pratique spontanée et quotidienne, la dernière relève d'une démarche spécifique et culturelle. Le musicologue analyste, entre autres, a fait sienne cette écoute consistant à prendre pleinement en considération la *matière* musicale. L'enchâssement de ces trois écoutes nous rappelle donc que le sonore est contextualisé (on s'intéresse à sa cause), signifiant (on s'intéresse à son message en le déchiffrant – un code –, ou en l'interprétant – un symbole), et a une valeur esthétique intrinsèque (on s'intéresse à la matière sonore elle-même).

---

voiture qui véhicule les protagonistes du film.

36 Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 254.

37 Chion, Michel, *Le son, op. cit.*, p. 238. Et Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, *op. cit.*, p. 25-32.

Ces différentes intentions d'écoute concernent directement la musique diégétique. Si la source sonore est dans le champ, l'écoute causale est immédiatement « résolue » par l'image. Si elle est hors-champ, l'auditeur doit passer par une série de déductions d'ordre contextuel d'après les informations fournies par l'image, mais aussi par celles fournies par le son, obligeant une sorte d'écoute réduite – même si celle-ci est influencée par l'image.

1.4.2. Le continuum sonore (bruit, parole, musique).

Augoyard, dans l'introduction d'un ouvrage taxinomique sur les effets sonores du quotidien, constate :

> « Le bruit, la musique, les sons ordinaires ne sont distincts que dans les écoles ou dans les livres. […] Aujourd'hui la production synthétique de signaux sonores hors catégorie et jamais entendus est en train de remettre profondément en cause les distinctions académiques. Que dire enfin des bandes-son des arts audiovisuels où le musical, le langagier, le bruyant se fondent dans la même coulée temporelle du tissu narratif ou du commentaire mixé, sinon qu'elles miment ce flux jamais totalement silencieux du vécu sonore ordinaire qu'on a pu appeler en retour : "la bande son du quotidien". »[38]

Le constat que fait l'auteur d'un continuum sonore, constat que nous partageons en partie, ne doit pas nous faire renoncer à une classification des éléments sonores au cinéma. La musique diégétique étant par définition sujette à une perpétuelle cohabitation avec les autres éléments de l'univers sonore d'un film (paroles, bruits), il convient pour l'analyser d'en distinguer clairement les différents constituants. Car même si une utopie de l'unification des trois familles de sons perdure au cinéma (de Jean Epsein à Marcel L'Herbier, au début du cinéma sonore, à Michel Fano, François Jost, Jacques Aumont ou Thierry Millet, etc.), force est de constater que dans la grande majorité des films ces éléments sont clairement distincts.[39]

38 Augoyard, Jean-François, et Henry Torgue, (dir.), *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 1995, p. 5.

39 Sur l'échec de l'unification des trois familles de sons, cf. Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 182-184.

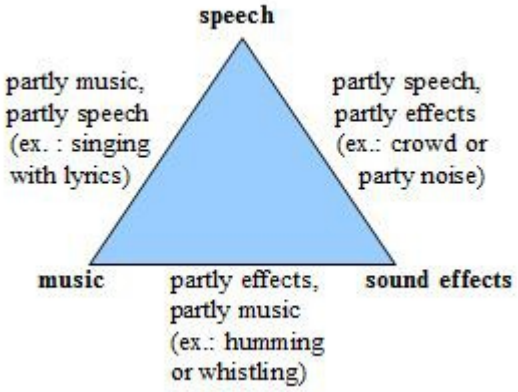

Fig. 1.1 Schéma des trois éléments de l'univers sonore filmique avec leurs combinaisons.

Les auteurs d'*Hearing the movies* reprennent le schéma tripartite classique[40] (paroles, bruits, musique) en y ajoutant des intermédiaires[41] (**Fig. 1.1**). On peut alors choisir d'analyser le rapport entre ces trois éléments, ou de partir d'un seul et d'observer ses relations avec les deux autres. Notre objet étant la musique, on se concentrera avant tout sur cet élément du film, tout en observant de manière attentive le rapport qu'elle entretient avec les bruits et les paroles. La musique diégétique d'ailleurs est le plus souvent mêlée aux autres éléments sonores, comme une « bande son du quotidien ». Ces trois éléments seront donc toujours à prendre en compte et font partie de ce qui caractérise la représentation musicale, tout comme les conditions et le contexte de l'écoute du spectateur.

40 Il y a un consensus autour de cette tripartition que l'on retrouve chez de nombreux auteurs, avec parfois quelques variations terminologiques. « Le son phonique, le son musical, le son analogique (les bruits) », Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *L'esthétique du film*, Paris, Nathan, 1984, p. 139. « Paroles, bruits, musique », Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 199. « La parole (enregistrée en studio ou postsynchronisée), les ambiances (stimuli naturels captés sur le lieu de tournage, bruitages, effets spéciaux), et la musique », Gimello-Mesplomb, Frédéric, *La musique de film, une dimension cachée de l'image*, Paris, Leo Scheer, 2003, p. 4. Laurent Jullier, pour se part, propose une quadripartition pour décrire le continuum sonore : *tonal verbal* (le chant), intermédiaire (Sprechgesang), *verbal non tonal* (la parole), intermédiaire (rires, cris), *non verbal non tonal* (bruits), intermédiaire (sons mus. sérielle), *tonal non verbal* (la musique instrumentale), intermédiaire (vocalise). Le recours au terme « tonal » peut s'avérer ici problématique et ambigu. Cf. Jullier, Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévisions. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 49.

41 « The distinctions between the sound track components are clear enough : We know the difference between human speech and the sound of footballs, or between a saxophone playing and an airplane flying overhead. On the other hand, that clarify of definition is not absolute : The are quite a number of familiar, intermediate effects that have the potential to enrich and complicate the sound track and its relation to the image track. », Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History, op. cit.*, p. 10.

1.4.3. Indices sonores matérialisants (ISM) :

Il s'agit d'un concept proposé par Michel Chion et qui s'avère essentiel dans la distinction des deux modalités de la musique. En effet, la « qualité » du son indique souvent au spectateur à quel type de source sonore il est confronté.

> « Dans un son, les indices matérialisants sont ceux qui nous renvoient au sentiment de la matérialité de la source et au processus concret de l'émission du son. Ils sont susceptibles de nous donner des informations sur la matière (bois, métal, papier, tissu) qui cause le son, ainsi que sur la manière dont le son est entretenu (par frottement, chocs, oscillations désordonnées, allers et retours périodiques, etc.) […] Un son de voix, de bruit ou de musique comporte toujours un certain taux d'*indices sonores matérialisants*, de zéro à l'infini. Et la présence de ceux-ci en plus ou moins grande quantité exerce toujours une influence sur la perception même de la scène montrée et sur son sens, soit qu'elle la tire vers la matière et le concret, soit que par sa discrétion elle favorise une perception éthérée, abstraite et fluide des personnages et de l'histoire. »[42]

La notion d'ISM pose immédiatement la question de l'hétérogénéité du son et notamment celle de son rapport au bruit (mot polysémique et à forte connotation culturelle[43]). On utilise, par exemple, des expressions comme « son sale » ou « son parasite » pour qualifier la vie concrète de certains phénomènes sonore, vocal ou musical. Pour la musique diégétique, les ISM deviennent des indicateurs importants qui participent au réalisme sonore voulu par l'auteur : les grésillements d'un phonographe, le crachotement d'une radio, la saturation d'un haut-parleur, le son réverbéré d'un saxophoniste jouant dans la rue, etc. , sont autant d'indices confortant le spectateur dans sa reconnaissance de la présence de ces musiques comme faisant partie du monde de la fiction.

De fait il est possible de distinguer le *diégétique intégral* où la musique est en rapport de vraisemblance avec ce qui est montré et entendu dans la scène musicale et le *diégétique partiel* où la musique, identifiée comme faisant partie de la scène, est stylisée (par gommages des bruits ou des paroles ou par une situation mixte : un orchestre s'ajoutant au piano qui joue à l'écran).

Ajoutons à la notion d'ISM, celle d'*indice musical matérialisant* (IMM), réduisant et adaptant pour notre sujet la notion de Chion. Par ce syntagme nous désignons, la faculté qu'a la musique elle-même, et l'interprétation qui en est donnée, de nous renseigner nous seulement sur la source, ce qui va de soi, mais plus précisément sur la présence diégétique ou

42 Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, *op. cit.*, p. 98.
43 Cf. Castanet, Pierre-Albert, *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008.

extradiégétique de la musique. Ainsi, la musique nous renseigne-t-elle, d'abord, par les répétitions de motif ou de passage, ou par l'exécution d'exercices musicaux (travail mécanique, gamme, marche harmonique, etc.), sur le contexte dans lequel elle est jouée (une répétition, un cours, un concert, etc) ; ensuite, par les hésitations, les erreurs, les ruptures, la virtuosité, etc., sur le niveau de maîtrise instrumentale de celui qui la joue (un débutant, un amateur, un professionnel, un virtuose, etc.). Il s'agit, en somme, de ces moments où la matérialité de la musique (de l'instrument comme de l'instrumentiste) se rappelle à notre conscience d'auditeur : son extra-musical, fausse note, canard, corde qui casse, hésitation, exercice mécanique, etc.

La figure très fréquente entendue hors-champ, de la leçon de musique ou de l'instrumentiste travaillant son instrument en attestent. Ainsi des vocalises, dans *Rear Window* d'Alfred Hitchcock, que Jeff (James Stewart) entend depuis son appartement, ou des exercices de piano entendus par Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) depuis la rue avant de monter chez Liliane, au début de *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard. De même, avec le piano hors-champ, entendu dans l'hôtel où se rend Élias (Jean-Louis Trintignant) dans le *Trans-Europ-Express* d'Alain Robbe Grillet, ou dans la maison de la famille Horn et ses jardins alentours que fréquente Lucien (Pierre Blaise) dans *Lacombe Lucien* de Louis Malle.[44] Dans ce type de situations, ISM et IMM se conjuguent pour nous aiguiller sur la nature et l'origine de ces présences musicales.

1.4.4. Point d'écoute et point de vue :

Concernant l'espace filmique et le rapport son/image, il est important de distinguer le point d'écoute (PDE) et le point de vue (PDV)[45]. Deux choix sont possibles, soit il y a scission (PDV ≠ PDE), soit il y a unité (PDV = PDE). La plupart des réalisateurs unifient les deux. Ainsi, quand une personne s'éloigne le son est de moins en moins fort, quand une personne téléphone nous n'entendons pas ou peu (voix filtrée) son interlocuteur, si de la musique est diffusée dans le salon et que l'on passe à la cuisine celle-ci se fait plus sourde, etc. Cette manière de procéder est proche de l'écoute quotidienne où à l'évidence nos yeux et nos oreilles forment une unité perceptive. Cependant, il arrive que le réalisateur gomme

44 Le piano « diégétique hors-champ » est une des figures les plus récurrentes du cinéma cf. *La Muette* (CM, 1964) de Claude Chabrol, le début de *L'étrangleur de Boston* (*The Boston Strangler*) de Richard Fleisher (1968), *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968), etc.

45 Cf. Jullier, Laurent, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2006, p. 56 ; en anglais, pour parler du point d'écoute, on utilise l'expression « point of view sound », Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, *op. cit.*, p. 78-80.

volontairement la perspective sonore. Tati, par exemple, dans *Jour de fête* (1949), renonce à la perspective sonore pendant le « gag de l'abeille » où celle-ci passe visuellement du facteur François (Jacques Tati), descendu de son vélo, au paysan, les pieds dans son champ. Un plan d'ensemble montre à l'aide de la profondeur de champ le passage de l'un à l'autre des personnages, respectivement à l'arrière-plan et au premier plan, sans que le son subisse une altération de son volume. « Ce que nous comprenons de l'histoire, écrit David Bellos à ce propos, est créé exclusivement par nos yeux, comme dans un mime de music-hall. Notre compréhension de la situation décrite l'emporte sur la vérité du son et l'efface. Même si Tati fit ce gag par hasard ou sous l'effet d'une contrainte technique, le développement de son travail sur le son en fut profondément influencé. Il se rendit compte que la perspective sonore peut être abandonnée lorsque les images donnent un sens plein en elles-mêmes. »[46] Tati semble dans le même temps remettre en cause le réalisme sonore : nos yeux observent ici la scène d'un seul endroit quand nos oreilles, sans s'en rendre compte, sont mobiles et changent de « point d'écoute » parcourant la profondeur de champ.

1.5. Une modalité intermédiaire : la « partition intérieure » du personnage.

Pour le moment, avec l'opposition entre diégétique et extradiégétique, nous étions resté sur un axe double, spatial (où est la source sonore, est-elle visible) et temporel (à quel moment et de quelle manière intervient la musique). Prolongeons les deux modalités déjà présentées en prenant en compte un axe vertical que Laurent Jullier nomme « l'axe des mondes »[47]. Il en repère quatre qui recoupent en partie des notions que nous avons déjà abordées. (1.) Le *monde diégétique* dont nous avons déjà parlé. (2.) Les *mondes intérieurs* qui « forment l'ensemble de ce à quoi les personnages sont susceptibles de penser. Ils sont actualisés lorsque nous comprenons – ou lorsque nous décidons – que ce qui se déroule à l'écran se passe en réalité dans leur tête. »[48] (3.) Les *fosses imaginaires* que nous avons évoquées en abordant la musique extradiégétique. (4.) Le monde de la *production matérielle*, enfin, dévoile à l'écran ce qui par convention devrait rester caché (l'orchestre qui accompagne le film, un rail de travelling, le micro d'un perchiste, une caméra, etc.). En somme, tout ce qui participe à une sorte de distanciation du spectateur vis-à-vis de l'univers représenté et qui

46 Bellos, David, *Jacques Tati : sa vie et son art*, Paris, Seuil, 2002, p. 153-155.
47 Jullier, Laurent, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2006, p. 56.
48 Jullier, Laurent, *Ibid.*, p. 56.

correspond, pour la musique, à ce que nous avons appelé plus haut, en soulignant sa rareté, « la musique extradiégétique dans le champ ».

Les *mondes intérieurs* que nous croiserons à plusieurs reprises dans nos analyses est l'élément nouveau qui nous intéresse ici à travers cette classification. Les *mondes intérieurs* se trouvent à la jonction des deux modalités de la musique (diégétique/extradiégétique) et permettent de complexifier la distinction binaire.

En effet, dans certains films, le monde intérieur apparaîtra clairement comme diégétique. Par exemple, dans de nombreux biopics de compositeurs, on entend ce que le musicien a dans la tête quand il compose. Dans *Un Grand amour de Beethoven* (1937), Abel Gance fait naviguer le spectateur entre une écoute objective, l'environnement du film, et subjective, le silence inhérent à la surdité du compositeur et la musique qu'il compose « dans sa tête ». Nous pénétrons ainsi grâce à une sorte de « plan subjectif sonore» dans la tête du créateur. Le rapport entre musique et personnage est ici *explicite*.

Dans d'autres, en un mouvement inverse, il s'agira d'une musique extradiégétique subjectivée par le spectateur, lequel l'associe à un personnage particulier sans que l'on sache et que l'on puisse exactement évaluer quelle est la relation entre cette musique et le personnage. Est-ce une ritournelle qui trotte dans sa tête ? Est-ce la transcription musicale de ses mouvements intérieurs ? Le rapport pourra dès lors être qualifié d'*implicite*. La musique pour piano de Satie, dans *Le Feu follet* (1963) de Louis Malle, associée au personnage principal, ou encore, la partition pour violon solo, dans *Le Signe du lion* d'Éric Rohmer, accompagnant la longue errance du personnage principal dans Paris, cultivent cette ambiguïté du rapport entre un personnage et la musique du film.

Pour résumer, dans le premier cas il s'agit de l'objectivation (la musique devient audible par le spectateur) d'une audition « interne » d'un personnage : c'est l'équivalent sonore du plan subjectif. Dans le second, il s'agit d'une subjectivation de la musique extradiégétique, le spectateur pouvant imaginer qu'elle « habite » le personnage, au point de se questionner sur le fait qu'il la perçoive ou non.

On voit donc que la distinction entre les deux modalités musicales au cinéma est complexe et ne cesse de poser problème. Depuis quelques années déjà, des chercheurs[49]

49 Cf. Smith, Jeff, « Bridging the Gap : Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music », *Music and the Moving Image,* Vol. 2, No. 1, Spring 2009. L'article est en partie une réponse à celui de Robynn Stilwell, « The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic », dans Goldmark, Daniel, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*, Berkley, University of California Press, 2007.

tendent à raffiner l'opposition binaire entre diégétique et extradiégétique, voire à la dépasser : leur objectif commun est de trouver des intermédiaires entre les deux grandes modalités, et de constituer un nuancier plus apte à épouser la complexité musicale des films – toute chose qui dans la pratique de l'analyse s'exerce déjà depuis plusieurs dizaines d'années tout en partant de l'opposition duale. Ben Winters, par exemple, à la fin d'un article critique[50] sur la distinction dualiste de la musique au cinéma propose de combiner plusieurs distinctions. Après avoir séparé ce qui relève de l'« extra-fictional » (les génériques, les entractes) et du « fictional », l'auteur propose un système ternaire composé des deux modalités déjà connues (*extradiegetic* et *diegetic*) auxquelles il ajoute un intermédiaire qu'il nomme *intradiegetic*.[51] Winters, avec cette modalité intermédiaire, joue sur la polysémie du terme « diégétique » en regroupant sous sa coupe toutes les musiques qui participent à la narration et semblent épouser la géographie du film ou les états d'âme des personnages.[52] Là est la grande ambiguïté de cette distinction, car la musique extradiégétique est dès lors définie comme une musique qui, pour sa part, ne prend pas part à la narration. On voit combien l'appréciation de telles différences s'avère délicate. En faisant entrer des données fonctionnalistes pour définir ses trois catégories, l'auteur rend inopérant un usage objectif de sa classification, laquelle devient en permanence sujette à un haut degré d'interprétation.

Cette tentative de tripartition n'est-elle pas tout compte fait une résurgence de la triade médiévale, théorisée par Boèce, entre *musica mundana* (la musique des Sphères, inaudible pour les hommes[53]), *musica humana* (inaudible pour les hommes, elle est un lieu d'introspection, d'union entre le corps et l'âme[54]) et *musica instrumentalis* (la seule audible par

50 Winters, Ben, « The Non-diegetic Fallacy : Film, Music, and Narrative Space. », *Music & Letters*, 91 (2), mai 2010.

51 De même, Miceli propose un découpage en trois niveaux (« tre nivelli ») : le diégétique (« interno »), l' l'extradiégétique (« esterno »), et un niveau intermédiaire qui relève d'une subjectivation de la musique (« mediato o mediadiegetico »). C'est-à-dire, précise-t-il : « nel senso di mimesi, o di “soggettiva sonora”, identificabile, tipicamente, con la fantasia o con la memoria percettiva del personaggio, con conseguente latitanza degli autori. », Miceli, Sergio, « Musica » dans *Enciclopedia del cinema* (2004) [consulté en ligne]. Cf. aussi Miceli, Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novencento*, Milan, Sansoni, 2000, p. 350-363.

52 « It may be considered to be produced by the caracters themselves (either as a result of their physical movements, as with mickey-mousing, as an express of their emotional state, or as a musical calling-card), or by the geographical space of the film […]. This category accounts for the majority of music heard in Classical Hollywood film usually labelled non-diegetic. », Winters, Ben, « The Non-diegetic Fallacy : Film, Music, and Narrative Space. », *Music & Letters*, 91 (2), mai 2010, p. 28.

53 « Il ne s'agit pas d'une musique audible même si elle est sonore : cette musique des cieux et des éléments est celle de la Création même et résonne par l'intermédiaire des anges autour du trône céleste. », Cullin, Olivier, *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2002, p. 27.

54 « La *musica humana* n'est pas un objet de perception mais plutôt le lieu d'une introspection qui prend deux formes. C'est d'abord le principe unificateur du corps et de l'âme ou plus précisément de la vie du corps avec la vie “incorporelle” de la raison mais aussi de la sensibilité. […] C'est ensuite la “symphonie des éléments et des organes”, c'est-à-dire le parfait mélange des membres et des éléments dans le corps seul. », Cullin,

les hommes[55]) ? Remplaçons l'homme par le personnage du film et nous retrouvons un même système tripartite : la *musica mundana* (musique extradiégétique) n'est pas audible par les personnages mais ordonne le monde (du film), la *musica humana* (modalité intermédiaire), n'est pas audible par les personnages mais apparaît comme liée à eux, à leurs états d'âmes (l'incorporel) comme à leurs mouvements (le corporel), la *musica instrumentalis* (la musique diégétique), enfin, est la seule audible par les personnages.

La tripartition que nous venons d'évoquer met cependant à juste titre le doigt sur l'impossibilité d'une définition essentialiste des modalités de la musique au cinéma. Comme nous l'avons déjà indiqué, nous adoptons pour notre part une méthode simple. Dans un premier temps, nous opérons une distinction factuelle qui n'induit aucune fonction propre à l'une ou à l'autre des modalités. Puis, dans un deuxième temps, nous cherchons à comprendre quel est le rôle de la musique dans le contexte du film en étant le plus précis possible. Pour ce faire, il nous faut garder à l'esprit que, outre les situations univoques, les deux modalités de la musique au cinéma communiquent (passage de l'une à l'autre), qu'elles se combinent (un élément diégétique, un pianiste à l'écran par exemple, se voit accompagné par un orchestre en musique de fosse), qu'elles se contaminent (une musique de fosse, par exemple, se met à épouser rythmiquement les mouvements d'un personnage évoluant à l'écran[56]), etc. On le voit, la distinction diégétique/extrédiégétique est un pis-aller nécessaire mais non suffisant et il convient de rester conscient qu'il existe des *transmodalités* ou des *modalités de traverse* de la musique au cinéma.

1.6. Musique préexistante et musique originale.

Jerrold Levinson, dans son ouvrage sur la musique au cinéma, présente l'objet de son étude en ces termes : « Premièrement, la musique de film à laquelle nous nous intéressons ici est celle qui est ordinairement tenue pour *non diégétique* : on considère que l'origine n'en est pas l'histoire (ou *diegesis*) que véhicule la suite des images du film. C'est aussi ce qu'on appelle la *bande son*, en la distinguant de la musique *originale* ; on la nomme parfois *extrinsèque*, en l'opposant à la musique *intrinsèque*. »[57] Si le fond est clair, l'auteur étudiera la

Olivier, *Ibid.*, p. 27.

55 « Elle concerne à proprement parler l'art des sons, vocaux comme instrumentaux et l'art de la composition d'une manière générale. », Cullin, Olivier, *op. cit.*, p. 28.

56 Le *mickey-mousing*, par exemple. Il s'agit de synchroniser la musique avec les mouvements d'un personnage, le nom mickey-mousing rendant hommage, par la référence à un des personnages de dessins animés les plus célèbres, à un genre qui utilise couramment ce procédé musical.

57 Levinson, Jerrold, *La musique de film, fiction et narration*, Pau, PUP, 1999, p. 8.

musique extradiégétique, le choix des termes (dont l'imprécision peut être imputée à la traduction française) l'est moins. En effet, les termes de « musique originale » et de « bande-son » viennent se poser en synonyme de musique diégétique et non-diégétique. Or, il est évident que la « musique originale » peut être diégétique et/ou extradiégétique. Quant au terme de « bande son »[58] (*Soundtrack*), sans doute le plus utilisé dans le langage courant et publicitaire, il est d'une grande imprécision pouvant désigner tout (musiques, paroles et bruits mêlés) et son contraire (quelques chansons utilisées dans le film), et ne se réduit évidemment pas à une modalité de la musique au cinéma.

Cela nous permet d'introduire une autre distinction d'ordre factuel et non d'ordre fonctionnel : celle entre « musique originale » et « musique préexistante (ou musique de source[59]) ».[60] On définit « la musique originale » comme une musique composée spécifiquement pour le film et qui n'a pas de passif, par opposition à la musique préexistante qui, quant à elle, a eu une existence publique avant le film – et est donc susceptible d'être *reconnue* par le spectateur. Aussi, la musique préexistante participe-t-elle d'une intertextualité qui rejoint le champ vaste de la reprise et de la citation.

Par définition, une musique n'est originale qu'une seule fois : quand elle est vierge de tout passé, y compris cinématographique, toute musique originale aspirant naturellement à devenir une musique préexistante à son tour. Dans *Le Scaphandre et le papillon* (2007), par exemple, le réalisateur Julian Schnabel reprend la musique que Jean Constantin avait composée pour *Les Quatre cents coups* de François Truffaut (1959), en la faisant chanter par un personnage pendant qu'elle est diffusée par l'auto-radio de sa voiture : la musique originale d'autrefois est la musique préexistante d'aujourd'hui. Nul n'est besoin, d'ailleurs, d'attendre presque cinquante ans pour qu'une musique originale soit reprise. Durant les années 1960, Alain Resnais, par exemple, lors d'un passage de son personnage dans un bar de Boulogne-sur-Mer dans *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963), fait entendre de manière diégétique le thème « générique » du film de Truffaut *Tirez sur le pianiste* (1960), « Sujuk Day » de Georges Delerue.

---

58 On pourra aussi se reporter à la position de Michel Chion : « Il n'y a pas de bande-son dans l'audio-visuel » dans Chion, Michel, *Le son*, *op. cit.*, p. 222-223.

59 Il convient cependant d'être vigilant avec ce deuxième terme *source music* (faux-ami), lequel désigne parfois en anglais la musique diégétique. Cf. Atkins, Irene Kahn, *Source Music in Motion Pictures*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 1983.

60 Jerrold Levinson utilise d'autres termes pour cette distinction, parlant de *partition composée* et de *partition appropriée.* Ces termes posent de nouveau des problèmes sémantiques notamment le qualificatif « appropriée ». Levinson, Jerrold, *La musique de film, fiction et narration, op. cit.*, p. 8.

Dans l'absolu, cette distinction ne souffre pas le doute, elle est factuelle. Pourtant, dans la pratique, si on se penche sur la question de la réception de la musique, il convient de prendre en compte et de composer avec le niveau de popularité de chaque musique. En effet, ce que nous avons appelé « l'existence publique » d'une œuvre peut recouvrir des cas très disparates et il convient de se questionner au cas par cas sur la notoriété de telle ou telle musique, en se demandant si, à la date du film, le spectateur pouvait avoir déjà connaissance de la musique utilisée. Pour un quatuor de Beethoven ou une chanson de Trenet ou de Chevalier, il y a peu de doute à avoir, mais pour une pièce contemporaine ou une chanson confidentielle, la question se pose.

1.7. Le régime cinématographique de la musique.

Après avoir rappelé un certain nombre de distinctions importantes, explicitons dès à présent notre position vis-à-vis de la place particulière qu'occupe la musique au cinéma et sur notre manière de l'aborder. La musicologie part dans la plupart des cas du texte musical, la partition[61] se confondant souvent avec l'œuvre. Pour l'étude de la musique au cinéma, à l'instar des études sur le jazz et de l'ethnomusicologie, il n'y a pas de trace scripturaire définitive – celle-ci ne représentant qu'une étape dans le processus de création – mais bien plutôt une trace audiovisuelle, le film lui-même.

Aussi, la « musique de film »[62] et le film sont-ils insécables ; et, dans l'œuvre cinématographique, film et musique prennent leur sens en formant une unité. Pour le dire autrement, on constate que toute musique associée à un film, et qui en devient un élément, perd son indépendance plénière ; et, de ce fait même, accède à un régime particulier que l'on nommera, puisqu'il s'agit d'un mode d'inscription particulier de la musique, *le régime cinématographique de la musique*.

Les nombreux disques de musique de film, preuve d'une relative indépendance de cette musique, ces enregistrements pouvant être écoutés pour eux-mêmes, ne remettent pas en cause ce régime. Car alors nous ne parlons plus de cinéma, mais d'une *œuvre musicale* ayant été utilisée dans une œuvre cinématographique ou composée pour elle. L'objet musique,

61 Même si la partition reste, selon la formule d'Ingarden, un « objet schématique, portant en puissance une multitude de formes concrètes ». Ingarden, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 178.

62 Sur les problèmes terminologiques entre les différentes locutions, « musique de film, musique au cinéma, musique de cinéma, le film et sa musique, les musiques des films, bande originale de film », on lira l'article de Charles-Henri Georget, « La musique androgyne » dans Pistone, Pascal (dir.), *Musicologie & cinéma*, Paris, Observatoire Musical Français, 2006, p. 7-14.

« décontextualisé » (*i.e.* pris en dehors du film), n'est dès lors plus le même : il faut savoir si on interroge la musique utilisée dans le film[63] ou si on interroge le film, *en tant qu'il contient* de la musique. Le choix que l'on fait de cette seconde proposition nous amène à soutenir qu'il n'y a qu'une œuvre en cinéma : le film, la musique perdant dès lors son statut d'œuvre.[64]

Cette position a pour avantage de nous faire prendre du recul, en tant que musicologue, sur ce qu'est la musique au cinéma. Comme un spécialiste de littérature doit se méfier de ses habitudes quand il aborde un livret d'opéra, et ne pas le regarder simplement pour ses qualités et défauts littéraires mais bien plutôt pour sa capacité à faire partie d'un tout, cohérent et harmonieux : l'opéra lui-même.[65] Le livret d'opéra n'a pas vocation *a priori* à devenir une œuvre littéraire autonome.[66] Le musicologue se trouve dans la même position quand il aborde la musique d'une œuvre cinématographique, il ne doit pas tout évaluer à l'aune de la musique, mais bien plutôt à celle du cinéma. Aussi, nous nous associons à Chion lorsque celui-ci écrit : « La symétrie des termes musique-cinéma ne doit pas tromper. Dans la question de la musique au cinéma, le cinéma est tout entier en jeu, "la" musique non. Qu'elle ne soit pas présente à son optimum dans le film, qu'elle ne soit pas mobilisée dans tous ses moyens et toutes ses dimensions, n'a pas, du point de vue du film et de l'effet sur le public, d'importance spéciale. »[67]

Attardons-nous, de manière plus précise, sur ce *régime cinématographique de la musique* et sur ses incidences. Ce régime, d'abord, n'est autre que la déclinaison audio-visuelle du *régime phonographique de la musique,* définissant toute fixation de la musique par le biais

63 Cette approche serait comparable à une étude de laboratoire (*in vitro*) qui consisterait à analyser les musiques présentes dans les films afin d'observer quelles sont leurs particularités intrinsèques. Le problème est que les films sont « musicomanes », tous les genres musicaux s'y retrouvent sans exceptions, comment dès lors définir une *musique de film*. Cette approche est peu pertinente, et nous partageons la réponse de « normand » que donne Marie-Noëlle Masson, pour répondre à la question « Existe-t-il une musique de film ? » : « *Non* quant à sa *nature*, *oui* quant à la manière dont elle assure sa *fonction* », « *In the Mood for Love* de Wong Kar-Wai, une rhétorique de l'hétérogène » dans Masson, Marie-Noëlle et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, PUR, 2003, p. 71.

64 Il faudrait nuancer cette position, même si la question nous semble insoluble, autant que celle qui consisterait à se demander qu'est-ce qui constitue *l'œuvre* dans les matriochkas : une poupée prise de manière isolée, ou une série complète de poupées gigognes.

65 « De même que le succès d'une statue sur un jambage gothique dépend en partie de ses qualités intrinsèques mais également et peut-être surtout de son intégration dans l'architecture du portail, de même le succès d'un script (qui est, en cela assez proche du livret d'opéra) dépend non seulement de ses qualités en tant qu'écrit littéraire, mais aussi, et surtout, de son intégration dans les actions qui apparaissant sur l'écran. », Panofsky, Erwin, « Style et matière du septième art », *Critique I* (1947), repris dans Panofsky, Erwin, *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, p. 118.

66 Même si la chose se discute : Decroisette, Françoise (dir.), *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2011.

67 Chion Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 24.

de l'enregistrement.[68] « Ce régime, note Laurent Cugny à propos de l'œuvre de jazz, se caractériserait sommairement par le fait qu'il ne connaît pas la partition comme support de l'œuvre et première phase de sa réalisation. Mais il est différent d'une oralité "pure" en cela que l'enregistrement produit une trace fixée et (en principe) invariable, exprimant l'intention des auteurs, autorisant la répétabilité et par là le retour de l'œuvre, ouvrant la possibilité de sa conservation, de sa transmission et de son analyse. »[69] Il en est de même pour le régime cinématographique à la différence près, par rapport à l'œuvre de jazz, que la partition est le plus souvent présente dans la phase préparatoire de la réalisation. Par conséquent, le film, en tant que fixation audio-visuelle, doit être abordé en tenant compte de la spécificité de son support. Aussi, si notre objet est le film, toute partition qui précède l'œuvre cinématographique et peut avoir une vie parallèle, est à considérer comme un paratexte[70], document extrêmement utile mais insuffisant pour rendre compte de la réalité musicale de l'œuvre cinématographique. En effet, l'analyse d'une partition prescriptive, dont la musique a été utilisée dans un film, n'a que peu à voir avec l'œuvre cinématographique finale ou, en grossissant à peine le trait[71], elle a autant à voir que la partition de *My Favorite Things,* issue du Real Book, a à voir avec l'interprétation qu'en donne John Coltrane dans l'album *Afro Blue Impressions* ou Julie Andrews dans la comédie musicale *The Sound of Music*.[72]

Le *régime cinématographique de la musique*, implique donc une hétérogénéité des matériaux en présence (musique, paroles, bruit, image en mouvement) et une place souvent périphérique accordée à la musique, contrairement au *régime phonographique* où la musique est le foyer central de l'attention.

68 Cf. Julien, Olivier, « Le son Beatles », thèse de musicologie (dir. Danièle Pistone), Sorbonne-Paris IV, 1998. Sur les régimes de la musique (régime oral, régime écrit, régime phonographique), cf. Cugny, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 62-72.

69 Cugny, Laurent, *Analyser le jazz*, *op. cit.*, p. 69.

70 Ce paratexte ou hypotexte peut être très utile et riche de sens mais le cœur de l'analyse reste ce qu'en font les réalisateurs dans le film.

71 En prenant un exemple de musique de jazz, on est conscient que l'on accentue, de par la particularité de cette musique et de ses rapports à l'improvisation, les différences. Mais on remarque, et les différences ne sont pas moins nombreuses, que toutes les compositions musicales insérées dans un film se voient coupées, manipulées, associées à des images, mais aussi à d'autres éléments sonores (bruits et paroles) ignorés par la partition.

72 Coltrane, John, « My Favorite Things », *Afro Blue Impressions,* Pablo Records, 1963. Le thème de cette chanson est issu d'une comédie musicale de Broadway, *The Sound of Music* (*La Mélodie du bonheur*, 1959), adaptée au cinéma en 1965 par Robert Wise.

1.8. Reproduction ou représentation.

Le régime cinématographique de la musique pose aussi la question de la nature de ce qui est donné à entendre au cinéma : s'agit-il d'une reproduction de même nature ou de nature différente ? Rappelons à ce sujet l'opposition que certains théoriciens ont tenté d'effectuer entre la *reproduction* sonore et la *représentation* visuelle.[73] Laurent Jullier en présente les deux « écoles ». La première, conçoit le son au cinéma comme différent de l'image en ce qu'il se donnerait à entendre sans être amputé de ses dimensions phénoménales (un son au cinéma équivaudrait à un son « naturel »), alors que l'image, pour sa part, fonctionnerait « comme une médiation qui altère l'objet d'origine.»[74] Le réalisateur Robert Bresson, sans doute influencé par la pensée phénoménologique, laisse transparaître cette conception dans une de ses pensées sur le cinéma : « On oublie trop la différence entre l'homme et son image et qu'il n'y en a pas entre le son de sa voix sur l'écran et dans la vie réelle. »[75] Béla Balazs ne dit pas autre chose quand il écrit : « Il n'y a pas de *différence de réalité*, de dimension, entre le son original et le son reproduit comme il en existe entre les objets et leurs images. »[76] La deuxième « école » prend le contre-pied de cette conception en soutenant que le son au cinéma est une construction *médiatisée* et que, par-là, l'objet d'origine se trouve de fait altéré.

La question est complexe et impossible à trancher, pour le dire simplement : la phénoménologie validerait la première position, l'acoustique la seconde. En somme, tout comme un individu voyant le soleil se lever d'un côté de l'horizon et se coucher de l'autre, en déduit que le soleil tourne autour de la terre, niant par sa subjectivité le savoir de la science astronomique depuis Copernic, l'auditeur se satisfait dans sa pratique la plus quotidienne à considérer le son réel et le son reproduit comme étant de même nature, niant par un fait de culture (le vocabulaire notamment ne fait pas de distinction) les données de l'acoustique.

Par-delà ce débat (reproduction sonore *versus* représentation sonore), au cinéma, musique diégétique et musique extradiégétique relèvent bien toutes les deux, selon nous, de la représentation. Dans le sens, d'abord, où leur association avec l'image et leur implication narrative font des deux modalités de la musique au cinéma des éléments de la mise en scène, c'est-à-dire qu'elles prennent sens en s'inscrivant dans une *histoire.* Ensuite, parce qu'elles proposent à notre perception, en passant par une médiation du sonore (celle-ci impliquant une

73 « Les son fixés : reproduction ou représentation. », Jullier, Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, *op. cit.*, p. 42-56. Cf. également « Le son a-t-il changé de nature ? », Chion, Michel, *Le son, op. cit.*, p. 217-218.

74 Jullier, Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, *op. cit.*, p. 42.

75 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 71.

76 Balazs, Béla, *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1979, p. 206.

action, une sélection, une élaboration, une construction individuelle ou collective), un équivalent de l'apparence sensible de la musique auquel nous sommes habitués, mais qui n'est qu'un « double » d'un événement musical passé, d'un présent *re-présenté* par une médiation.[77] Si la partition est une représentation scripturaire du musical, le disque en est une représentation sonore, et le cinéma, une représentation audiovisuelle.

Présentons dés à présent, avant d'aborder la question de la représentation de la musique, le corpus cinématographique que nous avons choisi d'explorer à l'aune de la musique diégétique.

77 « Toute représentation, comme l'a montré Louis Martin dans toute son œuvre, a une double dimension transitive et réflexive, transparente et opaque. Cette définition, si on la comprend sous l'angle d'une histoire des représentations, signifie qu'une représentation n'est jamais purement et simplement reçue du passé, comme une fenêtre ouverte sur ce passé, mais qu'elle est aussi pour l'historien une interrogation présente sur la manière dont, dans son propre temps, cette représentation se manifeste à lui, grâce à l'ensemble des médiations par lesquelles elle lui aura été transmise, et qui auront fait qu'aujourd'hui encore elle soit présente. Mais ce premier constat doit lui-même être renvoyé dans le passé : une représentation qu'elle soit picturale, littéraire, ou plus généralement mentale, n'est pas seulement le reflet d'une réalité donnée qui viendrait, pour ainsi dire, se poser mécaniquement devant cette réalité comme son miroir, elle est le produit d'une action, par laquelle la représentation est construite, mais par laquelle aussi l'agent de cette construction, qu'il soit singulier ou collectif, se donne à voir dans cet acte. », Chartier, Roger, et Pierre-Antoine Fabre, « Représentations (Histoire des) », dans Mesure, Sylvie, et Patrick Savidan, *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Puf, 2006, p. 1005.

2. Une décennie cinématographique éclectique (1958-1968).

2.1. Le corpus des films.

Notre propos s'appuie sur un peu plus de 400 films pour onze années de production, soit un peu moins de la moitié de la production cinématographique française de la période gaullienne (1958-1968). Le corpus est constitué d'un noyau qualitatif issu de la fusion de quatre filmographies des années 1960 proposées par des historiens du cinéma[1] dont la dernière en date, celle de Jean-Michel Frodon, s'avère une juste synthèse. Cette filmographie de base regroupe des films considérés comme essentiels par les historiens du cinéma français, le nombre des films sélectionnés variant entre dix et vingt par an. Cette proportion se conforme au mot resté célèbre de Truffaut : « Si le cinéma français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles, donc des *Cahiers*. »[2]

À ce noyau qualitatif vient s'ajouter un ensemble de films accessibles au public (commercialisés) que nous avons intégré dans l'objectif d'étoffer et de densifier notre aperçu de cette période. Cette filmographie « enrichie » comprend au total entre trente et cinquante films par année de production, soit approximativement le double de films du corpus de base. L'objectif était – outre d'avoir une vue d'ensemble de l'œuvre de la plupart des réalisateurs importants de la période sans s'en tenir à leurs grands succès ou aux quelques films considérés comme importants – de travailler à partir d'un corpus qui ne se réduirait pas aux chefs-d'œuvre du 7ème art mais prendrait également en compte des films « populaires » et le tout-venant cinématographique de la production française des années 1960.

On trouvera en annexe la liste, *in extenso*, de ce corpus afin que le lecteur puisse se faire une idée précise de ce qui est pris en considération dans cette thèse comme de ce qui est laissé dans l'ombre.[3] Ce corpus porte à l'évidence la marque de notre époque. Une époque où il est plus facile, par exemple, de trouver les films interprétés par un Louis de Funès que certains films considérés comme importants et signés par Pierre Kast, Michel Drach, ou René Allio.

---

1 Clouzot, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Nathan/Alliance française, 1972, p. 200-202 ; Buache, Freddy, *Le cinéma français des années 1960*, Paris, Hatier/Cinq continents, 1987, p. 164-171 ; Pinel, Vincent, *Cinéma français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006 ; Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 1065-1070.

2 Truffaut, François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p. 15.

3 Cf. Annexe I. « Filmographie : cinéma français (1958-1968). »

En dépit de l'importance quantitative du corpus, l'analyse a pu être entreprise en réduisant notre approche à une seule modalité de la musique de film, la musique diégétique, et en circonscrivant notre objet dans l'espace (la production française) et dans le temps (une décennie).

À ce propos le corpus prend comme bornes chronologiques les années 1958 et 1968. Cette périodisation correspond à celle en général posée par les historiens, lesquels ont pris l'habitude de découper la décennie avec un décalage de quelques années. Pour le début de la « décennie » cinématographique, la plupart d'entre eux s'appuient sur l'avènement de la Ve République (4 octobre 1958) qui correspond peu ou prou à celui de la Nouvelle Vague (la fin du tournage du *Beau Serge* de Claude Chabrol en janvier 1958, le triomphe des *Quatre cents coups* de François Truffaut à Cannes, en mai 1959). Et pour la fin de la décennie, les événements de Mai 1968 restent un des repères privilégiés, que sa date soit exclue ou incluse dans la période. Aussi, Frodon titre-il « D'un printemps à l'autre (mai 1959-mai 1968) »[4], René Prédal quant à lui, propose « La Nouvelle Vague et le triomphe de l'esthétique des auteurs. 1958-1967 »[5], et Jacques Siclier : « 1958-1968. La Nouvelle Vague ou le mythe de la jeunesse. »[6]

2.2. Éclectisme du cinéma français.

Comme nous l'avons évoqué brièvement dans l'avant-propos, le choix de cette période a également été motivé par l'éclectisme de sa production et par l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes désignés par l'expression polysémique de « Nouvelle Vague ». Des jeunes cinéastes cohabitent ainsi avec des cinéastes plus âgés, associés à la « tradition de la qualité » et représentant alors une « Vieille Vague ». Entre « anciens » et « modernes » les relations sont complexes, certains anciens étant considérés comme des pères pour les « modernes » quand d'autres sont stigmatisés.

Distinguons trois acceptions du terme « Nouvelle Vague ». La première est celle employée par Françoise Giroud, dans *L'Express* du 3 octobre 1957, pour qualifier la jeune génération née dans les années 1920 et 1930 qui, dès le milieu des années 1950, s'impose comme la génération du renouveau. Il s'agit d'une utilisation sociologique du terme pour

4 Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, *op. cit.*, p. 10-272.
5 Prédal, René, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996, p. 145-276.
6 Siclier, Jacques, *Le cinéma français. 1. De « La bataille du rail » à « La Chinoise » : 1945-1968*, Paris, Ramsey, 1990, p. 149-287. Jeancolas, quant à lui, dans sa synthèse sur le cinéma français, regroupe sous le titre « La Nouvelle Vague, et après » les années 1960 et la période pompidolienne en allant jusqu'au mitan des années 1970. Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 75-88.

qualifier une génération. Giroud, en 1958, sort en effet chez Gallimard un livre qui se présente comme une collection de portraits de cette « nouvelle génération », en « donnant la parole » à ces jeunes nés entre 1927 et 1939[7]. L'expression est ensuite reprise dans un sens réduit par Pierre Billard, en février 1958[8], pour désigner la vague des jeunes cinéastes (près de cent cinquante) qui émerge dans le cinéma français à la fin des années 1950 en l'espace de quelques années[9] : le terme désigne ici un phénomène socio-artistique. La Nouvelle Vague, enfin, en vient à désigner plus précisément le groupe à la proue de ce courant, celui des réalisateurs issus de la revue des *Cahiers du cinéma* (Rohmer, Godard, Chabrol, Rivette, Truffaut), revue créée en 1951. Rappelons qu'en tant que moment artistique du cinéma français la Nouvelle Vague ne représente véritablement que quelques années, de son émergence en 1958 à son déclin en 1962[10], en passant par son triomphe lors de l'année 1959 (11 février, *Le Beau Serge* de Chabrol ; 11 mars *Les Cousins* de Chabrol de nouveau ; 20 mars, *La Tête contre les murs* de Franju ; 4 mai, *Les Quatre cents coups* de Truffaut ; 29 avril, *Les Dragueurs* de Mocky ; 10 juin, *Hiroshima mon amour* de Resnais, etc.).[11]

La bibliographie sur l'histoire de cette période du cinéma français est abondante[12] et nous ne reviendrons pas en détail sur son histoire. On remarque cependant dans cette bibliographie l'absence de travaux généralistes concernant la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague.[13] Notre approche, consistant à analyser en priorité la musique diégétique, ne viendra que partiellement combler le vide de la connaissance musicale du cinéma de cette

7 Pour l'âge et la répartition sociale des enquêtés, cf. Giroud, Françoise, *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958, p. 30.

8 *Cinéma 58*, février 1958.

9 « En trois années, ils seront exactement cent quarante-neuf “néocinéastes” à tourner leur premier film, afflux de cent neuf jamais rencontré auparavant dans le cinéma mondial. », De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, p. 71.

10 « Le début de l'année 1962 marque la mort de la Nouvelle Vague, meurtrie par les attaques, mises à terre par les échecs commerciaux. », De Baecque, Antoine, *Ibid.*, p. 112.

11 De Baecque propose sa sélection de vingt films de la Nouvelle Vague : « Voici, de 1958 à 1962, les vingts films qui ont fait la Nouvelle Vague. C'est là le noyau dur d'un corpus qui représente plus de cent cinquante films, l'ensemble des réalisations des jeunes cinéastes en quelques années, pour la plupart oubliées aujourd'hui. *Le Beau serge*. *Moi, un noir*. *Les Quatre cents coups*. *Les Cousins*. *Hiroshima mon amour*. *L'Eau à la bouche*. *À bout de souffle*. *Les Bonnes femmes*. *Tirez sur le pianiste*. *Lola*. *Une Femme est une femme*. *Le Bel âge*. *Paris nous appartient*. *Adieu Philippine*. *Jules et Jim*. *Cléo de 5 à 7*. *Le Signe du lion*. *Vivre sa vie*. *Le Petit Solda*t. *Le Feu follet*. » De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, *op. cit.*, p. 64-65. Pour une sélection de films « Nouvelle vague et jeune cinéma » un peu différente entre 1958 et automne 1963 cf. « Le label Nouvelle Vague », Prédal, René, *Cinquante ans de cinéma français*, *op. cit.*, p. 150.

12 Cf. De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998 ; Marie, Michel, *La Nouvelle Vague*, Paris, Nathan, 1998 ; Douchet Jean, *Nouvelle Vague*, Paris, Hazan, 1998 ; Sellier, Geneviève, *La Nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005 ; Mary, Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006 ; Steinlein, Almut, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, L'Harmattan, 2007.

période qu'il conviendrait d'interroger également à l'aune de ses « nouveaux » compositeurs qui émergent en même temps que les jeunes cinéastes (cf. *infra* « Les générations »). Par ailleurs, la Nouvelle Vague, ne représentant qu'une portion réduite du cinéma français de l'époque – que nous voulons traiter dans son ensemble –, occupe certes une place de choix dans notre travail mais une place non exclusive.

Au sein de ce jeune cinéma, il est possible, comme le fait Antoine de Baecque dans son livre *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*[14], de distinguer plusieurs « groupes », « tendances », ou « courants ». Outre celui des *Cahiers du cinéma*, déjà évoqué, il y a :

> « Les auteurs "Rive gauche", certains plus intellectuels, très littéraires, travaillant avec les écrivains du Nouveau Roman : Resnais, Doniol-Valcroze, Kast, Chris Marker, Agnès Varda. Ceux que l'on pourrait regrouper (un peu artificiellement) sous le nom "d'aventuriers de la caméra", adeptes des expériences de caméra légère, de cinéma direct, pris sur le vif, proches de l'école documentaire, tels Jean Rouch, François Reichenbach, Pierre Schoendoerffer. Quelques franc-tireurs, inclassables, autodidactes de la caméra, comme Jacques Demy, Jean-Pierre Mocky ou Jacques Rozier. Enfin, un dernier groupe, plus éclaté encore, comportant des jeunes cinéastes issus du cinéma commercial (ils ont fait une carrière d'assistant dans les années cinquante) mais portés par la vague au point de s'identifier à elle (Roger Vadim, Louis Malle, Édouard Molinaro, Claude Sautet, Philippe de Broca). »[15]

François Truffaut, ensuite, en 1961, distinguait au sein du jeune cinéma français plusieurs courants d'après des modèles littéraires : la tendance « Sagan », « Queneau », et « Minuit ». La première, le « saganisme » comme l'écrivait Truffaut[16], choisit des thèmes où

13 On doit à Frédéric Gimello-Mesplomb l'unique travail universitaire sur le sujet cf. Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Esthétique de la musique de film, la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague, esthétique, forme, montage,* Maîtrise d'études cinématographiques (Bordeaux III), 1996, 79 p.

14 De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.

15 De Baecque, Antoine, *Ibid.*, p. 72. Ce découpage est sensiblement le même dans plusieurs histoires du cinéma de la période : la Nouvelle Vague, le groupe « Rive gauche », les « documentaristes », et les « inclassables ». Dans le livre de Claire Clouzot de 1972, on retrouve par exemple ce découpage à travers les quatre premiers chapitres : (1.) « La nouvelle vague. La génération de 1960. », p. 22-45 ; (2.) « Le groupe "Rive gauche". Le cinéma des auteurs. », p. 46-81 ; (3.) « Le courant réaliste. Du documentaire à la fiction. », p. 82-121 ; (4.) « Onze auteurs.», p. 122-155. Clouzot, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Nathan/Alliance française, 1972.

16 « Nous avons pensé qu'il fallait tout simplifier pour travailler librement et faire des films pauvres sur des sujets simples, d'où cette masse de films Nouvelle Vague dont le seul point commun est une somme de refus : refus de la figuration, refus de l'intrigue théâtrale, refus des grands décors, refus des scènes explicatives ; ce sont souvent des films à trois ou quatre personnages avec très peu d'action. Malheureusement l'aspect linéaire de ces films s'est trouvé recouper un genre littéraire qui agace beaucoup la critique et le public d'exclusivité actuellement, un genre que l'on peut surnommer le saganisme : voiture de sport, bouteille de scotch, amours rapides, etc. La légèreté voulue de ces films passe – parfois à tort, parfois à raison – pour de la frivolité. Là où la confusion s'installe donc, c'est que les qualités de ce nouveau cinéma : la grâce, la légèreté, la pudeur, l'élégance, la rapidité vont dans le même sens que ses défauts : la frivolité,

la légèreté, la frivolité, la vitesse, la libéralisation des rapports homme/femme, le luxe et son ostentation, sont privilégiés : *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze), *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard), *Les Cousins* (Claude Chabrol), *La Fille aux yeux d'or* (Jean-Gabriel Albicocco), *Le Repos du guerrier* (Roger Vadim), etc. La seconde, sous la bannière de Queneau, s'évertue à jouer avec les codes et la forme, « à mettre en scène des rapports inattendus et cocasses entre les personnages, à mélanger les genres, à changer de ton, à faire alterner comédie et tragédie, univers noir et rose. »[17] : *Zazie dans le métro* (Louis Malle), *Les Bonnes femmes* (Claude Chabrol), *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut), *Une Femme est une femme* (Jean-Luc Godard), *Adieu Philippine* (Jacques Rozier), etc. La troisième, enfin, d'après le nom des éditions de Minuit, est marquée par l'avant-garde artistique de l'époque (de la musique contemporaine au Nouveau Roman). Elle est intellectuelle, politisée, militante : *La Pointe courte* (Agnès Varda), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais), *Lettre de Sibérie* (Chris Marker), *Moderato Cantabile* (Peter Brook), *Une aussi longue absence* (Henri Colpi), etc.

Parmi ce mille-feuille stylistique du cinéma français des années 1960 et à côté de la nouvelle génération perdure le cinéma de l'« Ancienne Vague ». On y trouve aussi bien des cinéastes de la « tradition de la qualité » (Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Yves Allégret, Christian-Jaque, Gérard Oury, René Clément, Henri Verneuil, etc.) que certains considérés par les nouveaux réalisateurs comme des « maîtres » et des « inspirateurs » (Jean Renoir, Jacques Becker, Jacques Tati, Robert Bresson, Henri-Georges Clouzot, etc.).

Ces classifications sont en grande partie artificielles et ne servent ici qu'à montrer qu'au-delà de toute tentative de distinguer des « écoles » et des tendances particulières, ce sont bien autant d'auteurs singuliers qui émergent alors[18]. En 1959, à l'heure où la cinéphilie[19], qui s'exerce depuis la Libération, commence à imposer sa marque et sa conception de l'auteur dans le paysage cinématographique français, Godard dresse le bilan de cet apport :

> « Et nous avons mieux que personne le droit de vous le dire, au nom des cinéphiles, aux médiocres cinéastes français du moment. Si votre nom s'étale maintenant comme celui d'une vedette aux frontons des Champs-Élysées, si on dit aujourd'hui : un film de Christian-Jaque ou de Verneuil

l'inconscience, la naïveté. », Truffaut, François, *France-Observateur*, 19 octobre 1961, repris dans Marie, Michel, *La Nouvelle Vague*, Paris, Nathan, 1998, p. 88.

17 De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, *op. cit.*, p. 87.

18 René Prédal titre la seconde partie d'un de ses ouvrages sur le cinéma français : « La Nouvelle Vague ou le triomphe de l'esthétique des auteurs, 1958-1967 », Prédal, René, *Cinquante ans de cinéma français*, *op. cit.*, p. 145-276.

19 Pour une Histoire culturelle de la cinéphilie française cf. De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

comme on dit : un film de Griffith, de Vigo, de Preminger, c'est grâce à nous. Nous qui ici même, aux *Cahiers du cinéma*, à *Positif* ou à *Cinéma 59*, peu importe, à la dernière page de *Figaro littéraire* ou de *France-observateur*, dans la prose des *Lettres françaises* et même parfois dans celle des petites filles de *L'Express*, nous qui avons mené, en hommage à Louis Delluc, Roger Leenhardt et André Bazin, le combat de l'auteur de film. Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film d'Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. »[20]

Grâce entre autres à la cinéphilie, le cinéma et ses auteurs prennent désormais place dans l'histoire de l'art du XXe siècle.

Notre corpus s'ancre donc dans une compréhension auteuriste du cinéma qui fait du réalisateur le maître à bord et la matière grise de l'œuvre collective qu'est un film. Si Georges Lautner, Jean-Luc Godard, Gérard Oury ou François Truffaut, par exemple, sont tous considérés ici comme des « auteurs » (en tant que porteur de l'intention du film, responsable de son élaboration et de l'œuvre achevée), nos analyses seront adaptées à leurs films et surtout fonction de notre sujet, soit la musique diégétique.

En effet, « alors que l'originalité du cinéma par rapport à toutes les autres formes esthétiques, écrit François Laplantine, est que c'est bien l'image et le son qui sont susceptibles d'entraîner et d'animer le récit, dans la stratégie vectorielle de la surdramatisation, l'image et le son deviennent de simples instruments. »[21] Cette « surdramatisation » se rencontre souvent dans le cinéma traditionnel et en particulier dans celui qualifié de « populaire » : l'histoire y prend le pas sur la dimension « textuelle » du film, sur l'écriture proprement filmique. Aussi, faudra-il adapter les analyses suivant les œuvres et apprécier les différences d'équilibre entre l'écriture cinématographique et le sujet du film. L'esthétique, loin d'être mise de côté, a donc son importance et, films d' « auteur » ou films « commerciaux », s'ils sont abordés de la même façon et à l'aune des mêmes questionnements, ne seront pas toujours analysés et restitués de la même façon.

Terminons sur une nuance, en soulignant que cet éclectisme du cinéma français est tout compte fait assez relatif : il y a un éclectisme des genres, des styles, des approches, etc. , en somme des esthétiques. Cependant, le cinéma d'alors (et encore en partie celui d'aujourd'hui) est un secteur de production largement dominé par les hommes et la bourgeoisie artistique et intellectuelle : à ce propos, le titre de l'ouvrage de Geneviève Sellier,

20 Godard, Jean-Luc, *Arts*, 22 avril 1959, cité dans De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.*, p. 13-14.

21 Laplantine, François, *Leçons de cinéma pour notre époque,* Paris, Téraède, 2007, p. 165.

« un cinéma au masculin singulier»[22], résume parfaitement, bien au-delà de la seule Nouvelle Vague, cet état de fait du cinéma français. Aussi, si les points de vue des réalisateurs sont divers, nous le verrons, gardons à l'esprit que ces discours viennent pour la grande majorité d'un milieu assez restreint : ce ne sont ni des films de prolétaires, ni de paysans, ni de femmes (Agnès Varda restant la grande exception du cinéma français de cette époque).

2.3. Les générations.

Pour compléter ce rapide tour d'horizon du corpus, intéressons nous à la présence simultanée de plusieurs générations au début des années 1960. La notion de génération en Histoire, même si elle reste problématique[23], l'âge et la naissance d'un individu ne présageant pas d'un état d'esprit déterminé, est essentielle pour la prise en compte d'une temporalité complexe, non-linéaire. De manière schématique, nous en distinguons trois principales[24] que nous seront amenés à convoquer de manière régulière pour parler des cinéastes et des compositeurs aussi bien que des acteurs, des personnages des films et des spectateurs : les grands-parents, les parents et les enfants des années 1960.

> « Les grands-parents sont de la génération du général de Gaulle (né en 1890), leurs souvenirs d'enfance plongent dans la France de la Belle Époque, rentière et malthusienne. Ils sont nés avant 1914, la Grande Guerre est l'expérience majeure de leur jeunesse. Cette génération est profondément enracinée dans la France traditionnelle, la plupart d'entre eux ont des liens directs avec le monde rural. Pacifistes, ils ont pour la plupart fait peu d'enfants dans l'entre-deux-guerres. »[25]

22 Sellier, Geneviève, *La Nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

23 « Le mot génération est complexe et peut prêter à de dangereux glissements de sens. Le terme plus spécifique et clairement défini de cohorte, à savoir l'ensemble des individus rencontrant à la même époque un événement donné, est plus approprié ici. […] il sera fait usage, par exemple, de l'expression “cohorte 1967” pour “l'ensemble des individus qui sont nés en 1967”. Ainsi, la cohorte n'est-elle qu'un groupe très arbitraire, qui peut, ou peut ne pas, rencontrer un destin commun, trouver une organisation autonome et spécifique, se doter d'une conscience de soi, connaître des enjeux de lutte vis-à-vis des autres cohortes, etc. Pour autant des ensembles donnés de cohortes successives, certains facteurs de rupture – guerre, crises sociales, ralentissement économique, modifications des règles de gestion des emplois, ou des modes de vie, etc. – ont tendance à s'inscrire durablement, un peu comme les hivers chauds ou rigoureux laissent leur marque sur la souche des arbres. En fait, dans le choix terminologique entre génération et cohorte, se concentrent des enjeux similaires à ceux qui opposent classe et strate : génération est un beau mot, élégant, fort, profond, plein de sens, connu de tous et dont l'usage ne se réduit pas aux sciences sociales. Les médias nous proposent en effet des générations sous toutes leurs formes : génération dorée, sacrifiée, dépossédée, morale, inoxydable, Mitterrand, Moulinex, courage, kangourou, sont autant de syntagmes étranges que la presse nous offre au fil des jours.», Chauvel, Louis, *Le destin des générations. Structure sociale et cohortes en France du XXe siècle aux années 2010*, Paris, Puf, 2011, p. 81-82.

24 Nous nous appuyons sur un chapitre du livre de Dominique Borne : « Les grandes mutations des années 1960 » dans *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 35-58.

25 Borne, Dominique, *Ibid.*, p. 39.

Il s'agit de la génération d'André Malraux (1901), qui dirige le premier ministère dévolue aux Affaires culturelles (3 février 1959), de Georges Pompidou (1911), qui occupe le poste de premier ministre de 1962 à 1968. Elle compte dans ses rangs quelques figures intellectuelles de premier plan : Claude Levi-Strauss (1908), Jean-Paul Sartre (1905), Raymond Aron (1905), etc. Cette génération est politiquement et intellectuellement à la tête du pays pendant les années 1960.[26]

Pour le cinéma, elle est composée des cinéastes qui ont connu l'époque du muet, ont tourné des courts ou des longs-métrages, dès les années 1930 ou pendant l'Occupation. Ils représentent la « vieille vague ». Indiquons les noms des réalisateurs qui figurent dans notre corpus avec au moins un film à leur actif entre 1958 et 1968 : Jean Cocteau (1889), Abel Gance (1889), Jean Renoir (1894), Julien Duvivier (1896), André Hunebelle (1896), Henri Decoin (1890), René Clair (1898), Marc Allégret (1900), Claude Autant-Lara (1901), Jean Boyer (1901), Robert Bresson (1901), Georges Lacombe (1902), Christian-Jaque (1904), Pierre Chenal (1904), Léo Joannon (1904), Yves Allégret (1905), Carlo Rim (1905), Edmond T. Gréville (1906), Marcel Carné (1906), Jacques Becker (1906), Jean Dréville (1906), Richard Pottier (1906), Maurice Cloche (1907), Henri-Georges Clouzot (1907), Jacques Tati (1907), Jacqueline Audry (1908), Jean Delannoy (1908), André Cayatte (1909), Jean-Paul le Chanois (1909), Maurice Labro (1910), Marcel Blistène (1911), Gilles Grangier (1911), Georges Franju (1912), René Clément (1913).

Les compositeurs français de cette génération que retiennent les historiens de la musique sont : Edgar Varèse (1883), Jacques Ibert (1890), Darius Milhaud (1892), Francis Poulenc (1899), André Jolivet (1905), Olivier Messiaen (1908), Henri Dutilleux (1916). Il s'agit également, on le voit, de la génération du « groupe des Six »[27], dont la plupart s'intéresseront à la musique de film.[28] Aussi, s'agit-il de la première grande génération de compositeurs pour le cinéma et certains s'en feront une « spécialité » (Auric, Ibert, Jaubert, Kosma, Misraki, Thiriet, van Parys, etc.). Parmi les compositeurs de cette génération encore actifs pendant les années 1960, on trouve les noms de : Jean Wiéner (1896), Georges Auric (1899), Georges van Parys (1902), Jean Yatove (1903), Alain Romans (1905), Giovanni

26 Cf. « Les années Sartre » dans Winock, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999, p. 487-773.

27 Georges Auric (1899), Louis Durey (1888), Arthur Honegger (1888), Darius Milhaud (1892), Francis Poulenc (1899), Germaine Tailleferre (1892).

28 Seul Poulenc reste sur la réserve en ne composant que « trois partitions de film » pendant l'ensemble de sa carrière. Pour un état des lieux de ces collaborations, on pourra lire : La Bretèque, François (de), « Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le Groupe des Six. », dans Albera, François et Giusy Pisano (dir.), *1895*, « Musique ! », n°38, 2002.

Fusco (1906), Louis Saguer (1907), Paul Misraki (1908), Pierre Barbaud (1911), Jean-Jacques Grunenwald (1911), Nino Rota (1911), Jean Marion (1912), Louiguy [Louis Gugliemi] (1916), Francis Lemarque (1917).

> « Les parents sont peu nombreux : nés dans les années 1920 et 1930, ils ont entre vingt et quarante ans au seuil des années 1960. Ils ont connu la Seconde Guerre mondiale et les grands déchirements idéologiques qu'elle a provoqués ; dans leur enfance et leur adolescence la France était encore un peu différente de la France de leurs parents. Ils ont été marqués par la pénurie, l'inconfort, l'absence de salle de bains, les poêles à bois, les engelures, les vacances à la campagne, le catéchisme. Ils ont attendu plusieurs années leur première 4CV, ils ont entassé leurs enfants dans des appartements exigus. Ils se souviennent des tickets de pain, de la réapparition des gâteaux dans les pâtisseries. Ils sont peu nombreux : malgré l'installation en France des rapatriés d'Afrique du Nord (plus d'un million de la fin des années 1950 à 1962), malgré l'afflux des travailleurs immigrés (1 700 000 étrangers en France en 1954 et 3 500 000 en 1975), la population active n'augmente que faiblement : 19 200 000 en 1962, 20 400 000 en 1968. Cependant, c'est cette génération qui a assuré au lendemain de la guerre la renaissance démographique de la France. […] Cette génération est celle de l'avènement de la *salle de séjour* (ou du *living*), celle de la première grande mobilité de la société française, au moment ou l'ascension sociale est facilitée à la fois par la pénurie des actifs et par la naissance de nouveaux produits et de nouveaux métiers. »[29]

Cette deuxième génération (la Nouvelle Vague au sens sociologique) est celle qui occupe le plus ostensiblement le champ de la création pendant les années 1960 : on y trouve les réalisateurs de la « jeune génération », toutes tendances confondues.

Les plus anciens d'abord qui sont à la jonction des deux générations (grands-parents et parents) : Pierre Chevalier (1915), Pierre Gaspard-Huit (1917), Jean-Pierre Melville (1917), Jean Rouch (1917), Jacques Baratier (1918), Alex Joffé (1918), Guy Lefranc (1919), Gérard Oury (1919).

Puis ceux, nés entre 1920 et 1935, qui représentent le cœur de la jeune génération artistique. Ils sont majoritaires dans les années 1960 : Jacques Doniol-Valcroze (1920), Éric Rohmer (1920), Yves Robert (1920), Henri Verneuil (1920), Francis Rigaud (1920), Michel Audiard (1920), Chris Marker (1921), Jacques Dupont (1921), Denys de la Patellière (1921), Francis Blanche (1921), Robert Dhéry (1921), Henri Colpi (1921), Michel Boisrond (1921), Alain Robbe-Grillet (1922), Albert Lamorisse (1922), Alain Resnais (1922), José Bénazéraf (1922), Maurice Delbez (1922), Jacques Poitrenaud (1922), Alexandre Astruc (1923), José Giovanni (1923), Victor Merenda (1923), Walerian Borowczyk (1923), Bernard Borderie

29 Borne, Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, *op. cit.*, p. 39-40.

(1924), Jean Girault (1924), Claude Sautet (1924), Armand Gatti (1924), Jean Aurel (1925), Jean Valère (1925), Marcel Bluwal (1925), Max Pécas (1925), André Delvaux (1926), Jacques Rozier (1926), Georges Lautner (1926), Charles Gérard (1926), Robert Thomas (1927), Philippe Condroyer (1927), Jean-Charles Dudrumet (1927), Pierre Granier-Deferre (1927), Robert Hossein (1927), Marcel Ophüls (1927), Jacques Rivette (1928), Serge Bourguignon (1928), Agnès Varda (1928), Roger Vadim (1928), Pierre Schoendoerffer (1928), Edouard Molinaro (1928), Pierre Etaix (1928), Jacques Besnard (1929), Jean L'Hôte (1929), Jacques Deray (1929), Marcel Hanoun (1929), Michel Gast (1930), Claude Chabrol (1930), Jean-Luc Godard (1930), Claude Bernard-Aubert (1930), Alain Cavalier (1931), Michel Deville (1931), Étienne Périer (1931), Robert Enrico (1931), Jacques Demy (1931), Alain Jessua (1932), Jean Chérasse (1932), François Truffaut (1932), Jean-Paul Rappeneau, Louis Malle (1932), Jean Becker (1933), Philippe de Broca (1933), Jean-Pierre Mocky (1933), Costa-Gavras (1933), Claude Berri (1934).

Et ceux, enfin, nés après 1935, qui réalisent leurs premiers longs-métrages pendant ou à la fin des années 1960 : Charles Belmont (1936), Jean-Gabriel Albicocco (1936), Jean-Daniel Pollet (1936), Serge Korber (1936), Claude Lelouch (1937) Guy Gilles (1938), Pierre Koralnik (1938), Joël Le Moigné (1938), Jean Rollin (1938), Bertrand Blier (1939).

Les réalisateurs, de plus, mettent souvent en avant dans leurs films des personnages incarnés par des acteurs de leur génération : des hommes, Michel Piccoli (1925), Charles Denner (1926), Maurice Ronet (1927), Claude Rich (1929), Jean-Claude Brialy (1933), Jean-Pierre Cassel (1932), Alain Delon (1935), Claude Brasseur (1936), Laurent Terzieff (1935), etc. ; comme des femmes Jeanne Moreau (1928), Delphine Seyrig (1932), Stéphane Audran (1932), Brigitte Bardot (1934), Mireille Darc (1938), Anna Karina (1940), etc.

Pour la musique, cette génération (génération « 1925 ») est l'une des générations phares de la modernité musicale du XXe siècle. En effet, la plupart des chefs de file de la « nouvelle musique » européenne des années 1950 et 1960 sont nés durant les années 1920 : Iannis Xénakis (1922), Gyorgy Ligeti (1923), Luigi Nono (1924), Pierre Boulez (1925), Luciano Berio (1925), Hanz Werner Henze (1926), Pierre Henry (1927), Karlheinz Stockhausen (1928). Si certains de ces compositeurs se tourneront le temps de quelques expériences vers le cinéma, ce sont d'autres compositeurs qui signeront l'essentiel des partitions. Aussi, les compositeurs de musique de film de cette génération, formés dans les mêmes conservatoires, seront souvent des dissidents d'une certaine course à la modernité.

Antoine Duhamel (1925), Pierre Jansen (1930) et Michel Legrand (1932) en sont les exemples les plus prégnants et se sont tous les trois exprimés sur ce sujet.[30]

Cette génération est très composite, constituée de personnalités venant de tous les horizons musicaux, de la musique classique à la musique contemporaine en passant par le jazz et la chanson. Pour distinguer les compositeurs occasionnels de musique de film des autres ainsi que les compositeurs étrangers ayant travaillé seulement pour quelques films français, nous indiquons en gras ceux qui ont signé plus de dix partitions pour le cinéma français entre 1958 et 1968[31] : José Berghmans (1921), **André Hodeir** (1921), **Gérard Calvi** (1922), **Maurice Le Roux** (1923), Jean Constantin (1923), **Maurice Jarre** (1924), Serge Nigg (1924), Charles Aznavour (1924), **Georges Delerue** (1925), Mal Waldron (1925), Ivo Malec (1925), Hanz Werner Henze (1926), Miles Davis (1926), Maxim Saury (1927), Guy Magenta (1927), **Jean Prodomidès** (1927), Yves Claoulé (1927), Narciso Yepes (1927), Gilbert Bécaud (1927), Martial Solal (1927), Jimmy Smith (1928), Philippe Arthuys (1928), Maxim Saury (1928), Serge Rezvani (1928), Karlheinz Stockhausen (1928), Raymond Lefevre (1929), Chet Baker (1929), Jacques Brel (1929), **Claude Bolling** (1930), **Pierre Jansen** (1930), **Michel Magne** (1930), Christian Chevallier (1930), Bernard Gérard (1930), Lalo Schifrin (1932), Francis Lai (1932), **Georges Garvarentz** (1932), **Michel Legrand** (1932), Krzysztof Penderecki (1933), **Jacques Loussier** (1934), Barney Wilen (1937), François Tusques (1938), Jean-Claude Eloy (1939), **François de Roubaix** (1939), Danyel Gérard (1939), Bernard Kesslair (1939), Michel Colombier (1939), Vladimir Cosma (1940), Jean-Jacques Debout (1940), Jean-Pierre Bourtayre (1942).

30 Pierre Jansen explique : « Écrire pour ses films [ceux de Claude Chabrol] m'a permis de me débarrasser des interdits de la pseudo-technique dodécaphonique. Malgré les contraintes propres au cinéma, j'avais une impression de grande liberté. », Lerouge, Stéphane, « Pierre Jansen et Claude Chabrol, deux décades prodigieuses », *Positif*, n°605-606, juillet-août 2011, p. 77. « J'en ai souffert dans les années 1960, raconte Antoine Duhamel, quand j'avais coupé les ponts avec l'univers de la musique contemporaine. À l'époque, un symphoniste qui œuvrait pour l'image et, de surcroît, en vivait, passait automatiquement pour un félon aux yeux de ses confrères. C'était comme s'il avait touché le diable. Avec Pierre Jansen, nous avions l'impression de pouvoir être convoqués devant un tribunal où nos anciens camardes nous accuseraient de traîtrise à la cause dodécaphoniste. Puisque nous écrivions pour l'image, nous n'étions plus censés être de "vrais" compositeurs. », Lerouge, Stéphane, *Conversations avec Antoine Duhamel*, Paris, Textuel, 2007, p. 22. À propos de sa formation, Michel Legrand confie : « Je voue à Henri Challan une reconnaissance éternelle : s'il m'avait aiguillé vers la classe d'Olivier Messiaen, mon existence aurait pris une voie radicalement différente. Or, il a pensé à Nadia [Boulanger] car il savait que c'était l'enseignement qui me correspondait. Elle préparait formidablement les aspirants compositeurs qui voulaient s'exprimer davantage avec le cœur qu'avec l'intellect, ceux qui s'attachaient au lyrisme, à la mélodie, à l'harmonie. Le monde moderne ne lui était pas étranger bien sûr mais, pour elle, le langage devait demeurer tonal, c'est-à-dire celui de l'émotion. », Legrand, Michel, (avec la collaboration de Stéphane Lerouge), *Rien n'est grave dans les aigus*, Paris, Le Cherche Midi, 2013, p. 36.

31 À partir des « repères filmographiques » des compositeurs, établis par Alain Lacombe et François Porcile. Porcile, François, et Alain Lacombe, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 149-209.

« Les enfants, eux, sont nombreux ; ils appartiennent à la génération du baby-boom ; ils atteignent l'adolescence dans les années 1960. La génération de leurs parents était celle de la rupture voulue, de l'adieu à la France traditionnelle. Eux, la France éternelle, ils ne l'ont jamais connue, c'est celle des récits des grands-parents que l'on n'écoute guère, celle du "père de Gaulle". Ils sont nés dans une France de l'automobile et de la télévision. Leur nombre fait craquer les écoles ; nés dans le monde de la consommation, ils imposent leur propre vision de la consommation, leurs journaux, leur musique. […] Ces jeunes n'ont pas à inventer un monde nouveau ; la modernité leur est donnée. Il leur suffit de vivre. Mais, au pouvoir, aux postes de responsabilité, les générations précédentes, celles qui ont inventé la modernité, leur proposent encore des valeurs qui viennent de la France traditionnelle dans laquelle leur passé les enracine. On touche ici ce qui fait sans doute la plus grande originalité des années 1960 : il ne s'agit pas seulement d'un banal "conflit des générations" mais des affrontements profonds entre la modernité, dont les jeunes ont spontanément adopté les valeurs, et le poids de l'éthique de la France traditionnelle qu'incarnent encore les parents comme les grands-parents. La crise de 1968 peut être analysée comme un ajustement des valeurs. »[32]

La troisième génération n'est pas encore passée derrière la caméra au début des années 1960 mais elle est en abondance représentée sur les écrans. Elle est un des sujets de prédilection de la génération de la « Nouvelle Vague ». Truffaut, par exemple, à propos d'*Adieu Philippine* (1962) de Jacques Rozier écrivait : « Rien que pour cela la Nouvelle Vague devrait exister, pour filmer des personnages de vingt ans avec un décalage de dix ans, juste assez pour prendre le recul sans perdre en route la justesse de ton qui est une fin en soi comme dans certains romans de Raymond Queneau. »[33] Ce « décalage » dont parle le réalisateur (des réalisateurs de trente ou quarante ans filmant des jeunes de vingt ans), lequel peut prendre des formes variées, est un des éléments essentiels pour comprendre le chevauchement et la superposition de ces différentes générations à un moment précis de l'Histoire, les années 1960. Les acteurs sont les premiers à l'incarner sur les écrans français des années 1960 de Jean Gabin (1904) à Jean-Pierre Léaud (1944) en passant par Jean-Paul Belmondo (1933) ; de Michel Simon (1895) à Sami Frey (1937) en passant par Francis Blanche (1921) ; de Danielle Darrieux (1917) à Catherine Deneuve (1943) en passant par Jeanne Moreau (1928) ; de Edwige Feuillère (1907) à Brigitte Fossey (1946) en passant par Delphine Seyrig (1932).

32 Borne, Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, *op. cit.*, p. 40-41.

33 Truffaut- François, *Dossier de presse de Adieu Philippine* (1963), repris dans Truffaut, François, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 2007, p. 338-340.

On le voit, la notion de génération est à manipuler avec prudence et n'a rien d'une science exacte, dix ans ou quelques années suffisant parfois à modifier les repères communs de plusieurs « cohortes ». Ces trois générations, constituant des repères pratiques, seront le pis-aller d'une réalité plus complexe.

Après cette brève présentation des années 1960, rappelons que nos sources premières sont les quatre cents films visionnés et les témoignages (livres, articles, revues) sur ces derniers. En abordant les films comme des « archives », notre travail souhaite participer d'une histoire culturelle et d'une histoire des sensibilités quant à la musique au cinéma. Arrêtons nous à présent sur les liens unissant le cinéma, l'histoire et la représentation de la musique.

3. Les représentations de la musique au cinéma : un prisme socio-culturel.

3.1. Histoire culturelle et des représentations : musique et cinéma.

Histoire des mentalités, histoire sociale, histoire culturelle, histoire des représentations, histoire des sensibilités, les termes sont nombreux pour désigner cette nébuleuse intellectuelle qui, à la suite de l'École des Annales et en prenant en compte les apports des sciences humaines et sociales, cherche à éclairer le passé, ou, plus justement, le temps, avec une approche plus globale et plus ductile que l'histoire événementielle dont elle est, en partie, le prolongement.[1]

« Le cinéma, comme l'a montré Marc Ferro, offre un outil d'investigation irremplaçable pour dévoiler le réel et révéler les non-dits d'une société. Il permet de découvrir le latent derrière l'apparent, d'atteindre des zones inaccessibles par l'écrit et de montrer comme l'a écrit Merleau Ponty, "la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps" ».[2] Marc Ferro, en prenant le cinéma pour objet, a en effet ouvert la voie à une nouvelle génération d'historiens soucieux dès lors de traquer et de dénicher les contrepoints de l'histoire produits par le médium audiovisuel. En adoptant une forme de psychanalyse sociale, l'historien cherche à travers les discours filmiques les « lapsus d'une société », ses faces cachées, que doit lui révéler l'observation minutieuse de ses objets, pesant le dit et le non-dit, le palpable et l'impalpable, le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible.

Le cinéma français fait ainsi régulièrement l'objet d'études thématiques précises menées par des historiens. Dans ce cas, l'approche sérielle (consistant à sélectionner des films clés, « représentatifs » du point de vue de la thématique) sur une longue durée (plusieurs décennies) y est souvent privilégiée. On trouve, par exemple, différents travaux traitant des représentations dans le cinéma français de la vieillesse, de l'ouvrier, de la concierge, de la police, des Noirs, ou encore de la Seconde Guerre mondiale.[3] D'autres études, quant à elles,

---

1 Dans ce sens, Antoine Prost écrit : « L'histoire culturelle propose un programme d'investigation beaucoup plus lourd que l'histoire tout court, puisqu'elle est un va-et-vient constant entre celle-ci et les représentations que les contemporains s'en font. [...] Elle vient après les autres, parce qu'il est impossible de comprendre une représentation sans savoir de quoi elle est représentation, sous peine de tomber dans le nominalisme », Prost, Antoine, « Sociale et culturelle, indissociablement », dans J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 131.

2 Gaston-Mathé, Catherine, *La société française au miroir de son cinéma. De la débâcle à la décolonisation*, Paris, Panoramiques-Corlet, 1996, p. 10.

3 Respectivement : Beauvillard, Ariane, *Les croulants se portent bien ? Les représentations fictionnelles de la vieillesse au grand et au petit écran de 1949 à nos jours*, Paris, Au Bord de l'eau, 2012. Cadé, Michel, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, PUP, 2004. Main, Elizabeth, *Quand les concierges balaient l'écran : figures de concierges dans le cinéma français. Essais d'analyse de la représentation de films de fiction de longs-métrages (1895-2000)*, Paris 1, Thèse, 2007. Philippe, Olivier, *La représentation de la police dans le cinéma français (1965-1992)*, Paris, L'Harmattan, 2000. Dubois, Régis,

ciblées sur une période, mêlent l'histoire culturelle et l'histoire des représentations en s'intéressant, par exemple, à la jeunesse en France et à son rapport au cinéma du milieu des années 1950 au milieu des années 1970 (Le Pajolec[4]), ou à la cinéphilie d'après guerre et à la génération des cinéastes de la Nouvelle Vague (De Baecque[5]).

La musicologie, pour sa part, est entrée en catimini dans le champ de l'Histoire culturelle et n'a pas encore investi, sous cet angle, le cinéma français. L'historien Philippe Poirrier, après avoir constaté un intérêt de plus en plus sensible des historiens (Bertrand Lemmonier, Ludovic Tournès, Sophie-Anne Leterrier, Martine Clouzot,[6] etc.) pour l'objet musique, remarque que depuis une vingtaine d'années « l'historisation des problématiques des musicologues est nettement perceptible ».[7] En effet, le musicologue, nourri depuis plusieurs décennies par les diverses sciences humaines, ne s'intéresse plus exclusivement à l'œuvre, à la biographie et au langage musical des compositeurs mais au contexte politique, social, culturel, qui voit naître les œuvres. D'aucuns, déjà familier de cette « nouvelle histoire », abordent des sujets transversaux, longtemps inexplorés car souvent considérés comme mineurs ou secondaires (histoire des institutions, des technologies, des médiateurs, etc.) : les fanfares et les orphéons (Philippe Gumplowicz[8]), les kiosques à musique (Marie-Claire Mussat[9]), la dimension politique de la *Symphonie n°9* de Beethoven à travers deux siècles d'histoire (Esteban Buch[10]), la vie musicale sous Vichy (Myriam Chimènes[11]), la publicité (Jean-Rémy Julien[12]), les musiciens des rues de Paris (Florence Gétreau[13]), etc.

Les Noirs dans le cinéma français. Images et imaginaires d'hier et d'aujourd'hui, Paris, The Book Éditions, 2012. Lindeperg, Sylvie, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

4 Le Pajolec, Sebastien, *Tous les garçons et les filles de leur âge. Jeunesse et cinéma en France (1953-1975)*, thèse de doctorat, Université de Paris I, 2005.

5 De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit*. De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, *op. cit.*

6 Cf. Lemonnier, Bertrand, *L'Angleterre des Beatles, une histoire culturelle des années 1960*, Paris, Kimé, 1995 ; Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999 ; Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Autrement, 2008 ; Leterrier, Anne-Sophie, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2006 ; Clouzot, Martine, *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007.

7 « Histoire culturelle et histoire des arts », Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, p. 309. Cf. sur ce sujet Chimènes, Myriam, « Musicologie et histoire. Frontière ou “no man's land” entre deux disciplines ? », *Revue de musicologie*, 1998, n°84-1, p. 67-78.

8 Gumplowicz, Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000). Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001.

9 Mussat, Marie-Claire, *La belle époque des kiosques à musique*, Paris, Le May, 1992.

10 Buch, Esteban, *La neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

11 Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001.

12 Julien, Jean-Rémy, *Musique et publicité. Du cri de Paris... aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*, Paris, Flammarion, 1989.

13 Gétreau, Florence (dir.), *Musiciens des rues à Paris*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

L'approche « synchronique » que nous adoptons (une période historique réduite : une décennie ; un corpus ample : la moitié de la production française de la période) a pour objectif de cerner de manière globale la représentation d'un objet vaste, la musique, en ne se réduisant ni à un genre particulier (le jazz au cinéma, la chanson au cinéma, le rock au cinéma, la musique classique au cinéma, etc.), ni à une figure musicale type (le compositeur, le chef d'orchestre, l'instrumentiste, le chanteur, le mélomane, etc.), ni à une thématique particulière (les moyens de diffusion de la musique, la jeunesse et les modes musicales, les strates sociales et la musique, la danse et la musique, etc.). Chacun de ces éléments thématiques, qui tous traversent ainsi notre « courte durée » (une décennie) comme autant de séries, aurait pu être étudié de manière diachronique (la chanson dans le cinéma français de 1930 à 2000, par exemple). En refusant ce type d'approche, nous avons privilégié le phénomène musical dans son ensemble pour montrer ce qu'il a de multiple, de protéiforme et de complexe à une époque donnée, en proposant une démarche proche de la *musicologie générale* (Nattiez), laquelle essaie d'appréhender toutes les musiques dans leur diversité esthétique et anthropologique.[14]

Un problème se pose devant un corpus ample : doit-on considérer les films comme de simples sources documentaires en oblitérant leur dimension esthétique ou comme des œuvres d'art ayant une portée esthétique et symbolique plus ou moins complexe, au risque de laisser à l'écart les films considérés comme « insignifiants » au regard de l'art cinématographique[15] ? Michel Cadé, partisan de la méthode sérielle, résume :

> « [...] Faut-il, parce que l'exhaustivité n'est pas possible, laisser le soin de composer un corpus à l'arbitraire ou à l'aléatoire ? En ce sens il ne saurait être question de suivre René Prédal lorsqu'il écrit que "la qualité esthétique de l'œuvre va de pair avec sa valeur de témoignage" et qu'en conséquence il exclut du champ d'études des représentations cinématographiques "les films médiocres"[16], concept discutable. Il me paraît plutôt comme à Pierre Guibert et José Baldizzone "qu'il faut oser s'intéresser à la production courante d'un époque... (travailler) sur (les) films de

14 Cf. par exemple l'encyclopédique en cinq volumes : Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *Vol. 1 à 5*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2002-2007.

15 On retrouve ici, de manière plus générale, l'éternel débat qui oppose l'historien d'art et l'historien et leurs manières différentes d'appréhender les œuvres : « […] les relations entre historiens de l'art et historiens demeurent caractérisées par une certaine tension et une incompréhension réciproque. Les premiers récusent la tendance des seconds à considérer l'œuvre d'art (quand ils la considèrent...) comme une simple illustration – un document en somme – et stigmatisent leur refus d'accorder à l'œuvre d'art une réelle autonomie. Les seconds ont souvent eu tendance à considérer l'histoire de l'art comme une discipline cadette, jadis dite "auxiliaire", c'est-à-dire au service de l'Histoire, alors même que les historiens accordaient, sauf exceptions, peu d'intérêt à l'histoire des cultures et des arts. "Le système de la commode", fermement dénoncé par Lucien Febvre, a longtemps – et certains manuels en portent encore la trace – placé "les Lettres et les Arts" dans le dernier tiroir. Celui que l'on ouvre lorsque tout le reste a été examiné. », « Histoire culturelle et histoire des arts », Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004, p. 304-305.

16 Prédal, René, *La société Française à travers le cinéma 1914-1945*, Paris, Armand Colin, p. 50.

série”[17]. À cette condition seulement, l'historien pourra espérer atteindre cet *inconscient* d'une société que l'analyse des films révèle, ainsi que le soulignait déjà en 1982 Serge Berstein : “ce qui intéresse l'historien n'est pas, à coup sûr le film de qualité s'adressant à un public d'esthètes ou de spécialistes, ni le film de commande qui traduit les intérêts des commanditaires ni, bien sûr, le film de propagande, mais le film destiné au grand public et qui connaît auprès de lui un succès témoignant de ce que, d'une manière ou d'une autre, il répond aux aspirations du plus grand nombre”[18]. En fait, chef d'œuvre, œuvre rare ou film grand public, lorsqu'il s'agit de réunir un corpus autour d'un sujet précis, toute œuvre fait sens. »[19]

Si nous partageons la volonté de Michel Cadé de prendre en compte le cinéma dans sa diversité, les méthodes de l'approche sérielle (consistant à regrouper une poignée de films « clés » autour d'un sujet) tendent, selon nous, irrépressiblement et peut-être paradoxalement, à simplifier les représentations en réduisant et en gommant la complexité qui les caractérise à chaque époque. On peut s'interroger : deux ou trois films peuvent-ils résumer les représentations de la production cinématographique française d'une décennie à propos de tel ou tel sujet ? Doit-on s'intéresser uniquement aux films mettant la thématique étudiée au premier plan ou, au contraire, doit-on traquer ceux où elle n'est qu'un élément secondaire et, en apparence, anodin ?

On le voit, le défaut de l'approche sérielle est qu'elle ne fait que remplacer les films « historiquement clés » (ceux des histoires du cinéma) par des films « thématiquement clés » (choisis pour répondre à un propos). Si l'on entend la nécessité pragmatique de cette démarche (l'analyse consistant *de facto* à faire des choix), nous voudrions nous garder de glisser de la proposition de René Prédal, « la qualité *esthétique* de l’œuvre va de pair avec sa valeur de témoignage », à une proposition, sourde à l'esthétique, qui ne ferait que la singer, « la qualité *thématique* de l’œuvre va de pair avec sa valeur de témoignage. » C'est la raison pour laquelle notre corpus, se positionnant dans un juste milieu, n'est ni « thématique » – nous n'avons pas pris uniquement les films dans lesquels la musique joue un rôle clé – ni « esthétique » – il ne se compose pas uniquement de films considérés comme des chefs-d’œuvre. La restitution et l'analyse de ce corpus passe ensuite inévitablement par des séries thématiques (le jazz dans le cinéma des années 1960, le chanteur dans le cinéma des années 1960, etc.) mais l'élaboration du corpus n'a été ni complètement guidée par la dimension esthétique ni complètement par

17 Baldizzone, José et Pierre Guibert, « Du cinéma à l'histoire : pour une pratique sociale de la recherche historique », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°35-36, *Cinéma et histoire*, *Histoire du cinéma*, 1982.

18 Bernstein, Serge, « Points de vue sur les rapports de l'histoire et du cinéma », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°35-36, *op. cit*., p. 13.

19 Cadé, Michel, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, PUP, 2000, p. 33-34

une dimension thématique mais par les deux, en laissant le champ libre à la diversité de la production cinématographique française des années 1960.

Par ailleurs, notre approche tente de considérer les films comme une source d'informations sur une époque sans renoncer, dans le même temps, à l'évaluation des discours proprement filmiques et esthétiques, la musique pouvant s'exprimer autant par le fond que par la forme du film[20]. « Le film, écrit Christian Metz, du seul fait qu'il doit toujours choisir ce qu'il doit montrer et ce qu'il ne montre pas, transforme le monde en discours. »[21] Il en est de même pour tous les éléments du film, y compris la musique : le cinéaste doit choisir ce qu'il fait entendre ou écouter et ce qu'il choisit de taire, son film portant ainsi en lui-même un discours sur la musique. L'étude des représentations livre ainsi les valeurs et les goûts d'une société à un moment donné, l'ordre du visuel et celui du sonore dans les films reflétant en partie l'ordre social et culturel des auteurs et de la société qui les a faits naître.

Aussi s'agit-il pour nous, en pratiquant une *musicologie générale*, nourrie des sciences humaines, de croiser histoire des représentations et esthétique, afin de procéder à une forme d'*exégèse historiquement et esthétiquement informée* de la musique diégétique dans les films français des années 1960.

Écartons dès à présent la question de la réception comme objet d'étude autonome. En effet, dès lors qu'est évoquée la problématique des représentations, on peut s'attendre, en parallèle, à une étude sur leur réception par les spectateurs. Il n'en sera pas directement question ici.

Le cinéma, on le sait, comme les autres arts, entretient un rapport dynamique avec ce qui l'entoure : il est influencé et il influence. On se souvient de l'intuition, devenue célèbre, de Marcel Mauss :

> « Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En

20 « On pourrait (et on a pu), rappellent Chartier et Fabre, considérer les représentations artistiques comme autant d'indices, de documents dont il faut déchiffrer les contenus sémantiques, pour ce qu'ils nous disent des manières d'habiter, de manger, d'aimer... Or ce que la dimension réflexive de la représentation aide à voir, c'est, non seulement la manière dont ont été conçues ces manières d'habiter, de manger et d'aimer par les acteurs, mais surtout la manière selon laquelle ces représentations développent, dans l'acte esthétique lui-même, une réflexion sur les conditions de leur possibilité et de leur exécution. », Chartier, Roger, et Pierre-Antoine Fabre, « Représentations (Histoire des) », dans Mesure, Sylvie, et Patrick Savidan, *Dictionnaire des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 1006.

21 Metz, Christian, *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, cité dans Dubois, Régis, *Une histoire politique du cinéma : États-Unis, Europe, URSS*, Paris, Sulliver, 2007, p. 9.

fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. »[22]

Le phénomène d'acculturation par le cinéma dont Mauss pressent l'importance dans les années 1930 n'a fait que s'amplifier et se complexifier décennie après décennie durant le XXe siècle. Il est par ailleurs difficile de nier qu'il participe à créer des « phénomènes de société », à inoculer « des modes », des goûts musicaux, etc. La mode « Bardot » dans les années 1960 (de la coiffure aux vêtements en passant par le « mode de vie ») en reste un des exemples les plus prégnants en France. Cependant la question de l'influence du cinéma sur les populations, autrement dit de la réception et de l'appropriation de certains éléments filmiques par les Français, est si vaste et plurielle qu'il ne saurait être question de la traiter ici. Elle nécessiterait une approche différente de la nôtre qui, en tentant de se mettre à la place des spectateurs des années 1960, prendrait en compte la diversité de la production cinématographique diffusée en France (du cinéma italien au cinéma japonais en passant par le cinéma américain et anglo-saxon, ces derniers déjà les plus influents). Le cinéma, enfin, n'apparaissant pas au spectateur comme un donné chimiquement pur, il conviendrait de voir de quelle manière il est couplé, dédoublé, multiplié, complété, alimenté, etc. par les médias qui l'environnent (presse, radio, magazine, disque, etc.). Ce que nous nous proposons d'étudier ici n'est donc pas ce que les spectateurs français ont pu voir et entendre durant les années 1960 mais bien plutôt ce que les films français proposaient à voir et à entendre au sein de leurs œuvres.

Comme un écho de l'observation de Mauss, Georges Perec, en 1966, à propos du jeune couple de son roman *Les Choses,* faisait le constat de cette influence du cinéma sur les plus jeunes générations, le cinéma devenant pour eux une véritable école du sensible :

> « Il y avait, surtout, le cinéma. Et c'était sans doute le seul domaine où leur sensibilité avait tout appris. Ils n'y devaient rien à des modèles. Ils appartenaient, de par leur âge [22 et 24 ans au début du roman], de par leur formation, à cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence ; ils l'avaient toujours connu, et non pas comme forme balbutiante, mais d'emblée avec ses chefs-d'œuvre, sa mythologie. […] Ils étaient cinéphiles. C'était leur passion première ; ils s'y adonnaient chaque soir ou presque. »[23]

22 Il poursuit en introduisant « cette notion de la nature sociale de l'*habitus.* […] Il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette "mémoire" mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces "habitudes" varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition. », Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936, repris dans Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2009 [1950], p. 368.

23 Perec, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965, p. 66.

> « Après quelques tours du monde seule la banalité m'intéresse encore. Je l'ai traquée pendant ce voyage avec l'acharnement d'un chasseur de prime.», Chris Marker, *Sans soleil* (1982).

3.2. Histoire du sensible : le quotidien de la musique.

Pour ancrer notre positionnement dans une tradition intellectuelle, il nous faut encore évoquer l'importance dans notre démarche de ce qu'on nomme l'histoire du sensible, laquelle est à rapprocher, de manière complémentaire, aussi bien de l'histoire des techniques (Leroi-Gourhan, Simondon) que de la sociologie du goût (Bourdieu, Lahire). Les manières de goûter la musique étant nécessairement inscrites non seulement dans un ensemble idéologique mais également dans un « bain sensoriel » propre à une époque.

David Howes a parlé en 2005[24], en référence au *linguistic turn* des années 1960, d'un *sensual turn*. En effet, dans la lignée de Lucien Febvre[25], des historiens comme Alain Corbin, Georges Vigarello, Arlette Farge, Dominique Kalifa, Antoine de Baecque, entre autres, ont creusé le sillon d'une histoire des sensibilités et des représentations. Dans un article à visée épistémologique[26], Corbin pose une série de questions fondamentales pour cette histoire du sensible qui cherche à étudier les manières de sentir des hommes à travers le temps :

> « Est-il possible de discerner rétrospectivement le mode de présence au monde des hommes du passé par l'analyse de la hiérarchie des sens et de la balance établie entre eux à un moment de l'histoire et au sein d'une société donnée ? Est-il pensable de détecter les fonctions de ces hiérarchies et donc de repérer les visées qui président à cette organisation des rapports entre les sens ? Est-il envisageable de soumettre cette recherche à la diachronie, de constater des permanences, de discerner de franches ruptures ou de subtiles dérives ? Est-il pertinent de relier les modifications, plus aisément discernables, des systèmes d'émotions à celles qui s'opèrent dans la hiérarchie et la balance des sens ? »[27]

Accepter de se poser ces questions c'est s'interroger sur la pertinence et les limites d'une histoire du sensible. Corbin se veut critique à l'égard de l'histoire dite positiviste – on peut parler aussi d'histoire méthodique – qui souffre, selon lui, d'un défaut : « Elle aboutit à nier

24 Howes, David, *Empire of the Senses. The sensual Culture Reader*, Oxford, Berg, 2005.

25 Febvre proposait « l'analyse des modalités de la perception, le repérage de la hiérarchie sensorielle et la reconstitution de systèmes d'émotions ». Son concept d'« outillage mental », comme sa critique, est également à l'origine de l'histoire des sensibilités.

26 Corbin, Alain, « Histoire et anthropologie sensorielle », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, n°2, 1990, article repris dans Corbin, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

27 Corbin, Alain, *Ibid.*, p. 228.

l'historicité de cette balance entre les sens ». Corbin prend l'exemple de l'excellent ouvrage de Guy Thuillier[28], lequel a répertorié avec des méthodes dignes de l'anthropologie matérielle tout ce qu'était susceptible d'entendre un villageois nivernais du XIXe siècle. Mais ce catalogue, bien que très utile, néglige les manières d'écouter d'alors. L'écoute n'est pas une donnée transhistorique : on n'écoute pas de façon similaire selon les époques, les lieux, et pour reprendre un terme de Bourdieu, selon son habitus.[29] Ainsi, souligne Corbin, « tout se passe, aux yeux de l'auteur, comme si l'habitus du villageois nivernais du XIXe siècle ne conditionnait pas son écoute et donc son audition. »[30] S'il semble relativement aisé de savoir quels sons, bruits et musiques étaient présents à une période donnée, il semble plus difficile de savoir comment les gens vivaient avec ceux-ci, quels sont « les seuils de la perception, de la signification des bruits, de la configuration du tolérable et de l'intolérable, [...], de l'agréable et du désagréable, du fascinant et du repoussant, du recherché au refusé. »[31] Cette constatation a pour corollaire ce que Corbin appelle l'« anachronisme psychologique », c'est-à-dire le défaut qui consiste à transposer nos modalités de perception et d'appréhension du monde sur des personnes d'une autre époque. Nos schèmes mentaux contemporains ne doivent pas, à moins d'être interrogés, questionnés, s'imposer comme *la* grille de lecture du passé. Pour éviter ce genre d'écueil méthodologique, l'historien doit dans un même mouvement, tenter de comprendre l'autre dans son époque tout en assumant le déterminisme présent de son propre regard sur ce passé. Corbin, évoquant ses travaux sur le « désir du rivage » (étude abordant la relation entre l'homme, la mer et le rivage en Occident aux XVIIIe et XIXe siècles), en parle en ces termes :

> « Le pire, c'est la tranquille, abusive et aveugle certitude de la compréhension du passé. Délimiter les contours du pensable, repérer les mécanismes de l'émotion nouvelle, la genèse des désirs, la manière dont, en un temps donné, s'éprouvent les souffrances et les plaisirs, décrire l'habitus, retrouver la cohérence des systèmes de représentations et d'appréciation constitue l'indispensable. Il n'est pas d'autre moyen de connaître les hommes du passé que de tenter d'emprunter leurs regards, de vivre leurs émotions ; seule une telle soumission permet ainsi de recréer le désir de rivage, qui monte et se propage entre 1750 et 1840. »[32]

28 Thuillier, Guy, *Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle en Nivernais*, Paris, EHESS, Mouton, 1997.
29 En fait c'est Marcel Mauss, dans son article sur « les techniques du corps » (1934), qui remet ce terme au goût du jour, mais c'est bien Pierre Bourdieu qui lui donnera toute la portée que nous lui connaissons.
30 Corbin, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le dix-neuvième siècle*, *op.cit*, p. 230.
31 Corbin, Alain, *Ibid.*, p. 231.
32 Corbin, Alain, *Historien du sensible, Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris, La Découverte, 2000, p. 67.

À la lecture de cette dernière phrase, on comprend combien cette histoire s'inspire de l'anthropologie dans ses méthodes, même si elle est amputée de l'organe principal de l'anthropologie, le terrain *in vivo*.

Corbin, toujours, en évoquant une « guerre des sons » dont il a été lui-même spectateur et qui lui servira d'introduction pour son livre *Les cloches de la terre*[33], montre par cet exemple que les personnes d'une même époque n'ont pas la même sensibilité aux sons et que ces différentes sensibilités peuvent être l'objet de dichotomie sociale. Aussi, s'il fallait résumer la démarche de Corbin, la notion de « culture sensible » pourrait bien être le dénominateur commun de sa pensée. « Cette formule, écrit-il, signifie que les membres d'un groupe déterminé, par exemple une communauté paysanne, possèdent leur façon d'apprécier le sensible, c'est à dire de regarder, d'écouter et de sentir, de boire, de manger, de faire l'amour, d'éprouver une certaine gamme d'émotions. "Culture sensible" est effectivement une expression évocatrice ; elle nous renvoie toutefois au problème posé par le degré d'indépendance de l'individu à l'égard du groupe auquel il appartient. »[34] Ainsi, chaque époque, chaque lieu, chaque groupe humain, chaque individu, produisent par exemple une territorialisation particulière du sonore qui entraîne des conflits sur ses délimitations et sur son appréciation. La presse s'en fait, encore aujourd'hui, régulièrement écho. Citons, par exemple, l'annulation, par un curé soutenu par l'évêque de Blois, d'un concert de jazz qui devait se tenir dans l'église de Contres (Loir-et-Cher), le 5 juin 2009. Le maire et le curé, rejouant malgré eux la série des *Don Camillo*, entreront en conflit. C'est la raison pour laquelle remonte jusqu'à la plume du journaliste une question séculaire : « Que peut-on faire entendre dans une église ? ».[35]

On rencontre des phénomènes semblables pendant les années 1960. La généralisation du transistor au début de la décennie, par exemple, rendant possible l'écoute de la musique de manière itinérante et, du même coup, produisant certaines « nuisances » dans des lieux qui

33 Un clocher normand (à Lonlay-l'Abbaye), endommagé pendant la Seconde Guerre mondiale, avait cessé de sonné, remplacé par une sirène installée sur le toit de la mairie signalant le « midi » aux habitants. « En 1958, le clocher est entièrement restauré. La majorité du conseil municipal décide que l'antique angélus doit désormais suffire. Il entend réserver le bruit de la sirène aux incendies et aux exercices de pompiers. La décision met la commune en ébullition. […] Les habitants "des villages" – c'est-à-dire des hameaux et des écarts – exigent le maintient de la sirène de midi. La sonnerie des cloches, prétendent-ils, est difficilement perceptible aux travailleurs les plus éloignés de l'église. Les "gens du bourg", comme la majorité du conseil municipal, sont, en revanche, sensibles à l'esthétique des cloches. Surtout, ils supportent mal d'être assourdis, chaque jour, par les stridences de la sirène. » Corbin, Alain, *Les cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 12-13.

34 Corbin, Alain, *Historien du sensible, Entretiens avec Gilles Heuré*, *op. cit.*, p.184.

35 Lherbier, Dominique, « Du jazz à l'église ? Pas question ! », *La Nouvelle République*, 19 mai 2009.

jusqu'alors les ignoraient, incite les législateurs à réévaluer la loi. Le décret du 20 mars 1960, modifiant un article de loi de 1940[36], précise ainsi que dorénavant il est interdit de faire usage « d'appareils ou d'instruments sonores » dans les lieux publics des gares. La loi ne fait évidemment pas toujours l'objet d'une application rigoureuse et la pratique semble même parfois la contredire. Ainsi, dans le film *Bébert et l'Omnibus* (1963) d'Yves Robert, voit-on un des personnages principaux, Tiennot Martin (Jacques Higelin), le grand frère de Bébert, se promener tout au long de l'intrigue en portant son transistor, le plus souvent allumé, sans jamais être inquiété ou pris à partie ni par la population, ni par les autorités. Au milieu de la Samaritaine, dans la rue, dans le hall de la gare, dans le wagon du train où il danse avec des amis, à vélo, de jour, de nuit ou sous la pluie, Tiennot montre une nouvelle façon de consommer la musique, laquelle semble déjà bien entrée dans les mœurs et n'étonner plus personne. Ce film d'Yves Robert nous donne un exemple de décalage entre les normes (la loi en l'occurrence) et la représentation de pratiques sensibles, ici l'écoute de la musique dans l'espace public.

Après avoir présenté comment ce travail trouve ses méthodes et ses visées dans l'histoire des représentations et l'histoire du sensible, nous allons aborder la question de la représentation de la musique dans les arts en observant que la musique diégétique n'est pas l'apanage du cinéma. Enfin, pour terminer cette introduction, nous reviendrons au cœur de notre sujet : la musique diégétique au cinéma.

36 Décret n°60-274 du 25 mars 1960 modifiant l'article 74 du décret du 22 mars 1940. Le Conseil d'État décrète l'ajout : « 11° De faire usage, dans les voitures, dans les salles d'attente, sur les quais ou dans les dépendances des gares accessibles aux voyageurs et autres usagers, d'appareils ou instruments sonores. », *Journal officiel de la république française*, texte 2942, 30 mars 1960.

4. La représentation de la musique dans les arts.

Avant d'appréhender la musique diégétique au cinéma, rappelons que cette modalité musicale se retrouve dans les principaux arts de la représentation. L'observation de ces arts de la représentation (théâtre, opéra, peinture, littérature notamment[1]) va nous aider à mieux cerner la représentation de la musique au cinéma.

Il a été écrit du cinéma qu'il était une synthèse des arts. Si le terme de « synthèse » se discute, il est en tout cas juste de dire que le cinéma doit beaucoup à l'ensemble des arts et qu'il s'inscrit de ce fait dans une filiation artistique longue et complexe. Dès lors, la question de la généalogie des représentations cinématographiques pose en même temps celle de l'influence et de la circulation « interartielle » de ces représentations, dans le temps comme dans l'espace.[2]

On peut distinguer deux grandes manières d'aborder les couples « interartiels» (tels musique et peinture ou musique et littérature) : la première cherche à mettre en lumière de quelle manière un art en convoque un autre de manière référentielle et concrète (Watteau peignant un guitariste, Flaubert décrivant un concert, Rossini faisant jouer de la guitare sur scène, etc.) elle analyse un rapport d'ordre *littéral* ; la seconde, quant à elle, cherche à éclairer les analogies entre les deux arts (qu'est-ce que serait par exemple une « écriture jazzée», un « roman-jazz », un « film-jazz », une « peinture atonale », etc.), elle interroge un rapport d'ordre *métaphorique.*

Comme nous l'avons déjà dit, notre propos porte essentiellement sur cette première manière d'aborder le rapport entre les arts. C'est donc sur celle-ci que nous insisterons dans ce qui suit afin de donner un aperçu de l'intérêt que les arts ont porté à la représentation de la musique. Nous prendrons trois exemples : l'opéra, d'abord, lequel entretient une grande proximité formelle avec le cinéma[3] ; l'iconographie musicale, ensuite, qui nous permettra

1 Il faudrait continuer avec les arts mécaniques : photographie, phonographie, radiophonie.

2 « Celui-ci, art qui ne dépasse guère la centaine d'années d'existence à l'aube du troisième millénaire, peut sembler s'inscrire dans un temps court, celui d'un siècle riche en bouleversements. Pourtant, si l'on considère l'évolution même du cinéma, par delà les grandes ruptures techniques – parlant, couleur, multiplication des accès au film –, ce qui ressort de l'immense production mondiale, de la croissance exponentielle des œuvres, c'est une impression de temps long où se mettent en place des structures de représentations originales, enracinés dans les profondeurs de représentations plus anciennes, véhiculées par la peinture, le théâtre ou la littérature. C'est seulement en ayant en tête ces deux échelles chronologiques que l'on pourra se garder de deux écueils : faire coller étroitement la représentation que donne le cinéma d'un objet de l'histoire avec le savoir historique produit sur cet objet, cela aboutit au mieux à un effet de redondance ; faire non plus de l'histoire des représentations mais de l'histoire du cinéma. », Cadé, Michel, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, *op. cit.*, p. 30.

3 Et il nous rappelle qu'il existe depuis longtemps des représentations audio-visuelles : « La première manifestation d'un spectacle audio-visuel est constituée par l'opéra du XVIIe siècle. Ce dernier s'adresse à

d'aborder l'*image* de la musique aux seins d'œuvres picturales, le cinéma convoquant lui-aussi de telles images ; la littérature, enfin, laquelle entretient avec le cinéma un imaginaire et des traditions communes.

4.1. Les arts de la scène : l'exemple de l'opéra.

Les arts du spectacle ont un rapport privilégié à la scène qui est l'espace de la représentation. Aussi, ce que nous appelons au cinéma la musique diégétique, la littérature du répertoire lyrique le désigne en utilisant le terme de « musique de scène ».[4] Le terme est cependant polysémique et nuancé. À l'opéra[5], il tend à désigner précisément la musique énoncée sur scène alors qu'au théâtre il dénote plus largement l'ensemble des modalités musicales, que la musique soit exécutée sur scène ou depuis la coulisse, comme accompagnant la pièce.

Si la dichotomie diégétique/extradiégétique est observable à l'opéra, on mesure vite les limites de sa pertinence. L'omniprésence de la musique et son importance dramatique, celle-ci portant en elle-même le *récit*, rendent cette distinction inadaptée à l'opéra. Comme l'écrit Jacqueline Waeber, « reprendre ce binôme diégétique/non diégétique et l'appliquer à la musique dramatique s'avère problématique, car toute musique dans un opéra, un mélodrame ou une musique de scène, est forcément de nature diégétique, et ce qu'elle soit entendue ou non par un personnage de la diégèse. Quel que soit son statut d'audibilité, elle transmet, d'une manière ou d'une autre, la diégèse. »[6] On ne peut qu'être d'accord avec ce constat, même si l'auteur s'appuie ici sur l'ambiguïté du terme « diégèse », pris dans ce cas en tant que synonyme d'*histoire* (et de *récit*), et non en tant que porteur d'une distinction factuelle (la source sonore – réelle ou fictionnelle – est-elle sur scène ou dans la fosse d'orchestre).

C'est du côté du symbolique, d'abord, qu'il faut chercher un rapport direct entre l'opéra et le cinéma. Wagner, déjà, en concevant à Bayreuth un écrin pour sa musique, fait de la fosse

---

l'œil par le geste, la danse, et la couleurs des décors ; à l'intelligence par la parole ; à l'oreille par la musique qui transporte et parfois absorbe la parole. » Biget, Michelle, « Musique offensante », dans *Mots/Images/Sons*, Colloque International de Rouen, mars 1989, CIREM, p. 8.

4 Cf. « Musique de scène » dans Honegger, Arthur, *Dictionnaire de la musique. Formes techniques, instruments*, Paris, Bordas, 1993. « Scène (musique de) » dans Vignal, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011. « Scène (musique de) » dans Montalembert, Eugène, et Caude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.

5 Pour une approche comparatiste de la musique diégétique dans les deux arts, cf. « The Theory of Diegetic Music in Opera and Film », dans Van Der Lek, Robert, *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity Between Two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 27-62.

6 Waeber, Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005, p. 129.

d'orchestre un espace invisible qu'il appelle l'« abîme mystique », celle-ci ayant la particularité de laisser le champ libre à l'œil de tous les spectateurs.[7] La musique, acousmatisée par l'architecture de la salle, vient donc animer, donner vie à ce qui se joue sur scène au grand jour, sous l'œil du public. On retrouve ici, comme pour le cinéma, la dichotomie fondamentale entre le visible, la scène, et l'invisible, la fosse depuis laquelle sourd la musique.

Carl Dahlhaus, ensuite, musicologue et chantre de la dramaturgie musicale (*e. i.* la conception selon laquelle la musique est intrinsèquement porteuse de la dramaturgie de l'opéra), rappelle de manière duale quelle est « l'opposition à la base de l'opéra : la musique de scène représente le monde extérieur, la musique d'orchestre le monde intérieur.»[8] Encore une fois, le cinéma a lui aussi fait sienne une telle distinction. La musique de scène devient ainsi, selon Dahlhaus, non seulement le lieu privilégié de l'interpolation musicale, au sens philologique, par le recours à la citation ou par l'utilisation d'éléments préexistants[9], mais également le lieu d' apparition de la musique dite « fonctionnelle », nécessaire au réalisme d'une scène. Cette dernière a de fait recours, comme le théâtre, à des instruments réels ou postiches, relevant du domaine de l'accessoire. La « musique de scène » est ainsi une musique accessoirisée, s'opposant ainsi par sa matérialité au monde intérieur, exprimé par la musique « pure », qui ne fait pas directement l'objet d'une mise en scène, et par la *parole chantée*, convention principale de l'art lyrique. Cette « pesanteur » propre à la musique de scène, s'inscrit le plus souvent à l'opéra en contraste avec la musique de fosse, comme le notent Montalembert et Abromont : « [La musique de scène dans l'opéra] établit souvent une relation paradoxale et contrastée entre une musique qui "joue" sur les registres de la légèreté ou de l'indifférence, et l'intensité, la profondeur de ce qui habite les protagonistes (ou le caractère

7 Dans son opuscule *Le théâtre du festival de Bayreuth* (*Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, 1873), Wagner écrit : « Dès qu'il a pris place, le spectateur se trouve aujourd'hui à Bayreuth dans un véritable *theatron*, c'est-à-dire dans une enceinte construite exclusivement pour ceux qui veulent regarder dans la direction qui détermine leur place. Rien ne vient troubler la vision qui se dirige de la place vers la scène. Et le regard ne rencontre rien qu'un espace qui plane, en quelque sorte, entre les deux avant-scènes grâce à un artifice d'architecture. L'image qui semble ainsi très lointaine se révèle sous l'aspect inaccessible d'une apparition de rêve, tandis qu'une musique mystérieuse, pareille aux vapeurs qui émanent du sein sacré de Gaïa sous le trône de la Pythie, se dégage, comme un pur esprit, de l' "abîme mystique". Cette musique transporte l'auditeur dans un état d'enthousiasme et de ravissement qui lui fait voir alors le tableau scénique comme l'image la plus vraie de la vie même. », « Bayreuth (de la pensée du festival à la mort de Wagner) », dans Picard, Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 204.

8 Dahlhaus, Carl, « Dramaturgie de l'opéra italien » dans Bianconi, Lorenzo, et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien 6, théories et techniques, images et fantasmes*, Liège, Mardaga, 1995, p. 134.

9 Cf. « 12. La musique de scène comme fragment de réalité et comme citation. », dans Dahlhaus, Carl, « Dramaturgie de l'opéra italien » dans Bianconi, Lorenzo, et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien 6, théories et techniques, images et fantasmes*, Liège, Mardaga, 1995, p. 133.

tragique de l'action en cours), distance qui donne encore plus de force et d'efficacité dramatique. »[10] La musique de scène est donc inévitablement liée au réalisme du quotidien, à la partie « visible » du monde. Dans notre seconde partie consacrée aux « formalistes », nous verrons quelle incidence profonde ce dualisme a sur l'esthétique cinématographique qui, de façon générale, le reprend à son compte.

Le film-opéra peut d'ailleurs utiliser ce dualisme opératique (externe/interne) de manière encore plus prégnante, en faisant, grâce aux moyens du cinéma, entendre la voix du chanteur alors que celui-ci ne chante plus. Dans *Carmen* de Francesco Rosi (1984), l'air de Micaëla (Acte III, n°22), est ainsi prolongé en musique de fosse comme un chant intérieur. Le personnage, filmé en gros plan, s'arrête visuellement de chanter alors que sa voix continue à se faire entendre comme par « magie » (air, « Je dis que rien ne m'épouvante »).[11] La voix est ainsi passée de son émission sur la scène et sur l'écran en l'occurrence, suivant la convention de l'opéra, à une émission de fosse insistant sur l'intériorité du sentiment.

L'opéra, ensuite, pose et se pose, bien avant le cinéma, les questions fondamentales de la performance musicale scénique (réelle ou simulée) et de sa spatialisation à des fins dramaturgiques. Chion note avec justesse, à propos du musicien au cinéma, qu'il est un « personnage échappé des coulisses où se tiennent ordinairement au cinéma ceux qui jouent la musique du film, pour apparaître sur l'écran et éventuellement menacer le public d'un numéro musical qui ralentira l'action. L'acteur qui l'interprète doit tenir dans les mains un objet dont les professionnels de la musique voient tout de suite qu'il ne sait pas s'en servir : on appelle cet objet un instrument. »[12] La musique de scène au théâtre ou à l'opéra, en confiant un jeu instrumental à un acteur ou à un chanteur, pose le même problème : comment représenter le musicien quand l'acteur et/ou le chanteur ne sont pas instrumentistes ? La question de la mise en scène se pose aussi. Utilisant tout l'espace de la scène pour la musique, il n'est pas rare, par exemple, qu'un opéra se serve de la coulisse pour faire vivre une sorte de hors-champ sonore. Au début de la *Traviata* de Verdi (Acte I, scène I), par exemple, la valse qui se fait entendre indique que le bal qui se déroule dans la pièce mitoyenne a commencé, même s'il n'est pas visible. De même dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (Acte I, Scène X), alors qu'on entend une musique de danse venant des coulisses, Nicklausse (la Muse sous les traits du

10 « La musique de scène dans l'opéra » dans Montalembert, Eugène, et Caude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, *op. cit.*, p. 1081.

11 Le même procédé est utilisé à plusieurs reprises dans *La Traviata* (1983) de Franco Zeffirelli.

12 Chion, Michel, « Musicien », dans Horvilleur, Gilles (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988, p. 301-302.

meilleur ami du Poète) s'adresse à Hoffmann (le Poète) : « Écoute ce joyeux signal ! C'est toi qu'à danser il convie ! Viens ! Viens avec elle [Olympia] ouvrir le bal ! » Il s'agit ici d'un bon exemple de musique diégétique, justifiée par la spatialisation de la musique et par les paroles des protagonistes.

Terminons en citant quelques interventions musicales de scène parmi les opéras les plus connus du répertoire : la flûte de pan de Papageno, la flûte magique et le jeu de clochettes dans *La Flûte enchantée* de Mozart, les castagnettes dans *Carmen* de Bizet, les trois orchestres de la fête de l'Acte I et l'orchestre de chambre du dîner funeste dans *Don Giovanni* de Mozart, Figaro en guitariste et chanteur dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, ou encore la scène de la taverne (Acte II, scène IV) de *Wozzeck*, etc. De même, les fanfares sont un autre exemple d'élément musical diégétique récurrent à l'opéra (*Faust* de Gounod, *Lohengrin* de Wagner, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Aïda* et *Don Carlos* de Verdi, etc.).

Quelle leçon l'opéra nous donne-t-il à propos de la musique diégétique ? D'abord, qu'elle est une musique interpolée, accueillant souvent des éléments extérieurs (des musiques préexistantes), ensuite, que son rôle de musique « fonctionnelle » la cantonne souvent, par contraste, à un registre plus léger que la musique de fosse, reflétant la partie émergée du quotidien.

4.2. Iconographie musicale.

L'iconographie musicale, pour sa part, comme le cinéma muet, n'offre à nos oreilles que des suggestions sonores qui se laissent appréhender par le truchement de l'œil. L'importance du regard dans notre culture fait de la peinture un art qui a non seulement beaucoup inspiré le cinéma mais l'a aussi influencé : l'art du cadre, de la composition, de la profondeur de champ, de la maîtrise des couleurs, etc. Discipline autonome, l'iconographie musicale se propose d'étudier les représentations de la musique dans les arts visuels, quel qu'en soit le support, que ces représentations soient figuratives ou abstraites. Deux revues scientifiques se consacrent entièrement au développement de cette discipline : *Musique-Images-Instruments*[13] et *Imago Musicae*[14]. Il n'est pas question ici, et nos compétences limitées nous l'interdisent, de tenter d'introduire la diversité du champ d'étude de cette

13 *Musique-Images-Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, Paris, Klincksieck puis CNRS Éditions. Revue dirigée par Florence Gétreau.

14 *Imago Musicae*, *International Yearbook of Musical Iconogoraphy,* Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice. Revue dirigée par Tilman Seebass.

discipline. Cependant, force est de constater qu'en interrogeant la musique diégétique au cinéma, la question de l'*image* de la musique surgit naturellement.

La méthodologie de l'iconographie musicale est influencé par l'héritage théorique de Panofsky, lequel, dans ses *Essais d'iconologie*[15], distingue trois niveaux d'étude de l'image, du plus concret au plus abstrait : iconique (la description de la réalité plastique de l'image), iconographique (l'interprétation de ses éléments), et iconologique (leur portée symbolique). Théoricien et historien de l'art, Panofsky ne s'est exprimé sur le cinéma que dans un texte : « Style et matière du septième art » (1947, pour la version définitive)[16]. Dans celui-ci, il insiste sur la singularité du cinéma comme art « matérialiste » opposé aux beaux-arts considérés comme « idéalistes ». Le premier, grâce à la technique, compose avec la capture mécanique du réel, comme « première » étape de la création, quand les seconds partent des « idées » – donc d'abstractions – pour inventer un monde stylisé. Ainsi pour Panofsky, le problème du cinéma « est de manipuler et de filmer une réalité non stylisée de façon que le résultat ait du style »[17]. L'auteur, en tant qu'historien de l'art, cherche, en prenant en compte la particularité du médium cinématographique (dont il résume le potentiel en deux formules : « dynamisation de l'espace » et « spatialisation du temps »[18]), à retrouver dans le cinéma la notion cardinale, pour l'historien d'art, de style, que le cinéaste doit arracher à la capture du réel.

Panofsky s'interroge également sur la généalogie des représentations cinématographiques, montrant que les intertitres du muet « sont de frappants équivalents des *tituli* ou des phylactères du Moyen âge. »[19] Et qu'une « iconographie immuable » traverse le cinéma avec des types bien identifiables (la vamp et la jeune fille pure/le Vice et la Vertu, etc.) grâce à des apparences, des comportements et des attributs standardisés.[20] Il invite ainsi à s'interroger sur ces persistances et ces abandons de « principes et d'attributs fixes », comme sur la normalisation des canevas narratifs. Ainsi, comme nous le montrerons par exemple dans notre troisième partie (« Du côté du musiquant »), le nœud papillon est un attribut

15 Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.
16 Panofsky, Erwin, « Style et matière du septième art », *Critique I* (1947), repris dans Panofsky, Erwin, *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996.
17 Panofsky, Erwin, *Ibid.*, 1996, p. 141.
18 Panofsky, Erwin, *Ibid.*, p. 113. Et plus loin : « De la loi qui veut que l'espace soit temporalisé et le temps spatialisé, il découle que le film, par opposition à la pièce de théâtre, ne possède aucune existence esthétique indépendante de sa projection et que ses personnages n'ont aucune existence esthétique en dehors des acteurs. », Panofsky, Erwin, *Ibid.*, p. 135.
19 Panofsky, Erwin, *Ibid.,* p. 126.
20 Panofsky, Erwin, *Ibid.*, p. 130.

vestimentaire associé au compositeur dans les représentations cinématographiques des années 1960 et cet attribut s'ancre dans une imagerie « ancienne » de la figure du musicien.

L'iconographie nous invite aussi à décoder et à lire les images de la musique au cinéma avec un regard et une écoute critique. Abordant le célèbre tableau de Degas, *L'Orchestre de l'Opéra* (1870)[21], Fauquet adresse une mise en garde valable également pour le cinéma :

> « Bien imprudent serait celui qui, accordant crédit au titre du tableau et au réalisme du rendu pictural, affirmerait qu'il tient la représentation exacte de l'orchestre tel qu'il est disposé dans la fosse de l'Opéra de la rue Le Peletier à la fin du Second Empire. Car l'intention du peintre est avant tout de réaliser un portrait de son ami bassoniste Désiré Dihau, placé au centre de la composition, en réunissant derrière lui ses compagnons d'art qui sont aussi ses compagnons de travail.»[22]

Se demander de quelle manière la musique est représentée au cinéma implique les mêmes précautions d'usage que celles de l'iconographe devant une image : ne pas prendre le cinéma pour un simple décalque du réel mais pour un regard et une écoute portés sur le monde, regard et écoute qu'il convient de questionner.

Le détour par la peinture, en adoptant une lecture iconologique (symbolique) du cinéma, peut donc de la même façon, nous permettre d'ancrer l'esthétique musicale d'un réalisateur dans une filiation plus ancienne. Prenons l'exemple atypique de Robert Bresson et de son usage singulier de la musique (sur lequel nous reviendrons en détail dans notre deuxième partie sur les « formalistes »). Le réalisateur utilise de la musique issue du répertoire classique, entendue de manière extradiégétique, comme expression de « l'âme » de ses personnages, et l'oppose au prosaïsme de la musique « populaire » audible par ces mêmes personnages. Les instruments de musique du monde moderne (le transistor, le juke-box, etc.), présents dans ses films, apparaissent comme inaptes à faire accéder le personnage à une forme de spiritualité. Et c'est au contraire une musique « pure » (extradiégétique), que le personnage n'entend pas, qui invite à suivre et à épouser les mouvements de son âme. Près de cinq siècles plus tôt, un tableau comme la *Santa Cecilia* de Raphaël[23], par exemple, concentre en lui une vision de la musique dont Bresson est l'héritier. Le tableau, de sujet religieux, représente, en trois plans distincts : des instruments de musique posés à même le sol, la plupart abîmés ou brisés ; un groupe de cinq personnages en pied (avec au centre, Sainte Cécile portant à

21 Degas, Edagar, *L'Orchestre de l'Opéra*, huile sur toile (56,5 x 45 cm), musée d'Orsay, vers 1870.
22 Fauquet, Joël-Marie, *Imager la musique au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 15.
23 Raphaël, *Sainte Cécile*, 1514, huile sur toile transposée sur bois (238 x 150 cm), Bologne, Pinacoteca Nazionale.

l'envers un orgue portatif dont plusieurs tuyaux se détachent de la structure) ; et, dans la partie supérieure du ciel, un chœur de six anges en train de chanter.[24] Les instruments présents sur le tableau semblent abandonnés, formant une sorte d'ossuaire aux pieds des différents Saints. De même l'orgue que tient Sainte Cécile semble endommagé et ne plus pouvoir fonctionner.

> « Le tableau représenterait, résume Bernard Sève[25], une "ascension musicale" d'inspiration néoplatonicienne et plus précisément ficinienne [Marsile Ficin], partant des instruments rejetés pour montrer, via l'orgue en train d'être délaissé, jusqu'à la voix angélique, pure expression de l'âme dans son union avec Dieu. L'âme passerait ainsi de la *musica instrumentalis*, qui touche la basse conscience, premier degré musical très matériel encore, à la *musica humana* (musique intérieure) et celle-ci à la plus haute des musiques, la *musica mundana* (musique cosmique, musique divine). […] L'instrument est en général toléré en tant que médiation à dépasser vers la voix, une médiation qui ne doit pas prendre la place de ce dont elle n'est qu'un instrument. Mais ici, l'orgue n'exerce même plus cette fonction de médiation : dans la *Santa Cecilia* de Raphaël, la musique se scinde littéralement en deux, les instruments tombent du côté du bruit, en bas du tableau, comme des corps trop lourds, et l'âme de la musique se fait spiritualité presque muette, en haut, dans les bouches fermées[26] des anges. La musique intérieure de l'âme a remplacé la musique sonore. Mais cette "musique intérieure" est-elle encore de la musique ? »[27]

Nous verrons que le cinéma de Bresson, par la mise en forme musicale de ses films (utilisant de la musique du répertoire classique en musique de fosse et de la musique « triviale » en musique d'écran), propose une résurgence d'une semblable vision du monde.

L'iconographie musicale nous apprend donc à nous méfier du réalisme des images tout en nous invitant à réfléchir sur les archétypes qui peuvent traverser les représentations cinématographiques, en questionnant cette « iconographie immuable » qu'évoque Panofsky.

4.3. Littérature, le grand modèle.

Les études littéraires sont un des domaines où la question de la mise en fiction de la musique a été le plus étudiée. La littérature s'impose naturellement lorsqu'il est question de cinéma car, outre le fait que beaucoup de films soient des adaptations de nouvelles, de romans ou soient écrits par des écrivains-scénaristes, la musique s'y intègre d'une manière analogue, dans le flux temporel d'une narration. Il sera par ailleurs souvent question dans les descriptions de cette thèse du scénario et des histoires des films sans que nous entrions

24 Ausoni, Alberto, *La musique. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2006, p. 150.
25 L'auteur s'appuie sur l'analyse que fait Daniel Arasse du tableau de Raphaël en la discutant. Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 170-178.
26 Les quatres anges les plus à gauche ont clairement la bouche ouverte.
27 Sève, Bernard, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 13-14 et 16.

systématiquement dans des appréciations esthétiques ou de mise en scène – ce qui rendrait la restitution de plusieurs centaines de films impossible.

La musique peut structurer le roman comme elle peut en être un simple composant intervenant dans une scène précise. Le terme d'*Ekphrasis*, au sens moderne de description précise d'une œuvre d'art – réelle ou fictive – dans une œuvre de fiction, est valable pour la musique. On peut ainsi considérer la « sonate de Vinteuil » dans la *Recherche* de Marcel Proust ou le « Some of these Days » dans *La Nausée* de Sartre, comme des *Ekphrasis musicales*.

En prenant en compte le gigantisme du répertoire littéraire, on voit combien un tel champ d'étude est vaste et varié. Aussi, existe-il un nombre substantiel d'études thématiques[28] et/ou périodiques[29], interrogeant la présence de la musique notamment dans le roman, ainsi qu'un certain nombre de monographies se proposant l'analyse des relations entretenues par les écrivains avec la musique.[30] Il ne saurait être question ici d'en dresser un inventaire, ne serait-ce même qu'un portrait restreint.[31] Cependant, il sera fait régulièrement référence à des œuvres littéraires à propos des adaptations qu'en fait le cinéma, en se demandant dans la scène analysée, quelle est la part d'inventivité propre à la littérature et celle propre au cinéma.

Aude Locatelli, reprenant la forme du mot science-fiction, a forgé le terme de « musique-fiction » pour qualifier ce champ particulier des études littéraires. Elle l'utilise pour désigner :

> « D'un point de vue générique, ce domaine des œuvres littéraires inspirées de manière thématique et formelle par la musique, œuvres qui invitent le lecteur à une écoute spécifique en ce que la musique qu'elles donnent à entendre, par le biais des mots, est nécessairement fictionnelle. Le terme de “musique-fiction” – calque du mot “science-fiction” – peut en outre caractériser, de manière plus circonscrite, les séquences aux cours desquelles, au sein d'un roman ou d'une nouvelle, un écrivain compose en silence, en mots, une œuvre musicale non existante qu'il revient au lecteur d'imaginer. »[32]

28 Cf. par exemple, Victoria, Marie-José, *La cantatrice dans la littérature romantique française : entre incarnation et sublimation*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

29 Cf. par exemple, Bailbé, Joseph-Marc, *Le roman et la musique sous la monarchie de Juillet*, Paris, Lettres modernes/Minard, 1969.

30 Cf. Vray, Jean-Bernard, « “...quelqu'un le chanta”. L'intertexte de la chanson dans l’œuvre de Duras », dans Semmer, Alexandra, et Stéphane Patrice, *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, PUL, 2005. Ferrier, Michaël, « La chanson dans l’œuvre de Céline : du grand opéra à la chanson populaire, en passant par l'opéra-bouffe, l'opéra-comique, l'opérette et autres fredaines... De quelques oreilles que la poétique célinienne prête aux formes chantées. », Thèse de doctorat en Littérature française, Paris IV, 1998.

31 Nous renvoyons aux riches bibliographies des livres cités sur le sujet. Cf. Bibliographie « Musique et littérature ».

Pour croiser la problématique de la musique en littérature et de la musique au cinéma, prenons l'exemple du film de Jean-Pierre Melville, *Le Silence de la mer* (1947), adapté de la nouvelle éponyme de Vercors. Dans ce récit de l'Occupation, deux français, un vieil homme et sa nièce, se voient contraints d'héberger un officier allemand. Ils s'acquittent de leur tâche en conservant une forme de dignité par le silence qu'ils s'imposent. L'Allemand se dévoile respectueux, amateur d'art, et compositeur. Comme nous allons le voir en prenant l'exemple d'une scène musicale de l'œuvre littéraire, Melville respecte le texte de Vercors à la lettre. Cependant, les moyens du cinéma étant autres que ceux de la littérature, le résultat diffère naturellement.

Dans le roman comme dans le film, l'homme âgé est le narrateur. Melville charge la voix off de restituer le texte de Vercors. La séquence, qui correspond au cinquième chapitre du livre[33], s'ouvre sur une image de l'oncle vue à travers le reflet d'un miroir (30:45). La voix hors-champ du vieil homme, donne à entendre le texte de la nouvelle : « Un soir, – j'étais monté dans ma chambre pour y chercher du tabac, – j'entendis s'élever le chant de l'harmonium. » Le personnage relève la tête en entendant la musique s'élever et se regarde furtivement dans le miroir. Il s'agit d'un Prélude de Bach joué à l'harmonium. Le spectateur devance ici le lecteur en ayant la possibilité de reconnaître l'œuvre. La voix off reprend (« On jouait ces *VIIIe Prélude et Fugue* que travaillait ma nièce avant la débâcle. Le cahier était resté ouvert à cette page mais, jusqu'à ce soir-là, ma nièce ne s'était pas résolue à de nouveaux exercices. »), confirmant ce que le spectateur entend. L'homme sort de sa chambre et longe le couloir. Voix off : « Qu'elle les eût repris souleva en moi du plaisir et de l'étonnement : […].» Ici Melville interrompt un instant le texte, ménageant un temps d'écoute. Avec des mouvements lents, le personnage éteint la lumière et franchit la porte donnant sur les escaliers. Le son de l'harmonium se faisant plus présent, l'homme descend marche après marche l'escalier grinçant. Et, marquant une pause à mis course, il se questionne

32 Locatelli, Aude, « Présentation », dans Locatelli, Aude, et Frédérique Montandon (dir.), *Réflexions sur la socialité de la musique*, Paris, L'harmattan, 2007, p. 10.

33 Citons le début du chapitre : « Un soir, – j'étais monté dans ma chambre pour y chercher du tabac, – j'entendis s'élever le chant de l'harmonium. On jouait ces *VIIIe Prélude et Fugue* que travaillait ma nièce avant la débâcle. Le cahier était restait ouvert à cette page mais, jusqu'à ce soir-là, ma nièce ne s'était pas résolue à de nouveaux exercices. Qu'elle les eût repris souleva en moi du plaisir et de l'étonnement : quelle nécessité intérieure pouvait bien l'avoir soudain décidée ? Ce n'était pas elle. Elle n'avait pas quitté son fauteuil ni son ouvrage. Son regard vint à la rencontre du mien, m'envoya un message que je ne déchiffrai pas. Je considérai le long buste devant l'instrument, la nuque penchée, les mains longues, fines, nerveuses, dont les doigts se déplaçaient sur les touches comme des individus autonomes. Il joua seulement le Prélude. Il se leva, rejoignit le feu. », Vercors, *Le silence de la mer (et autres récits)*, Paris, LGF, p. 31. Les citations qui suivent, sauf indications contraires, se trouvent dans ce passage.

intérieurement (voix off) : « Quelle nécessité intérieure pouvait bien l'avoir soudain décidée ? » Il pousse la porte du rez-de-chaussée, un plan nous montre le salon où est installée la nièce laissant hors-champ le musicien à l'harmonium alors qu'il constate : « Non. Elle n'avait pas quitté son fauteuil ni son ouvrage. » Il vient s'installer dans son fauteuil près du feu, écoutant avec sa nièce la musique de Bach que joue l'allemand. Melville coupe ensuite un passage du texte (« Son regard vint à la rencontre du mien, m'envoya un message que je ne déchiffrai pas. Je considérai le long buste devant l'instrument, la nuque penchée, les mains longues, fines, nerveuses, dont les doigts se déplaçaient sur les touches comme des individus autonomes. Il joua seulement le Prélude. Il se leva, rejoignit le feu.») confiant à l'image et au son le soin de suggérer et de faire sentir ce qui se joue entre les personnages. La scène place la musique pendant plus d'une minute au centre de l'attention et, au-delà de la musique, elle montre l'écoute des personnages : les deux Français, reliés à deux reprises par de courts panoramiques horizontaux, ont le regard fixe en direction de l'Allemand qui leur tourne le dos, hors-champ ; l'Allemand, lui, apparaît seul à l'harmonium, son dos, ses mains, son visage. Quand la musique s'achève réapparaît le tic-tac de la comtoise du salon, signature sonore de cet espace commun de vie pendant tout le film. Le militaire se met alors, en se tournant vers eux, à monologuer sur la musique allemande (« Il n'y a rien de plus grand que cela [...]») et sur son amour grandissant de la France (accompagné par un musique de fosse, lente et symphonique). L'oncle et la nièce détournent immédiatement leurs regards, quittant le masque tendu de l'écoute qu'avaient pris leurs visages pour retrouver celui, vague et indifférent, de leur résistance.

Un soir, plus loin dans le film (56:00), alors qu'il s'interroge et culpabilise d'éprouver du respect pour cet Allemand, l'oncle déambule dans son salon et vient devant l'harmonium où est toujours posée la partition du *Prélude n°8.* Il tire deux jeux de l'harmonium. Et, de sa main droite plaque le premier accord (mi bémol mineur) et expose le début du thème (sib, mib, solb, dob) puis s'arrête, toujours pensif, alors qu'on entend la suite du Prélude à l'orchestre, en musique de fosse.

Dans cet exemple, une œuvre musicale préexistante (le *Prélude n°8 en mi bémol mineur* de Bach) fait l'objet d'une mise en récit scripturaire (première *Ekphrasis musicale* par Vercors) celle-ci faisant à son tour l'objet d'une adaptation audio-visuelle (deuxième *Ekphrasis musicale* par Melville). Le texte en passant de la page à l'écran, même si l'intrigue reste strictement la même, s'enrichit de nombreux éléments suggestifs, notamment en mettant

l'accent sur l'écoute des personnages, partagée « en silence » avec le spectateur. Le cinéma se révèle ici un art du temps : Melville choisit des moments de pauses entre les phrases du texte de Vercors, pour laisser parler la musique, les sons, les images. Le cinéaste utilise ensuite, dans la seconde scène, la possibilité du cinéma de passer de la musique diégétique à la musique extradiégétique, déployant par l'expression d'une musique de fosse le sentiment du personnage simplement évoqué dans le texte littéraire.

On le voit, ce qui différencie principalement la représentation de la musique au cinéma d'avec celle des autres arts (peinture, littérature) est avant tout la présence *concrète* de l'œuvre musicale au sein d'une narration, par une mise en situation concrète du fait musical. Cette narration cinématographique ayant par ailleurs, comme l'œuvre musicale, une durée et un rythme qu'elle impose au spectateur et auxquels sont soumises toutes les représentations.

Le cinéma est devenu un des arts majeurs de la représentation au XXe siècle comme le roman et le feuilleton furent ceux du XIXe. Il touche un public très large qui se mesure, pour un film, en milliers, voire en millions de spectateurs. En ce sens, il est un art de masse. En abordant les années 1960, le choix du cinéma s'est donc imposé, la télévision ne comptant encore qu'une chaîne jusqu'en 1964, et un parc de diffusion relativement réduit. Même si l'on observe déjà, à travers l'apparition de « séries télévisées »[34] et de « feuilletons », l'émergence d'un imaginaire audio-visuel qui se distingue de celui du cinéma, en proposant des histoires à la narration simple et en profitant de formats extensibles[35], pouvant atteindre jusqu'à plusieurs dizaines d'heures.

Les arts mécaniques brillent par leur absence dans ce tour d'horizon des représentations de la musique. Il est évident que les nombreux supports tels que la lithographie, dès le début du XIXe siècle, la photographie et la photogravure, peu de temps après, sans oublier l'art radiophonique[36] qui, à maints égards, s'avère un des plus proches du cinéma (convoquant lui aussi les trois éléments du continuum sonore – bruit, parole et musique), ont également leur part dans l'immense réseau que constituent les représentations de la musique.

---

34 Citons en quelques-unes parmi les plus connues : *Le Temps des copains* (1961), *Thierry la Fronde* (1963), *Belphégor* (1965), *L'Âge heureux* (1966), etc.

35 Il existe par ailleurs dès les années 1920 des films à épisodes (*Fantomas*, 1920 ; *L'Essor*, 1920 ; etc.).

36 Comme le rappelait Merleau-Ponty : « Comme le film visuel n'est pas la simple photographie en mouvement d'un drame, et comme le choix et l'assemblage des images constituent pour le cinéma un moyen d'expression original, de même le son au cinéma n'est pas la simple reproduction phonographique des bruits et des paroles, mais comporte une certaine organisation interne que le créateur du film doit inventer. Le véritable ancêtre du son cinématographique n'est pas le phonographe, mais le montage radiophonique. », Merleau-Ponty, Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009 [1945], p. 18.

Cette brève et lacunaire présentation de la représentation de la musique dans les arts, qui mériterait de plus amples développements, est une façon de rappeler à notre mémoire la « longue durée », celle d'arts parfois pluriséculaires, qui traverse les représentations cinématographiques de part en part, tout en posant indirectement la question vaste et complexe de ce que ces représentations doivent à d'autres plus anciennes.

5. La musique cinématographiée : le statut du fait musical.

Pour terminer cette introduction, revenons au cœur de notre sujet : la musique diégétique au cinéma, en présentant ce qui fait sa singularité, ce qui la définit, et de quelles manières on peut l'analyser.

5.1. La musique diégétique : une modalité musicale dépréciée.

Dans la scène d'ouverture de *Eyes Wide Shut* (1999) de Kubrick, on entend la célèbre valse de Chostakovitch (*Suite pour orchestre de variété n°1*, « Valse n°2 ») sans pouvoir déterminer dans un premier temps si elle est située ou non dans le film. À la fin de la séquence, la présence de la musique est justifiée par Bill Harford (Tom Cruise) qui appuie sur l'appareil stéréophonique arrêtant la lecture du disque compact. « Du coup ce geste, écrit Jacqueline Waeber, révélant la source énonciative de la musique, en détruit aussi quelque peu le charme. »[1] L'auteur fait ici une remarque que l'on peut considérer comme symptomatique d'un « regard musicien » sur le cinéma, calqué sur les normes de l'opéra, et qui considère que la musique s'abîme (voire s'avilit), en tout cas « perd de son charme », en entrant explicitement dans l'*histoire* du film. C'est une constante de l'appréciation de l'œuvre d'art, empreinte de romantisme : ce qui est grand et beau (le sublime) n'est jamais complètement de ce monde et se doit de transmuer le prosaïsme du quotidien.

Ainsi, la musique diégétique, de par l'évidence de sa présence au cinéma (« oui, les personnages évoluent dans un monde où la musique est présente »), est souvent synonyme de banalité. Cette connotation est-elle justifiée ? Il est exact qu'une scène de café où de la musique est présente en fond sonore peut, d'un point de vue esthétique et fonctionnel, ne rien avoir d'original, la musique ne faisant que conforter le spectateur dans son rapport à l'image. En découlent des jugements dépréciatifs, en grande partie fondés, sur les carences esthétiques de la musique diégétique. « L'apparition, en 1930, du cinéma parlant et son glissement immédiat vers les facilités diégétiques du roman et du théâtre ont fait oublier cette donnée essentielle [la *musicalité* du cinéma], et il faudra attendre *L'Immortelle* (Robbe-Grillet, 1963) pour qu'à nouveau se définisse, même imparfaitement, une problématique "musicale" de la forme cinématographique. »[2] Le compositeur Michel Fano, ayant en tête les recherches musicales du cinéma muet et militant pour un cinéma moderne ouvert sur les recherches formelles, laisse deviner dans cette phrase (« les facilités diégétiques du roman et du

1 Waeber, Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005, p. 132.

2 Fano, Michel, « Musique et film : filmusique » , dans Julien, Jean-Rémy (dir.), *Vibrations*, « Les musiques des films », n°4, janvier 1987, p. 23.

théâtre ») en quelle estime il tient la musique d'écran. Laurent Jullier résume parfaitement cet antagonisme : « La critique moderne a mis l'accent sur la *texture du récit*, qu'elle juge d'autant plus intéressante qu'elle s'approche de la densité poétique. L'histoire a été dédaignée – son absence est d'ailleurs ce qui caractérise l'art de haute volée, et sa présence ce qui caractérise l'art de masse. Voilà pourquoi, au cours de notre scolarité, nous avons appris que *lire pour l'histoire* était une activité des plus basses. »[3]

Nous avons donc fait le choix de nous intéresser à la musique diégétique, celle qui se trouve directement mêlée aux personnages et aux histoires. Ce faisant nous étudierons aussi bien la « banalité » musicale des films que les surgissements musicaux que les réalisateurs peuvent faire advenir dans certaines scènes, en souhaitant montrer que cette modalité musicale « dépréciée » regorge en réalité de richesses.

> « La musique, d'abord, habite chez les personnages. Elle est donc en cela un élément du scénario : même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes immédiats, comparables à ceux qu'il met en œuvre dans le domaine des costumes, des décors, de la gestuelle ou du dialogue. »[4]

5.2. La musique diégétique : du personnage à la toile de fond.

Analyser uniquement l'avers d'une pièce de monnaie, en laissant de côté le revers, aurait de quoi étonner un numismate ; de même, l'approche consistant à se focaliser sur une seule modalité de la musique au cinéma, la musique diégétique, peut apparaître comme un fourvoiement épistémologique. Il n'en est rien. Il s'agit plutôt, on l'a vu, grâce à une focalisation réduite, circonscrite, de dégager et d'exploiter toute la richesse de cette modalité musicale souvent éludée et négligée par l'analyste musicologue qui lui préfère la musique extradiégétique, laquelle offre souvent une matière musicale plus dense déployée sur l'ensemble du film.

---

3 Brooks, Peter, *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 4., cité dans Jullier, Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 25.

4 Chion, Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 242.

Notre pari est simple : sans perdre de vue la relation dialectique qui demeure en permanence entre les deux grandes modalités de la musique au cinéma, nous souhaitons démontrer la fécondité heuristique de cette *musique représentée* pour des disciplines comme l'anthropologie musicale ou l'histoire sociale et culturelle de la musique. Pour montrer qu'il est possible de mettre en lumière et de mieux comprendre le rapport qu'entretiennent les hommes d'une époque avec la musique en observant comment ils représentent ce rapport par les moyens du cinéma.

Le personnage apparaît au cinéma comme le médiateur privilégié de la représentation de ce rapport. Daniel Percheron l'a bien compris, lorsqu'il note le rôle capital du personnage comme vecteur ou non de l'écoute dans sa formulation de la distinction entre musique diégétique et extradiégétique :

> « Ultimately, by specifying a character as the privileged receiver of sound in the diegetic space, two types of sound circulation may be outlined : 1) Diegetic transmission-the sound passes from film to spectator, filtered through a character (what I hear as spectator the character must hear, too) ; 2) Extradiegetic transmission-the sound passes directly from film to spectator, unmediated by a character. »[5]

Avec cette définition, Percheron fait de la musique diégétique le lieu d'une *écoute partagée* entre un personnage et un spectateur, le personnage devenant un médiateur de l'écoute. Le personnage est le carrefour, le point central de la représentation puisque convergent vers lui des intentions d'écoute qui seront reçues par le spectateur. Aussi, le *personnage musiquant*[6], c'est-à-dire celui qui musique au sens large, en faisant, en jouant, en composant, en dirigeant, etc. de la musique, comme le *personnage écoutant*, celui qui ouït, entend ou écoute de la musique, sont-ils nos deux repères principaux pour l'observation de la musique diégétique – les manières d'en faire et les manières d'en écouter. Les troisième et quatrième parties de cette thèse leur seront d'ailleurs consacrées.

---

5 Percheron, Daniel, « Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis », *Yale French Studies,* No. 60 (1980), p. 18-19. « En fin de compte, en établissant le personnage comme le récepteur privilégié du son dans l'espace diégétique, deux types de circulation du son peuvent être circonscrits : 1) la transmission diégétique – le son passe du film au spectateur, filtré à travers un personnage (ce que j'entends en tant que spectateur le personnage doit l'entendre, aussi) ; 2) la transmission extradiégétique – le son passe directement du film au spectateur, sans la médiation du personnage. »

6 Il n'y a pas de connotation péjorative dans l'usage que nous faisons de ce terme à la différence de celui allemand de « Musikant » lequel désigne « dès la fin du XVIe siècle la catégorie immédiate entre le *musicus* cultivé de cour et le musicien bateleur ambulant. Au XVIIIe siècle, il acquiert une valeur péjorative. », Adorno, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 2009 [1968], p. 30.

Notre étude, ensuite, ne saurait se réduire aux seuls personnages : il ne s'agit pas, on l'a dit, d'interroger uniquement les films où la musique a une place de choix, mais bien un ensemble de films d'une même époque pour voir comment la musique, tantôt timidement, tantôt avec ostentation, s'y montre ou s'y cache, et de quelle manière. Par ailleurs, une sociologie des personnages se doit de prendre aussi en considération les éléments secondaires du monde de la fiction, soit la toile de fond que constitue l'environnement des personnages. Il s'agit donc d'interroger aussi bien le regard porté sur un personnage principal compositeur ou musicien que celui posé sur le quotidien musical, sur l'infra-ordinaire[7] de l'univers représenté. S'étonner de ces détails de la vie courante, les décrire, en observant ce qui relève du stéréotype ou de l'atypique. L'exploration de la musique diégétique passera donc des personnages à l'environnement fictionnel des films, et réciproquement.

5.3. Nécessité ou contingence de la musique diégétique.

À la suite d'Irene Kahn Atkin[8], auteure de l'unique ouvrage consacré exclusivement à la musique diégétique, nous proposons plusieurs catégories résumant les différentes raisons d'être de la musique diégétique dans un film.

La première, la plus évidente, justifie la musique par le fait que le personnage principal soit musicien (chanteur, instrumentiste, chef d'orchestre ou de chœur, compositeur). La musique pourra ainsi être introduite de manière naturelle à plusieurs reprises.

La seconde, qui rejoint à une moindre échelle la première, la justifie par la présence d'un ou plusieurs personnages secondaires musiciens. Une scène ou plusieurs montreront cet artiste en situation.

---

7 Perec utilise le terme dans un texte programmatique où l'auteur invite à une anthropologie de l'*ici* (endotique) et non plus de l'*ailleurs* (exotique) : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps. Où est notre espace? Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. [...] », Perec, Georges, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n°5, février 1973, repris dans Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11-12.

8 Atkins, Irene Kahn, *Source Music in Motion Pictures*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 1983.

La troisième, la plus vaste, qui mériterait des subdivisions, justifie la musique par le milieu ou la situation où évoluent les personnages. Ce seront ici des musiques de circonstance : musique diffusée dans un bar, musique jouée lors d'une fête, etc.

La quatrième, offrant une palette tout aussi vaste, justifie la musique par le fait qu'un personnage du film affiche et affirme ses goûts musicaux. Le personnage écoutera alors plusieurs fois de la musique et manifestera ses goûts par ses actions et/ou son discours.

En résumé, ces quatre catégories, qui englobent la totalité des manifestations de la musique de film dans sa modalité diégétique, sont : 1. le personnage principal est musicien, 2. un personnage secondaire est musicien, 3. le milieu et la situation induisent – à des niveaux divers – la présence de musique, 4. un des personnages est un amateur de musique.

À la suite de cette schématisation des « déterminants » de la musique diégétique, il convient de peser le degré de nécessité et de contingence qui incombe aux scènes musicales. 1. La musique diégétique est-elle nécessaire à la scène ? 2. Si elle n'est pas nécessaire, apporte-t-elle quelque chose dramatiquement ? 3. Si elle n'apporte rien dramatiquement, quel est son rôle ? La musique diégétique est donc soit « nécessaire », soit « contingente mais utile dramatiquement », soit seulement « contingente » (décorative).

On peut aussi se poser la question : la musique est-elle nécessaire à un point tel qu'elle ne soit substituable par aucun autre élément sans risquer de dénaturer et d'altérer le sens du film ? En somme : est-elle un élément essentiel du film ou un élément interchangeable ? Le paradoxe est qu'un film mettant, en apparence, la musique au cœur de son dispositif peut l'utiliser, en réalité, comme un élément d'apparat, un élément subsidiaire, laissant au schéma narratif habituel – basé sur les affects et les sentiments – le soin de commander le film. C'est ce que constate Paul Salmona à propos de *Tous les matins du monde* (1991) d'Alain Corneau : « Si le compositeur est bien le protagoniste, la musique n'est que prétexte et les ressorts du récit procèdent presque entièrement de registres affectifs, sans que soient jamais abordées de questions de théorie, de composition, d'interprétation, d'école... Le propos du film n'est pas la musique de viole de gambe mais la langueur de Sainte Colombe (après la perte de sa femme), le désespoir de Madeleine (après le départ de Marin), le remords de Marin (après la mort de Madeleine). »[9]

9 Salmona, Paul, « Sainte Colombe n'existe pas », dans *Figures du compositeur. Musiciens à l'écran*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 53.

5.4. Prégnance de la musique : de l'écoute du personnage à l'écoute du spectateur.

Concernant le niveau de prégnance de la musique diégétique, distinguons trois grands niveaux d'attention des personnages vis-à-vis de ladite musique, lesquelles induisent en grande partie les niveaux d'écoute « redoublée » du spectateur, venant comme s'emboîter dans l'écoute du personnage. Elles sont comme trois repères d'un nuancier allant d'une attention soutenue pour la musique à une simple présence acoustique dissolue dans la perception générale du film (fond sonore). Elles recoupent la distinction du langage courant entre *écouter* (auditeur actif), *entendre* (auditeur semi-actif) et *ouïr* (auditeur passif).

D'abord, la **focalisation forte** : le foyer de l'attention est la musique (situation de concert, écoute silencieuse d'un disque, etc.). Le(s) personnage(s) montre(nt) une attention particulière à la musique, le réalisateur invitant le spectateur à partager cette expérience.

Ensuite, la **focalisation moyenne** : le foyer de l'attention n'est pas la musique mais celle-ci joue un rôle non négligeable dans la scène. Le réalisateur, en nous montrant la source sonore, nous montre un personnage conscient de la présence de la musique même s'il poursuit une activité tierce : discuter, manger, boire, etc. (situation d'écoute dans un bar, un cabaret, etc.). Variante de la focalisation moyenne, la focalisation motrice : le personnage dansant nous indique par ses mouvements l'attention (motrice) qu'il accorde à la musique tout en continuant d'autres activités, draguer, flirter, parler, etc.

Enfin, la **focalisation faible** ou l'absence de focalisation (situation d'écoute dans un lieu public – bar, restaurant, supermarché – ou lors d'une soirée, quand la musique n'est qu'un fond sonore ne suscitant aucune réaction). La source n'est alors bien souvent pas montrée par le réalisateur, ce qui n'empêche pas la musique de demeurer diégétique.

De nombreuses musiques diégétiques sont ainsi représentées dans les films comme ouïes ou entendues par les personnages sans avoir vocation à être écoutées. Usant d'un effet de réel, le film se veut alors à l'image du monde qu'il prétend représenter, plongé dans le bain sonore du quotidien. De la même manière qu'un Bresson a pu dire que le cinéma sonore avait inventé le silence[10], le cinéma sonore a aussi donné naissance à une *représentation concrète de l'insignifiance musicale*, c'est-à-dire à une représentation de la musique de fond et d'ameublement. Observer la musique diégétique au cinéma, c'est aussi être confronté à une musique « insignifiante » pour les personnages et *a fortiori*, dans bien des cas, pour le spectateur.

10 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 50.

Le cinéma muet, nous allons le voir, fut à cet égard parfois plus « musical » en matière de représentation que le cinéma sonore.

> « On a eu tort d'appeler le cinéma l'art muet : c'est en réalité l'art silencieux. Ne transformez pas en infirmité ce qui est une force cachée.», Émile Vuillermoz, 1927.[11]

> « Il faut être bien sourd pour ne pas avoir la mémoire obsédée par le timbre vif et clair de Lillian Gish [...] »[12], Jacques Rivette, 1954.

5.5. Au temps du muet : la suggestion musicale.[13]

Le cinéma a toujours été accompagné de musique, de paroles, de bruits, la chose est entendue. C'est cependant un autre phénomène qui nous intéresse ici : la phonogénie de l'image, autrement dit le potentiel du cinéma « muet » à générer par les images elles-mêmes un imaginaire sonore et musical. « Le cinéma muet bruissait donc d'un vacarme de sons sous-entendus»[14], écrit Michel Chion, évoquant la puissance de suggestion sonore contenue dans l'image et dans son mouvement. Aussi, le cinéma n'a pas attendu de devenir sonore de manière synchrone pour représenter la musique, pour la faire vivre dans ses images.

Fig. 5.1. *Le Mélomane* (1903, Méliès).

Dans *Le Mélomane* de Méliès (1903), une sorte de compositeur-chef-d'orchestre inscrit, sur des lignes à hautes tensions faisant office de portée, une clef de sol et une mélodie ternaire en noires. Le compositeur, dont la tête, tel un Hydre de Lerne moderne, se renouvelle à volonté, utilise le fruit de ses décapitations pour écrire sa partition. Par la suite, six femmes viennent se placer sous la portée en indiquant, pour qui ne lit pas

11 La suite est tout aussi éloquente : « Il faut donner au visionnaire la possibilité de parcourir librement le riche clavier du silence en assignant à la musique un rôle moins mécanique et moins continu. Il faudra se décider un jour à fermer ce robinet d'où coulent sans interruption, pendant toute une soirée, d'intarissables mélodies. Mais on devra créer la technique nouvelle du film musical, comme on a fondé le drame lyrique, l'opéra-comique ou le ballet. », Vuillermoz, Émile, « La musique des images », *L'art cinématographique*, Paris, Félix Alcan, 1927, vol IV, repris dans Toulet, Emmanuelle et Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 116.

12 Rivette, Jacques « L'âge des metteurs en scène », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954, p. 45.

13 Cf. « L'image suggérant le son », Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *op. cit.*, p. 12-14.

14 Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, *op. cit.*, p. 14.

la musique, le nom des notes qui s'y dessinent automatiquement deux mesures par deux mesures (Ut, ut, ré/si, ut, ré//mi, mi, fa/mi, ré, do//ré, ut, si/do). Méliès propose, en silence, deux minutes de pure invention musicale en faisant de son mélomane une sorte de magicien de la musique. Il s'agit ici d'une évocation de la musique par le biais d'une mise en scène de sa notation : la partition élaborée en direct sert de prétexte à un déroulement fantastique.

Mais la musique peut également être suggérée par la présence de personnages musiciens. Lesquels personnages musiciens peuvent, ce que ne permettent ni la peinture, ni la photographie, produire des gestes musicaux, c'est-à-dire en reprenant les termes de Panofsky, d'ancrer la musique dans un *espace temporalisé* et dans un *temps spatialisé*. Le joueur de grosse caisse dans *Le Mélomane* de Méliès utilise sa mailloche à plusieurs reprises, et un autre joueur de tambour, à la fin de la prise, referme le cortège en frappant avec agitation son instrument : le vacarme est inscrit dans le mouvement de l'image.

Les frères Lumière, eux-aussi, ont filmé des fragments de musique en enregistrant et en mettant en scène aussi bien leur environnement proche que de nombreuses régions du monde (grâce aux fameux « opérateurs » Lumière). On trouve ainsi au milieu de leur production des images de concerts privés comme des spectacles « exotiques ».

Les évocations musicales, souvent pittoresques, sont nombreuses dans les films des frères Lumière. Évidemment, sous une apparence documentaire la plupart de ces « prises de vue » sont entièrement mises en scène. Le format court, comme celui des 78 tours pour les premiers musiciens où l'artiste doit composer avec les trois minutes à sa disposition, impose une mise en forme synthétique et donc souvent préparée. Citons pêle-mêle ces images chargées de musique *en puissance* :

> Un violoniste s'accorde au son du piano puis joue avec trois femmes de la famille Lumière : deux au piano et une au chant (*Concert*, n°22). Un couple mixte de danseurs du Tyrol et un musicien jouant de la cithare exécutent une pièce (*Danse tyrolienne*, n°31). Les frappements de mains et le rythme des pas dansés des habitants d'une île septentrionale du japon résonnent (*Les Aïnos à Yeso*, n°741). Des femmes au milieu d'une rue de Londres dansent le Hornpipe, une danse irlandaise (*Danseuses des rues*, n°249). Six musiciens-danseurs blancs grimés en noir (un chef d'orchestre, un flûtiste, deux banjoïstes, un guitariste, un tambourineur) jouent et dansent dans une rue de Londres devant un public de Blancs (*Nègres dansant dans la rue*, n°252). Deux danseuses en costumes évoluent au cœur d'une représentation du Mahâbhârata (*Danseuses cambodgiennes du roi Norodom*, n°1294). Des tambourinaires et un enfant jouant des cymbales défilent dans une ville de Provence pour la Saint Agathe, le 5 février 1900 (*Maillane : défilé des tambourinaires*, n°1224). Des couples dansent en habits traditionnels à un bal en l'honneur du passage du président

Félix Faure aux Sables-d'Olonne en avril 1897 (*Bal des Sablaises*, n°475). Des Achantis (peuple de l'actuel Ghana) dansent, accompagnés de claquements de main et d'un tambourinaire, exhibés au milieu du parc des expositions de Lyon, en 1897 (*Danse d'hommes*, n° 564). Lors d'une matinée enfantine, des couples de jeunes filles exécutent une danse traditionnelle française, « la badoise » (*Bal d'enfants*, n°15).[15]

Ces nombreuses scènes musicales peuvent nous interpeller : en effet, pourquoi un art « muet » s'intéresse-t-il autant à filmer la musique et les musiciens ? Peut-être simplement parce que la musique est intrinsèquement photogénique, et que les mouvements des musiciens, des danseurs, la plasticité des instruments de musique, etc., sont autant d'éléments éminemment visuels et intéressants en tant que tels.[16] Viendrait ensuite ce que nous évoquions au début : la potentialité de suggestions sonores de l'image en mouvement. Dernière réponse, enfin, parce que la musique peut prendre part à une historiette dont le ressort dramatique ou humoristique est visuel. Ainsi, comme chez Méliès, la figure du mélomane[17] donne aux frères Lumière l'occasion d'une facétie musicale. Dans *Le Scieur de bois mélomane* (n°880), un tromboniste, une scie accrochée à la coulisse de son instrument, exécute une partition tout en « découpant » (faussement) une bûche placée devant son pupitre.

L'écran, comme la page du roman, n'a donc que les apparences d'un monde du silence. Et par le biais de l'écriture représentée (la partition musicale) ou de la pratique représentée (la performance musicale inscrite dans le temps et l'espace), entre autres, l'écran se révèle déjà, en réalité, un monde bruissant, chantant et musiquant. Le basculement qui s'opère à la fin des années 1920, n'est donc pas le passage du monde du silence au monde du sonore, mais le passage d'un sonore suggéré par l'image (et d'un sonore non synchrone avec l'image)[18] à un sonore synchrone et associé à l'image de manière définitive, – la fixation audiovisuelle.

15 D'après les diffusions quotidiennes sur France 2 des *Vues des frères Lumière*, Centre national de la cinématographie, Association Frères Lumière et France 2, 1995.

16 Et aussi parce que le montage est par analogie, pensé comme écriture musicale.

17 Notons que le terme mélomane est pris, chez Méliès comme chez Lumière, comme désignant un praticien de la musique et non un auditeur de musique.

18 La musique en direct dans les salles de projections au temps du muet. Cf. Barnier, Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, PUR, 2011. Toulet, Emmanuelle et Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

5.6. Le cinéma sonore : la musique diégétique dans un tissu narratif audio-logo-visuel.[19]

5.6.1. Trois messages de natures différentes (acoustique, linguistique, iconique) :

La musique diégétique se trouve au croisement de trois canaux informatifs entremêlés. (1.) Le *niveau acoustique* qui prend en charge la musique elle-même et l'environnement sonore dans lequel elle s'inscrit. (2.) Le *niveau linguistique* qui prend en charge la verbalisation de la musique, tout ce qui relève aussi bien du discours, de l'oralité (monologue, dialogue), que de l'écrit, du scripturaire (affiche, programme, missive, etc.). Le niveau linguistique est donc à la fois visuel et sonore. (3.) Le *niveau iconique*, enfin, qui prend en charge la représentation visuelle de la musique au sens large (du musicien à l'appareil de diffusion en passant par la salle de concert, une affiche promotionnelle, une pochette de disque, ou une partition musicale).

Ces niveaux sont rarement isolés et se combinent dans la pratique. Plus le nombre de niveaux est important, plus l'élément musical est mis en avant et, ce faisant, plus il est susceptible d'être considéré comme signifiant par le spectateur. On trouve ainsi sept combinaisons possibles que nous avons schématisé en trois degrés selon que l'information est isolée (degré I) ou combinée à des éléments de natures différentes (degré II et degré III).

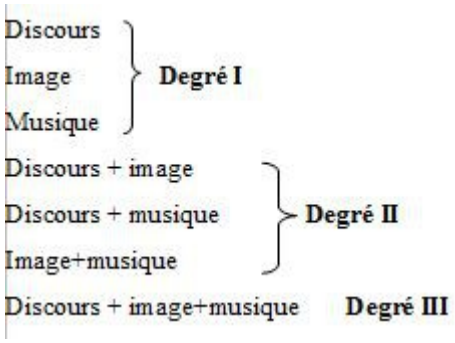

Fig. 5.2. Les sept combinaisons de la musique diégétique.

Qui dit combinaison dit également confrontation des différents éléments. Aussi, si le regard est le sujet du tableau, l'écoute celui de l'œuvre musicale, la lecture celui de l'œuvre

19 Terme employé par Michel Chion à la place d'« audio-visuel » pour souligner le rapport triangulaire et non duel d'un art qui non seulement fait intervenir le sonore et le visuel mais également le langage sous sa forme écrite et/ou parlée. Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, *op. cit.*, p. 143-155. Gérard Blanchard, dans son livre sur la musique au cinéma, se définit comme un homme de l' « audio-scripto-visuel ». Blanchard, Gérard, *Images de la musique de cinéma*, Paris, Edilig, 1984, p. 5.

littéraire, le cinéma, en tant qu'art audio-logo-visuel, a-t-il pour sujet cette triple confrontation (regarder, écouter, lire), qui, tantôt voit se combiner ses éléments, tantôt les voit se contredire.

Dès lors, quand deux éléments de nature différente ne sont pas concordants dans une scène musicale nous parlons de distorsion audiovisuelle. Les deux plus fréquentes sont : la *distorsion de l'instrumentation* (voir une guitare et entendre un orchestre), et la *distorsion de la synchronisation* (la musique n'est pas synchrone avec les mouvements des instrumentistes, les mouvements des lèvres du chanteur, etc.). La première est liée à l'espace (il y a disharmonie entre la représentation visuelle et ce qui est entendu), l'autre au temps (il y a disharmonie dans le déroulement). Ces deux distorsions audiovisuelles ne sont évidemment observables que dans des situations de degrés II ou III.

Une troisième distorsion, d'un autre type, que nous appelons *distorsion sémantique* de la représentation musicale concerne le décalage entre un signifié (verbal ou écrit) et la réalité représentée (l'image ou la musique). Par exemple, quand un personnage dit qu'il écoute du Prokofiev et qu'on entend du Mozart ou quand une affiche annonce un concert de Jazz et qu'on se retrouve à assister à un Opéra.

5.6.2. Temps musical et temps filmique

Le film, comme produit industriel, est un objet normé obéissant à des formats standards notamment en matière de durée. Ainsi, la durée moyenne des films de notre corpus est comprise entre 80 et 120 minutes.

La musique diégétique, de fait, quand elle n'est pas l'objet principal de la fiction, a forcément une présence réduite. Contrairement à un documentaire ou à un concert filmé, où elle peut prendre un place importante, la musique diégétique ne dépasse que rarement le tiers de la durée totale du film. Le « format » d'une scène de musique diégétique (*e. i.* la durée d'une performance musicale cinématographiée) est également un format réduit, pouvant aller de quelques secondes à une dizaine de minutes, même si aucune règle ne prévaut : quelques secondes de *Marseillaise* sortant d'un poste de télévision (*Les Quatre cents coups*, 1959, Truffaut), près de sept minutes de concert (*Les Amoureux sont seuls au monde*, 1948, Decoin), une scène de près de quarante minutes pour l'inauguration d'un restaurant (*Playtime*, 1967, Tati). Par conséquent, la musique diégétique apparaît le plus souvent sous la forme d'extraits musicaux et non d'œuvre musicale complète.

5.6.3. Temporalité et justification de la musique diégétique.

Comment et à quel moment le spectateur que nous sommes apprend-il que la musique qu'il entend fait partie du monde fictionnel où évoluent les personnages ? On peut distinguer sur un axe temporel six cas de figure (**Fig. 5.3**).

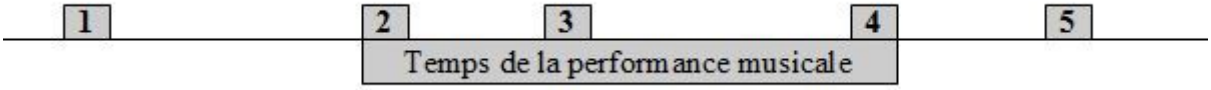

Fig. 5.3 Axe temporel présentant les cinq moments de justifications de la musique diégétique : 1. Avant l'écoute 2. Synchrone avec le début de l'écoute 3. Pendant l'écoute 4. À la fin de l'écoute 5. Après l'écoute. 6. Aucune justification.

Dans les cinq premières situations, le spectateur obtient, à des moments différents, la confirmation du positionnement diégétique de la musique. Ces diverses situations peuvent être déclenchées par un élément verbal (« Tiens, n'est-ce pas du Brahms qu'on entend ? »), par un élément visuel (plan sur la source sonore : le tourne-disque, l'instrumentiste, etc. ou un danseur), par un élément sonore (cf. *supra* ISM et IMM) ou par une combinaison de ces trois éléments. Notons que l'élément sonore – la qualité du son en lien avec le contexte de la scène – s'il peut orienter le spectateur, reste cependant un élément ayant une capacité d'affirmation moins forte que les deux autres. En effet, bien qu'on puisse le déplorer, le *dire* ou le *montrer* convainquent davantage que seulement l'entendre. La sixième situation, quant à elle, laisse définitivement le spectateur dans l'ambiguïté : rien ne vient objectivement confirmer qu'il s'agit d'une musique diégétique.

Est-ce que ces différences temporelles ont une incidence sur le spectateur-auditeur ? Oui, selon nous, car elles hiérarchisent la plupart du temps l'importance que le spectateur doit accorder à la musique. Elle quantifie la force d'injonction de l'image et/ou de la parole sommées de dire « écoute » au spectateur.

Les cas n°1 et n°2, sont très fréquents. L'élément musical est clairement annoncé au spectateur sans détour. La figure consistant par exemple à introduire une scène musicale par un gros plan sur la source sonore est très fréquente (**Fig. 5.4-5.6**). Chabrol, ainsi, ouvre la scène de bal du *Beau Serge* (1958) par un gros plan sur la chaussure du percussionniste en train d'activer la pédale de la grosse caisse ; Vadim, de même, commence une scène de fête dans un appartement, où des musiciens de jazz sont présents, en filmant en gros plan un

trompettiste caché derrière la tache sombre de son pavillon (*Les Liaisons dangereuses*, 1960) ; Molinaro, encore, ouvre une scène de cabaret en effectuant un travelling arrière dont la trajectoire part de la peau d'une caisse claire filmée en gros plan pour arriver à dévoiler la batterie dans son entier (*Le Dos au mur*, 1958).

Fig. 5.6 ***Les Liaisons dangereuses*** **(1'29'10).**

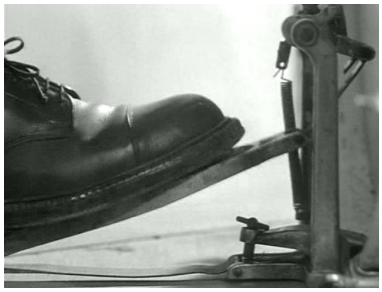

Fig. 5.5 ***Le Beau Serge*** **(1:02:54).**

Fig. 5.4 ***Le Dos au mur*** **(19'42).**

Les cas n°3 et n°4, sont également fréquents. Ils laissent à l'inverse le spectateur dans l'expectative et permettent de créer, en ménageant une sorte de jeu entre le film et celui qui le regarde, un effet de surprise. Lequel découvre au milieu ou à la fin d'une scène que ce qu'il entendait, le personnage l'entendait également (cf. scène d'ouverture *Eyes Wide Shut*, 1999 ; scène finale des *Cousins*, 1959). Cette surprise, le spectateur peut également la partager avec les personnages. Dans le salon silencieux de l'Hôtel de la Plage, par exemple, une introduction de batterie puis un thème de jazz New Orleans se mettent soudainement à résonner laissant perplexe les vacanciers qui découvrent, quelques secondes après, Hulot écoutant de la musique dans une pièce mitoyenne (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1953, Tati).

Le cas n°5 est plus rare et relève presque de l'enquête pour le spectateur. Par exemple, on entend de la musique alors que le personnage est dans son salon. Le volume sonore réduit et le grain sonore font penser à une musique diffusée par un tourne-disque mais, ne voyant pas la source, nous restons indécis. Plusieurs scènes plus tard le personnage traverse son salon, et nous découvrons un tourne-disque silencieux placé dans un coin de la pièce, le spectateur a alors la confirmation de ce qu'il ne pouvait que supposer plus tôt (cf. la « Complainte » de Damia dans *La Tête d'un homme,* laquelle est d'abord entendue dans une première scène pendant que deux hommes discutent dans une chambre d'hôtel sans que l'on puisse trancher s'il s'agit d'une musique diégétique ou extradiégétique, puis dans une seconde scène, bien plus tard dans le film, on entend de nouveau la chanteuse et la source sonore nous

est alors dévoilée : il s'agissait de Damia accompagnée d'un phonographe chantant dans la pièce mitoyenne).

Une des figures de style du cinéma muet pour suggérer la musique et pour ménager une continuité sonore dans l'imagination du spectateur, est ce que Chion nomme le « plan-refrain ».[20] Il s'agit de montrer de manière répétée la source sonore présente dans une scène par le biais de gros plans (une cloche, un groupe de musiciens, un piano mécanique, etc.) afin que le spectateur perçoive la continuité du phénomène sonore. On retrouve parfois dans le cinéma sonore, même si la musique se charge elle-même de créer la continuité, une itération de plans sur la source sonore. Un grand nombre de scènes musicales alternent ainsi un plan sur la source sonore et un plan sur le(s) auditeur(s).

5.7. Fait musical total et fait musical fictionnel

Au terme de cette introduction, constatons que la musique, dès lors qu'on l'étudie dans sa modalité diégétique, est toujours *contextualisée*, mise en relation avec des personnages, et prise dans un tissu narratif qui lui donne toute sa dimension complexe, c'est à dire qu'elle nous oblige à prendre la musique comme un « fait musical total ». Cette notion, issue de l'ethnologie (fait social total[21]) puis investie par la sociologie de la musique (fait musical total[22]), met l'accent sur l'interconnexion de la musique avec tous les champs de la vie sociale (l'économique, le politique, le social, le culturel, etc.). Dans le cadre du cinéma, le fait musical total devient un *fait musical fictionnel*. Celui-ci peut être complètement imaginaire ou faire référence à un fait passé (dans les films biographiques de compositeurs, par exemple).

Par cette formule quasi oxymorique – fait musical fictionnel –, dans laquelle « fait » et « fiction » semblent s'opposer, nous voudrions insister sur deux dimensions des représentations cinématographiques de la musique, l'une poïetique, l'autre esthésique. Pour les

20 « Le cinéma sourd rend souvent un bruit continu (une sonnette insistante, une volée de cloches, une machine) par un bref « plan-refrain » intermittent, qui revient toutes les quinze à vingt secondes avec l'image de ceux qui l'entendent ou baignent dedans. », Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *op. cit.*, p. 13.

21 Qui consiste à considérer « les faits dans leur relation avec l'ensemble du corps social dont ils font partie » et « à les comprendre à partir de leurs usages sociaux. », Jamin, Jean, « Marcel Mauss », dans Bonte, Pierre et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, p. 457. Cette notion est au centre de l'*Essai sur le don* de Mauss (1923). Levi-Strauss résumait les différentes dimensions que recouvrait cette notion : « Le fait social total se présente donc avec un caractère tri-dimentionnel. Il doit faire coïncider la dimension proprement sociologique avec ses multiples aspects synchroniques ; la dimension historique, ou diachronique ; et enfin la dimension pysio-psychologique. », Levi-Strauss, Claude, « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2009 [1950], p. XXV.

22 Cf. « La musique : un fait social total », Green, Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 187-236.

résumer de manière schématique, on peut s'appuyer sur la tripartition classique convenant à l'analyse de toute production humaine[23] (**Fig. 5.7**), et que nous adaptons ici à la musique diégétique.

On trouve d'abord le *niveau poïétique* : il s'agit de toutes les stratégies de création du réalisateur et de son équipe. Pour la musique diégétique, le réalisateur est amené au moment du tournage à recréer plus ou moins artificiellement une performance musicale. Une pléthore de questions peuvent se poser : Est-ce un acteur ou un musicien qui joue de la musique ? Fait-il semblant ou joue-t-il réellement ? La prise de son est-elle directe ou post-synchronisée ? L'acteur a t-il appris à se servir de l'instrument comme il aurait appris à monter à cheval ? Est-il doublé par un musicien pour les gros plans sur les gestes instrumentaux ? Un play-back est-il utilisé ? Etc. Quoi qu'il en soit, un véritable fait musical – réel ou simulé – est donc à la base de la chaîne de création de la scène cinématographiée.

On a ensuite le *niveau « neutre »* ou *« immanent »*[24] : il s'agit de l'œuvre elle-même, en l'occurrence le film, en tant qu'objet, et la musique qu'il contient. La musique diégétique a subi une fixation audiovisuelle et elle peut être soumise à des descriptions peu ou prou « objectives »[25], par exemple : quelle échelle de plan est utilisé pour donner à voir le musicien, quel point d'écoute (auricularisation) est utilisé, la musique est-elle synchrone avec l'image et les gestes du musicien, etc. ?

On trouve enfin le *niveau esthésique* : il s'agit des stratégies de réception du film. Concernant la musique diégétique, ce niveau rejoint le niveau « immanent », et la scène musicale représentée est lue par le spectateur comme relevant de la « fiction » et participant à la création d'un « imaginaire » même s'il peut dans le même temps avoir des connaissances sur les stratégies de création de l'œuvre et sur l'élaboration de ladite scène musicale (son direct ou posynchronisé, anecdotes de tournage, doublure de l'acteur, etc.). La multiplicité de

23 Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975, p. 52 et 60.

24 « Dès que nous découpons des unités, que nous en précisons les variables et que tout cela est organisé en règles, les objets construits que nous obtenons correspondent déjà à des choix opérés par le musicologue, choix qui sont guidés par ses présupposés culturels, son expérience vécue, ses connaissances poïétique et ses propres propres réactions esthésiques. Le niveau neutre est *sale*. », Nattiez Jean-Jacques, *Ibid.*, p. 56.

25 « Décrire c'est inévitablement interpréter et représenter c'est reconstruire. Il y a donc bel et bien, à tout le moins en filigrane et pas seulement au niveau de l'écriture, présence de l'auteur de ses choix, conscients ou inconscients, de ses présupposés, les siens ou ceux de son époque. », « Prologue. La représentation, ou de Vélasquez à Francis Bacon », dans Rouget, Gilbert, *Un roi africain et sa musique de cour*, Paris, CNRS éditions, 1996, p. 9.

ces niveaux constitue la complexité sémantique de l'œuvre et de la scène musicale (où rentrent en jeu des déterminants économiques, idéologiques, sociaux, culturels, etc.)[26].

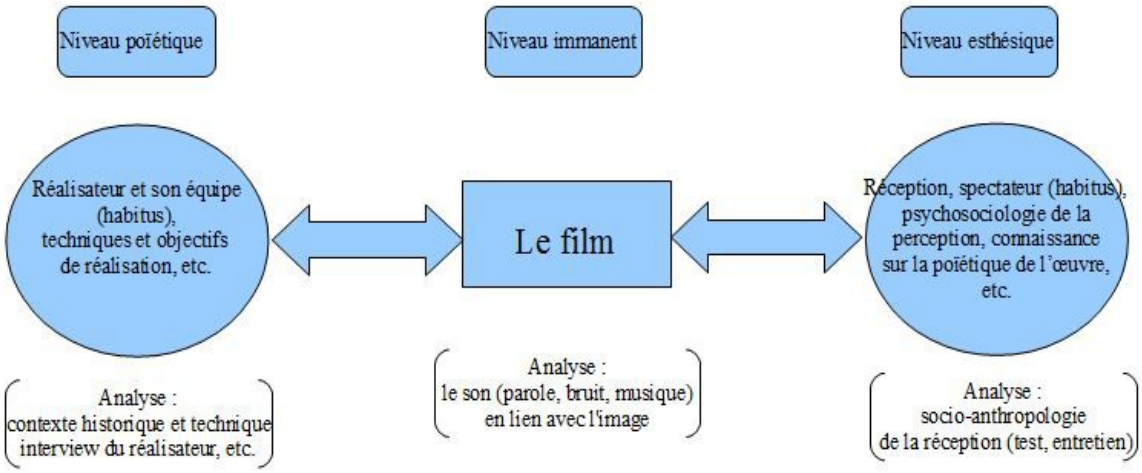

Fig. 5.7 Tripartition pour l'analyse d'objets culturels.

Nous parlons donc de *fait musical fictionnel* pour deux raisons, l'une qui n'est pas propre au cinéma, et qui consiste à soutenir que la fiction crée des « faits musicaux» qu'on peut qualifier de « fictionnels » (Emma assistant à une représentation de *Lucia di Lammermoor* dans *Madame Bovary* de Flaubert ; Antoine Doinel assistant à un concert des Jeunesses Musicales de France dans *Antoine et Colette* de Truffaut) ; l'autre qui est propre au cinéma, et qui consiste à rappeler que pour qu'il y ait fiction, il y a eu une « scène musicale » jouée par des acteurs, captée par la technique, montée par le réalisateur et son équipe. Autrement dit, la musique s'est posée comme un problème concret pour le réalisateur, lequel a du mettre en scène un « fait musical » (soumis à tout les déterminismes : économiques, logistiques, techniques, sociaux, culturels, etc.). C'est en définitive pour souligner l'épaisseur et la complexité de la scène musicale au cinéma que nous parlons de *fait musical fictionnel (total)*.

L'analyse consiste à naviguer entre ces différents niveaux : entre l'*intentio auctoris* et l'« horizon d'attente » (Jauss) du spectateur, pour tenter de décrire l'objet, c'est-à-dire l'œuvre

26 Christian Metz évoque par exemple trois censures qui touchent différents niveaux de l'œuvre: « Par le niveau exact où elles interviennent le long du processus qui mène de l'idée au film, ces trois censures s'ordonnent en un étagement "naturel" et fort efficacement restrictif : la *censure proprement dite* mutile la diffusion [elle est d'ordre politique], la *censure économique* mutile la production [il peut s'agir comme le précise l'auteur d'une "censure commerciale : auto-censure de la production au nom des exigences de la rentabilité"], la *censure idéologique* mutile l'invention [Metz précise qu'"elle ne procède plus des institutions, mais de l'intériorisation abusive des institutions chez certains cinéastes qui, une fois pour toutes, n'essaient plus (ou n'ont jamais essayé) d'échapper au cercle étroit du dicible recommandé à l'écran."] », « Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un Vraisemblable ? », Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 220.

ou les ensembles d'œuvre, de la manière la plus fidèle possible. Notre approche est essentiellement esthétique, sociologique, historique et culturelle et ne prend pas ou très peu en compte une multitudes d'autres dimensions également importantes (technique, économique, psychologique, etc.). Le niveau poïetique est essentiellement informé dans notre travail par le discours des réalisateurs sur leurs œuvres (entretiens) et le niveau esthésique par les critiques, les exégèses et les analyses déjà faites des œuvres. Notre discours sur les films se nourrit ainsi de ces deux niveaux tout en se confrontant directement à la matière des films.

Cette thèse a donc pour objets les *faits musicaux fictionnels* donnés à voir et à entendre dans le cinéma français des années 1960. Pour observer et analyser la musique cinématographiée de cette décennie (1958-1968) nous effectuerons quatre parcours complémentaires.

Le premier abordera le paysage musical de la décennie gaullienne de manière cursive en décrivant concrètement de quelle manière la musique se matérialise au sein des fictions du cinéma français des années 1960. Ensuite, nous nous intéresserons à cinq réalisateurs atypiques (Bresson, Resnais, Robbe-Grillet, Tati, et Demy), qui ont fait de la forme un enjeu majeur dans leurs œuvres, en nous demandant ce que devient la musique diégétique dans ces univers qui, en apparence, peuvent sembler « hostiles » à la musique diégétique. Le troisième nous conduira à nous interroger sur la figure du musicien au sens large et à la manière dont il est représenté dans le cinéma français de cette époque. Enfin, nous aborderons la figure de l'auditeur de musique dans le cinéma français des années 1960 en nous interrogeant sur ce qui constitue peut-être le propre du cinéma en matière de représentation de la musique, à savoir la possibilité de représenter l'auditeur, l'écoutant, en même temps que l'objet de son écoute.

Première partie

PAYSAGE MUSICAL DE LA RÉPUBLIQUE GAULLIENNE : CULTURE ET IMAGINAIRE.

Dans cette première partie, nous décrirons et analyserons le paysage musical que renvoient les écrans du cinéma français des années 1960. Les parties suivantes, en traçant différents parcours dans ce paysage cinématographique, viendront approfondir ce premier tour d'horizon.

Nous nous intéresserons d'abord à la musique présente dans l'environnement fictionnel des films selon un point de vue historique et contextuel. Pour ce faire, après une contextualisation musicale des années 1960, nous distinguerons trois champs musicaux sollicités pendant cette période (jazzistique, classique et « populaire »), puis nous recenserons les lieux d'écoute et les appareils de diffusion de la musique présents sur les écrans français.

Le chapitre suivant dresse les lignes de force de ce que les représentations cinématographiques donnent à percevoir de la musique dans la France des années 1960, en mettant l'accent sur l'aspect politique et patrimonial (« La musique de la république gaullienne »). En miroir de ce chapitre, nous observerons de quelle manière la musique venue d'autres pays est traitée par le cinéma français (« Par la lorgnette du cinéma français : la musique de l'Autre »). Notre parti pris est ainsi d'exposer la dialectique en jeu entre un ici et un ailleurs musical à une période donnée (les années 1960) et dans un cadre donné (le cinéma français), entre auto-identification et alter-identification. Nous terminerons cette première partie en abordant l'évolution des modes musicales telles qu'elles apparaissent dans le cinéma français pendant la décennie gaullienne.

1. Musique au quotidien et culture matérielle.

1.1. Les années 1960 et l'histoire de la musique.

En 1958, un des hérauts de la future Nouvelle Histoire, Fernand Braudel, publie un article où il expose le concept, promis à un bel avenir et immédiatement discuté, de « longue durée » en histoire.[1] Il s'agit d'une invitation à prendre de la hauteur par rapport à nos objets particuliers. Aussi, pour mieux comprendre où se situent les années 1960 dans l'histoire de la musique, replaçons les succinctement dans la marche du temps. En suivant Jean Molino, distinguons trois âges des pratiques musicales : « l'âge des communautés restreintes, l'âge des musiques baroque et classique du monde occidental, et l'âge contemporain. »[2] Le « cycle court »[3] de la production et de la réception qui s'exerce dans une communauté restreinte fait place à un cycle étendu par des médiateurs (la partition musicale, l'interprète, le chef d'orchestre, etc.) jusqu'au XIXe siècle, pour aboutir, à l'âge contemporain, à une « rupture de cycle » par l'invention de la fixation, de la reproduction et de la diffusion sonore. Les médiations musicales se trouvent dès lors multipliées. Ainsi, sommes nous passé du règne de l'*oralité* (musique de « tradition orale »), au règne de l'*écriture musicale* (rationalisation de la notation musicale), pour arriver au règne de la *fixation sonore* (développement de l'enregistrement musical). Sans s'oblitérer, ces différentes strates historiques se superposent et perdurent à l'avènement de la suivante, se cumulant plutôt que s'annulant.

Ce troisième âge, celui de la fixation sonore, qui nous concerne ici, correspond chronologiquement, peu ou prou, à la naissance de la musique moderne (1894, *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy), concomitante de celle du cinéma (1895, première séance publique et payante). D'un point de vue esthétique, selon Jean Molino, la période moderniste (prolongée par les avant-gardes), après avoir commencé dans la dernière décennie du XIXe siècle, s'éteint symboliquement en 1976 : date du « scandale provoqué à Darmstadt […] par l'exécution de la Sonate pour violon seul de Hans Jürgen von Bose, jugée trop tonale, trop simple, trop "belle" en un mot, scandale qui répond ironiquement à celui qu'avait provoqué

1 Braudel, Fernand, « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *Annales E.S.C.*, Vol. 13, n°4, oct. déc. 1958.

2 « Musique et machine. Qu'est-ce qu'une situation musicale », Molino, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud/Ina, 2009, p. 292-305.

3 « Le créateur, qui est souvent en même temps le chanteur musicien, produit son œuvre dans et pour un public spécifique, proche de lui, qui le juge et l'apprécie immédiatement ; le contact entre le producteur, l'œuvre et le public s'opère sans distance et sans intermédiaire. », Molino, Jean, *Ibid.*, p. 293.

Le Sacre du printemps. »[4] Peu importe ici le choix symbolique de telle date ou de telle autre[5], l'important pour nous est de saisir que les années 1960 arrivent à la fin d'un cycle musical pour la musique savante, celui du radicalisme et des avant-gardes. Celestin Deliège évoque ainsi, dans son ouvrage-somme sur l'histoire de la musique contemporaine, après « Un temps de convergences et de recherches expérimentales. L'âge d'or de Darmstadt (1945-1959) »[6], « Un temps de transition et d'abandon. Un sérialisme du souvenir (1960-1974)»[7], les années 1960 représentant la « fin d'une synergie ». Décennie du crépuscule de la modernité, elle accouchera du postmodernisme des années 1970.

Cette ère nouvelle, mêlant techniques de fixation, de reproduction et de diffusion de la musique, est accompagnée dans les années 1950 de plusieurs grandes mutations de l'expérience musicale. Avec Jean Molino[8], distinguons-en trois (socio-culturelle, technologique, esthétique), essentielles pour la décennie qui nous concerne. La première (socio-culturelle) est l'émergence d'une musique de masse dont la jeunesse, nouvelle classe d'âge, va s'emparer en générant un marché musical spécifique et autonome à partir des années 1950. La seconde (technologique) concerne les conduites de réceptions de la musique, lesquelles se multiplient de manière exponentielle en même temps que les supports musicaux et que les lieux de diffusion de la musique, toujours plus nombreux. La troisième (esthétique), enfin, concerne le rapport (hiérarchique) entre musiques d'en haut (« savante ») et musiques d'en bas (« populaire »), qui, si elles ont de tout temps coexisté dans des sphères sociales différentes, se retrouvent tout à coup côte à côte, diffusées par le biais des mêmes supports (le disque, la radio, la télévision).

Attardons nous sur la deuxième mutation, d'ordre technologique. Le compositeur et théoricien canadien Raymond Murray Schafer, appartenant par son âge à la génération « Nouvelle Vague » (il est né en 1933), a proposé dans les années 1970 un substantif évocateur pour décrire ce nouvel état de fait de l'expérience musicale en parlant de *schizophonie* (de *skhizein*, « fendre », « séparer, partager, diviser » et *phonê*, « son »). Selon

4 Molino, Jean, *Ibid.*, p. 394.

5 Jean Molino propose lui-même une périodisation plus large : « Les décennies 1960-1980 marquent bien la fin d'une époque. On pourrait donc parler, d'une manière aussi fausse et aussi juste que de Renaissance et de baroque, d'un siècle de modernité musicale qui serait allé des années 1880 aux années 1980 et aurait ainsi succédé au romantisme. », Molino, Jean, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle », dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *Vol. 4 Histoire des musiques européennes*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 1417.

6 Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à L'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Paris, Mardaga, 2003, p. 39-298.

7 Deliège, Célestin, *Ibid.*, p. 299-668.

8 Molino, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, *op. cit.*, p. 393-394.

ses termes, la « révolution électrique », qui suit la « révolution industrielle » en l'accentuant, s'appuie sur deux inventions : la possibilité de fixer les sons, de les conserver ; et la possibilité de les reproduire et de les diffuser en les dissociant de leur contexte originel. C'est ce deuxième phénomène qu'il nomme schizophonie. Schafer a formé le terme à dessein pour souligner, selon lui, le « caractère pathologique du phénomène. »[9] L'écologiste (sonore) convaincu qu'il est, militant pour un paysage sonore hi-fi[10], ne pouvait que se poser contre la multiplication de ces situations schizophoniques au détriment des situations d'écoute « naturelles ». Le terme de schizophonie, au-delà de sa connotation péjorative, laquelle peut prêter à débat, nous renseigne sur la manière dont cette génération a pu parfois percevoir cette prolifération d'appareils de diffusions de la musique avec une oreille curieuse mais méfiante, s'inquiétant face au rétrécissement de l'expérience musicale et sonore concrète (« vivante »).

Dans un même ordre d'idées, on remarque que les musiciens, dès les années 1960, peuvent renoncer à la scène et à un contact direct avec le public, en ne s'exprimant que par le disque. Les exemples en sont nombreux : les « retraites » de plusieurs années que Vladimir Horowitz s'impose (pendant la Seconde Guerre mondiale, de 1953 à 1965 et de 1969 à 1974), Glenn Gould renonçant à la scène dans les années 1960 pour se consacrer exclusivement à l'enregistrement[11], Françoise Hardy et Jacques Brel faisant leurs adieux à la scène en 1968 pour ne s'exprimer que par le disque, les Beatles à la fin de l'année 1966 renonçant aux tournées pour se consacrer au travail en studio, etc. Dès les années 1960, donc, être musicien n'est plus automatiquement synonyme de « concert » ou de « scène ». Le musicien a désormais la possibilité de s'exprimer pleinement par les deux voies de la musique « en boîte » (ou « en conserve ») et de la musique « vivante », jouée en direct.

Par ailleurs, des commentateurs contemporains des années 1960, font le constat d'une division du public qui s'opérerait entre les auditeurs de la radio et du microsillon, d'une part, et d'autre part, ceux des salles de concert et du spectacle vivant.[12] L'expérience musicale en direct est de plus en plus concurrencée par les nombreux moyens de fixation, de reproduction

9 Murray Schafer, Raymond, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Paris, Wildproject, 2010 [1977], p. 143.

10 « Le terme est surtout utilisé en électroacoustique. Appliqué à l'étude du paysage sonore, un environnement hi-fi est celui dans lequel les sons seront distinctement perçus, sans qu'il y ait encombrement ni effet de masque. », Murray Schafer, Raymond, *Ibid.*, p. 383.

11 Gould, Glenn, « The Prospects of Recording », *Hight Fidelity*, avril 1966, vol. XVI, n°4, p. 46-63.

12 Cf. Lazarus, Daniel, *Accès à la musique*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1960, p. 35-38. Ou encore : « Car plus que jamais il s'agit de plusieurs publics ; […] qui ne sont autres que les auditoires de la radio et du microsillon d'une part, et de l'autre, ceux des salles de concert et de spectacle. », Siohan, Robert, *Histoire du public musical* (*Histoire illustrée de la musique* n°18), Lausanne, Les Éditions Rencontres/La guilde du disque, 1967, p. 104.

et de diffusion de la musique. Les deux personnages principaux du roman *Les Choses* (1965) de Perec, par exemple, sont présentés comme des cinéphiles mais également comme des mélomanes même si, précise le narrateur, « ils allaient rarement au concert, moins encore au théâtre ».[13] Aussi, imagine-t-on que c'est grâce à la possession de disques (l'objet revenant régulièrement dans les inventaires de « choses »[14]), que les deux amoureux sont capables de hurler « à l'unisson les grands airs de *Cosi fan tutte* ou de la *Messe en si*. »[15] L'examen des films de cette époque nous montrera, comme dans le roman de Perec, que cette division théorique des publics est très relative, les pratiques concrètes nous montrant aussi bien la transitivité du « public » de concert, de radio, ou de microsillon (cf. le personnage fréquentant les concerts et écoutant des disques, comme dans *Antoine et Colette*, 1962, de François Truffaut) que des passions exclusives, par exemple, pour le disque (cf. le personnage « assassin mélomane » n'écoutant que des disques dans *À double Tour*, 1959, de Claude Chabrol).

Cependant, avec l'avènement du disque, une autre séparation est devenue courante dans les sociétés industrielles[16], celle entre l'auditeur et le musicien. Le cinéma s'en fait l'écho en distinguant clairement la figure du mélomane de celle du musicien (nous retrouverons cette distinction à travers la troisième et quatrième partie de cette thèse). Celui qui écoute la musique n'est pas celui qui la fait[17] : le mélomane ne joue plus du piano, il collectionne des disques et les écoute plus ou moins activement. De même, la lecture de la musique, par exemple, semble être une pratique de moins en moins représentée depuis l'invention de l'enregistrement sonore et surtout la multiplication des supports (se rappeler des représentations, dans le cinéma des années 1930, des « petits formats »[18] vendus dans les rues par des chanteurs ambulants).

---

13 Perec, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965, p. 68.

14 Perec, Georges, *Ibid.*, p. 10, p. 34, p. 43, p. 50, « D'autres livres, d'autres disques étaient venus s'empiler sur les étagères branlantes. Le diamant de l'électrophone commençait à être usé. » p. 102, p. 138, p. 146,

15 Perec, Georges, *Ibid.*, p. 73.

16 Suivant la schématisation en cinq étapes du processus historique de la consommation musicale que propose Michel Philippot (primitive, artisanale, pré-industrielle, industrielle et technologique, informatique), cette séparation correspond à la 4ème étape : « Industrielle et technologique. La liaison entre l'exécutant et le consommateur tend, à son tour, à se rompre, à se distendre, l'enregistrement et la transmission à distance jouant, à ce point de la chaîne de communication, un rôle analogue qu'avait joué la partition entre le créateur et l'exécutant. De nombreux métiers annexes apparaissent, tous hautement spécialisés. » Philippot, Michel, « La consommation musicale » dans *Encyclopédie Universalis* [En ligne].

17 À l'inverse, il va de soi que celui qui la fait l'écoute.

18 Même s'il s'agit d'une vision du chanteur de rue idéalisée : on peut se souvenir des premières scènes, par exemple, de *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair ou de *Les Portes de la nuit* (1946) de Marcel Carné.

La culture du disque va s'imposer peu à peu comme étant incontournable. Le Livre de poche à seulement quelques années[19] quand, en 1956, la collection *Microcosme* des éditions du Seuil inaugure la série *Solfège* avec un ouvrage sur Couperin. Sur les fascicules publicitaires on lit : « La collection que les vrais amateurs de musique – et de disques – attendaient. »[20] La collection, destinée au grand public, prend l'habitude de faire figurer en fin d'ouvrage, en plus de la bibliographie traditionnelle, une discographie. L'amateur de musique des années 1950 se doit d'être également un amateur de disques, la connaissance de la musique passant également par cet objet.

On voit combien cet ensemble de facteurs concourent à une multiplication des stratégies de réception de la musique, les médias (radio, disque, télévision) et conséquemment les lieux où elle peut se faire entendre ne faisant que croître. Les films des années 1960 refléteront cette diversité.

La troisième mutation que nous avons évoquée est d'ordre esthétique. On assiste pendant les années 1960 à des glissements complexes et à une mise en branle de la dialectique entre musique « savante » et « populaire », brouillant les cartes parfois simplistes des genres. Le jazz, à l'instar du cinéma (passant d'un « divertissement forain » à une œuvre d'art), va s'anoblir progressivement. La collection *Microcosme*, pour ne prendre qu'un exemple, au milieu des biographies de compositeurs célèbres et prestigieux du répertoire classique, propose en 1958 un numéro thématique – le seul de la collection –, consacré au jazz (n°9). L'ouvrage écrit par André Francis connaît un certain succès de librairie[21] preuve de l'intérêt culturel que suscite cette jeune musique née en même temps que le cinéma, de l'autre côté de l'Atlantique. Le jazz, en ces années 1960, commence à prendre place au sein de la musique

19 Henri Filipacchi (père de Daniel Filippacchi) lance *Le Livre de poche* en 1953 sur le modèle américain du *pocket book*.

20 http://fr.wikipedia.org/wiki/Collections_Microcosme_(%C3%89ditions_du_Seuil) [14/05/13]

21 Ludovic Tournès évoque 30 000 exemplaires vendus en 1961. Il donne quelques chiffres pour cerner le « public » de jazz qui se constitue dès les années 1950 : « C'est sur ce nouveau public que s'appuie *Jazz magazine*, qui atteint 25 000 exemplaires à la fin des années 1950. Au même moment, *Jazz hot* tire à 18 000 et le *Bulletin du Hot Club de France* à 4 000, ce qui permet d'avancer un chiffre compris entre 30 000 et 45 000 amateurs sur toute la France […]. Les consultations lancés par Daniel Filipacchi et Frank Ténot lors de leur émission quotidienne "Pour ceux qui aiment le jazz" sur Europe numéro 1 vont dans ce sens : en mai 1958, ce sont 27 000 amateurs qui élisent les meilleurs musiciens de jazz. L'année suivante, le référendum sur les musiciens français recueille 32 106 réponses venues de toute la France. Cette moyenne est corroborée par les ventes de certains disques comme la bande originale de *Ascenseur pour l'échafaud* (24 000 exemplaires) en 1957 ou celle des *Tricheurs* (32 000) l'année suivante. », Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p. 334.

« sérieuse », et à entrer dans les histoires généralistes de la musique, faisant désormais partie du « bagage culturel » du mélomane du XXe siècle.[22]

De la même manière, à côté de la chanson de variétés, une autre chanson, dite « à texte », commence à se tailler elle-aussi une place « noble » dans le paysage culturel français. L'éditeur Seghers, par exemple, fait entrer dans sa collection de poésie plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes (ACI), entre 1962 et 1966, aux côtés d'écrivains et de poètes. Ainsi, dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », Léo Ferré (n° 93), Georges Brassens (n° 99), Jacques Brel (n°119), Charles Aznavour (n°121), Félix Leclerc (n° 123), Charles Trenet (n° 125), Guy Béart (n°131), Anne Sylvestre (n°144), entre autres, se retrouvent aux côtés d'Apollinaire, d'Arthur Rimbaud, de Paul Claudel, de Rainer Maria Rilke, de René Char, de Victor Hugo, de Pablo Neruda, etc. La musique (partition), absente de ces ouvrages, est ici reléguée à un rang facultatif au profit du « texte » de la chanson. La chanson « littéraire » est ainsi mise à l'honneur en recevant les lauriers de la poésie.

En mai 1959, l'éditeur Marabout lance une collection appelée Marabout-Flash et sous-titrée « encyclopédie permanente de la vie quotidienne ». Publication hebdomadaire, elle a pour objectif de répondre à des sujets portant sur les « besoins » présumés de la vie quotidienne des Français. Les titres et les sujets choisis en matière de musique sont une véritable radiographie des années 1960.

N°2, Tarse, Jean, *Dansons ! De la valse au cha-cha-cha... toutes les danses expliquées*, Paris, Marabout, 1959.

N°19, Tarse, Jean, *Le jazz. De la bamboula au be-bop...*, Paris, Marabout, 1959 (d'après le livre éponyme de Bernard Heuvelmans, Paris, Ed. de la Main jetée, 1951).

N°127, Deherdt, Rémy, *Comment installer la musique chez soi. Le choix et le placement de la radio, la haute-fidélité, la stéréophonie, l'enregistreur, l'électrophone, etc.*, Paris, Marabout, 1963.

N°156, Pinchard, Max, *Ma discothèque classique. Le choix idéal des meilleurs enregistrements*, Paris, Marabout, 1963.

N°165, Mertens, Jacqueline, *Je joue de la guitare... classique... électrique*, Paris, Marabout, 1964.

N°186, Pinchard, Max, *Ma discothèque de variétés. Chansons, danses, musiques exotiques*, Paris, Marabout, 1964.

Nous sommes de plain-pied dans le paysage musical qui domine les années 1960 : la danse et ses modes successives ; le jazz et son exotisme ; l'audiophilie et la consommation grandissante d'appareils diffusant de la musique ; la discophilie classique et populaire et la

22 Cf. par exemple la contribution de André Hodeir (« Le Jazz ») dans Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, 1962, p. 107-173.

musique chosifiée devenue un objet intime et de collection à l'instar du livre ; la pratique amateur d'un instrument populaire et bon marché, la guitare.

1.2. Trois grands champs musicaux : jazzistique, classique et « populaire » (chanson et variétés).

Les mondes de la musique représentés au cinéma pendant les années 1960 peuvent être schématisés en trois grands champs musicaux, lesquels communiquent les uns avec les autres : le champ jazzistique, comprenant les différents styles affiliés au jazz (du blues au free jazz) ; le champ classique, comprenant la musique occidentale dite « savante » (du chant grégorien à la musique contemporaine – atonale, concrète, électronique, etc. –) ; le champ populaire, comprenant ce qui relève du domaine de la chanson et du music-hall (des chants troupiers au récital Rive gauche en passant par le rock). Ce découpage, certes grossier, rend cependant bien compte des forces en présence pendant les années 1960. La suite de la thèse viendra affiner, redessiner, contrarier parfois, cette tripartition liminaire du paysage musical.

S'il fallait répondre à la question « où les personnages peuvent-ils entendre de la musique », la réponse immédiate serait de dire « partout ». En effet, la musique dans les années 1960 a la possibilité de se faire entendre sous toutes ses formes (de l'instrument soliste à l'orchestre symphonique) et en tous lieux (d'une chambre d'hôtel à un théâtre à l'italienne). L'ubiquité potentielle de la musique est rendue notamment possible grâce aux appareils mécaniques de diffusion et à leur multiplication. Aussi, dans un souci de clarté, présenterons-nous dans un premier temps ce qui relève de la musique « vivante », exécutée à l'image par des musiciens, pour, dans un second temps, évoquer la musique « enregistrée ». Ces deux axes trouvent leur prolongement dans la *Troisième partie* (« Du côté du musiquant ») et la *Quatrième partie* (« Du côté de l'écoutant ») de cette thèse.

Pour accompagner les inventaires de lieux et d'appareils de diffusion de la musique qui suivent, nous avons fait figurer dans un tableau un échantillon représentatif des scènes musicales du corpus comprenant environ deux cents scènes musicales des années 1960 (cf. Annexe V. « Classification des scènes musicales ») en distinguant ce qui relève de l'écoute en direct (représentation de la musique « vivante ») ou de l'écoute sur support (représentation de la musique « enregistrée »), et, par une sous-distinction, ce qui relève de la sphère privée ou publique.

1.3. La musique « vivante » à l'écran.

L'inventaire qui suit dresse un archipel des lieux de musique où celle-ci est donnée à entendre de manière directe, des musiciens aux auditeurs. Il s'agit donc avant tout de faire une topographie des pratiques musicales du cinéma français des années 1960.

Énonçons un lieu commun. Le « lieu » d'une scène musicale, à une époque donnée, induit le plus souvent la formation musicale (effectif, instrumentation), le genre musical (musique classique, jazz, chanson, rock and roll, etc.), ainsi que la fonction de la musique, c'est-à-dire son niveau de prégnance pour le(s) personnage(s) et a fortiori pour le(s) spectateur(s). Il est par exemple difficile d'imaginer dans les années 1950 la représentation d'une cave germanopratine dans laquelle nous verrions et entendrions jouer un sextuor ou un orchestre de chambre pour un public de jeunes gens, silencieux et guindés. Aussi, parmi l'imbrication des multiples facteurs (topographique, économique, technologique, socio-culturel, etc.)[23] qui concourent à la production musicale, celui topographique nous semble-t-il ici le plus pertinent pour distinguer les représentations de musique « vivante » au cinéma. Et, de même, nous verrons, en abordant la musique « enregistrée » par le truchement des différents appareils mécaniques de la musique, que le lieu est souvent, à son tour, induit, voire imposé, par tel ou tel appareil de diffusion de la musique.

1.3.1. Inventaire des lieux de la musique dans le cinéma français :

Commençons par un lieu public dévolu principalement à la musique, la **salle de concert,** laquelle est un lieu privilégié de l'écoute de la musique. Dans un film, la scène de concert est dans l'idéal l'exemple parfait d'une mise en scène visuelle et musicale où l'attention du spectateur peut être musicocentrée[24] (cf. le plan fixe de la scène de concert de *Ma nuit chez Maud* d'Éric Rohmer). Il est cependant exceptionnel que le réalisateur s'y attarde dans un film

23 « Il ne fait aucun doute qu'en termes micro-économiques, la taille, le statut et l'organisation d'une entreprise culturelle peuvent influer grandement sur ses résultats symboliques : de même qu'il paraît clair aujourd'hui que la fameuse décennie "réaliste poétique" du cinéma français (1935-1945) serait incompréhensible sans la prise en considération des petits producteurs indépendants dont elle fut l'âge d'or, de même on ne comprendrait rien, dans la période suivante, à l'histoire de la "chanson à texte" si l'on ne voyait pas *aussi* en elle le produit d'un type bien précis, et précisément daté, d'entreprise de production musicale : le cabaret rive-gauche, d'Agnès Capri à *Chez Georges*, en passant par Jacques Canetti. Il suffit d'aligner les caractéristiques, matérielles et intellectuelles, du lieu (exiguïté, avant-gardisme) pour comprendre comment (sinon pourquoi) il a généré un type de chanson fondé sur la sophistication littéraire et la simplicité mélodique de l' "auteur s'accompagnant lui-même à la guitare" (plus rarement au piano). », Ory, Pascal, *L'aventure culturelle française 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, p. 29

24 Cf. Winters, Benjamin, *Music, Performance, and the Realities of Film. Shared Concert Experiences in Screen Fiction*, Taylor & Francis, 2014.

: le silence que le concert impose au personnage-spectateur, comme le silence qu'impose l'écoute de manière générale, s'accommodant mal du logocentrisme du cinéma de fiction.

Les réalisateurs sont d'ailleurs les premiers à s'amuser des codes du concert, la perturbation d'un concert étant un topos de la comédie. Le concert symbolisant un « idéal de pacification sociale »[25] avec des règles bien établies (silence de l'assistance, applaudissements réglés, etc.[26]), il est aisé pour un réalisateur de s'en amuser en le troublant, en le perturbant, en le déréglant. Chez Chabrol, par exemple, Jean-Claude Brialy et Bernadette Laffont gênent « le bourgeois » en discutant et en faisant éclater un sac plastique pendant un concert de musique classique (*Les Godelureaux*, 1961). Ou encore, des criminels, après avoir applaudi au milieu du « grand air » en dérangeant l'assistance, assassinent la soprano sur la scène d'un théâtre lyrique au beau milieu d'une représentation, avec pour objectif d'enlever la fille d'un diplomate (*Le Tigre aime la chair fraîche*, 1964). Dans *La Grande vadrouille* (1966), dernier exemple, le concert du chef d'orchestre Stanislas Lefort (Louis de Funès) est une occasion d'orchestrer un attentat à la bombe contre les allemands, explosion mettant rapidement fin à la représentation.

Dans les années 1960, l'autre lieu où la musique est, plus encore que la salle de concert, l'objet central de l'attention se trouve être le **studio d'enregistrement**. Il y a une curiosité en ces années-là, voire une fascination, pour ce lieu « privé » dévoilant les coulisses de l'enregistrement musical, et pour ce moment où la musique est fixée sur support. Ce n'est pas l'aspect technique de l'enregistrement qui intrigue mais le lieu et sa portée symbolique, dévoilant (faussement) la « cuisine » de la musique et de ses vedettes. Les réalisateurs offrent

25 « La figure du mélomane est donc le produit d'un processus de civilisation (Norbert Elias) qui oblige chaque auditeur à intérioriser les règles qu'impose une écoute attentive en public. Cette intériorisation produit un *habitus* qui consiste à canaliser les émotions et à refréner la spontanéité, habitus qui se généralise au XIXe siècle. Le concert de musique classique constitue donc, au-delà d'un espace public, une configuration sociale structurée par un idéal de pacification des relations sociales. », Ledent, David, « La musique symphonique comme symbole de l'harmonie sociale » dans Locatelli, Aude, et Frédérique Montandon (dir.), *Réflexions sur la socialité de la musique*, Paris, L'harmattan, 2007, p. 37.

26 « Tout tend ici à une totale élimination de toute perturbation. Tout geste est indésirable, tout bruit est banni. Alors que la musique qui est jouée vit pour une bonne part de son rythme, aucun effet rythmique ne doit se faire sentir sur les auditeurs. Les passions que la musique déclenche en une incessante alternance sont des plus variées et des plus intenses. Il est exclu qu'elles ne soient pas ressenties par la majorité des auditeurs, et exclu qu'ils ne les éprouvent pas *ensemble*. Mais toutes les réactions extérieurs font défaut. Les gens restent aussi immobiles que s'ils réussissaient à ne *rien* entendre. Il est clair qu'une éducation longue et artificielle a été ici nécessaire pour obtenir la stagnation, dont les résultats nous sont devenus familiers. Car il est peu de phénomènes de notre vie culturelle qui soient aussi étonnants, pour un regard non prévenu, que le public des concerts. […] Un maigre reste de décharge physique s'est pourtant conservé même dans les concerts. Les applaudissements sont offerts en remerciements aux interprètes, tumulte bref et chaotique en lieu et place d'un long vacarme bien organisé. », Canetti, Élias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966 [1959], p. 36-37.

grâce à ces scènes des parenthèses musicales dans leurs films, des moments où l'action s'arrête pour faire place pendant quelques minutes à la musique – audiovisualisée. Jean-Pierre Melville, par exemple, suspend un instant son intrigue pour filmer pendant près de cinq minutes des musiciens de jazz dans un studio d'enregistrement de la firme Capitol à New York (*Deux Hommes à Manhattan*, 1959). Jacques Rozier, lui-aussi, filme pendant cinq minutes une performance musicale de jazz sur un studio de télévision, captant l'émission « Jazz memory » de Jean-Christophe Averty (*Adieu Philippine*, 1963). Michel Boisrond s'attarde, quant à lui, sur les studios de la maison de Radio France (inaugurée en décembre 1963) à travers une audition de chanteurs et une course poursuite dans différents studios (*Cherchez l'idole*, 1964). Jean-Luc Godard, en abordant la jeunesse yéyé et une chanteuse « dans le vent », filme l'enregistrement en studio d'une bluette interprétée par la jeune Chantal Goya (*Masculin Féminin*, 1966). Illustrant ce magnétisme contemporain du studio d'enregistrement, durant l'été 1968, Godard filme les Rolling Stones au travail, au studio d'enregistrement Olympic à Londres (*Olympic Studios*), pendant les nombreuses prises de la chanson « Sympathy for the Devil ». Il utilise ces longues séquences musicales pour son film *One plus one* (1968). Georges Lautner, pour sa part, filme une séance d'enregistrement de la chanson « Requiem pour un con » de Serge Gainsbourg en l'introduisant au prétexte d'un interrogatoire du bassiste du groupe par le Commissaire (*Le Pacha*, 1968). Alexandre Astruc, enfin, dans *La Proie pour l'ombre* (1961), montre une séance d'enregistrement d'une cantate de Bach, un des personnages du film (Christian Marquand) travaillant pour une maison de disque.

En restant dans la sphère privée, viennent ensuite les pratiques musicales domestiques. Le concert privé, bourgeois, que nous aborderons par la suite, est assez peu représenté (cf. *infra*, *Les Vignes du seigneur* de Jean Boyer et *La Chamade* d'Alain Cavalier). Si la musique classique reste encore le genre d'élection de ce type de concert privé, il est possible de voir, à travers certains films de Vadim notamment (*Les Liaisons dangereuses*, 1960 ; *Le Repos du guerrier*, 1962) dans lesquels des musiciens de jazz jouent en direct dans des lofts, une « modernisation » de ces concerts privés. Le concert privé de jazz se substitue en quelque sorte, au sein d'un même milieu privilégié, à la « musique de salon » d'autrefois, en adoptant toutefois un aspect plus « bohème ». L'ambiance n'est pas compassée mais décontractée, les invités se livrant souvent à des activités connexes à celle d'écouter : danser, boire, flirter, fumer, « planer ».

Pour ce qui est des scènes de **pratiques musicales domestiques** elles-mêmes, c'est-à-dire celles mettant en avant le musicien pratiquant la musique dans un lieu privé, dans la majorité des films du corpus, elles relèvent de l'accessoire et servent à caractériser le personnage concerné. C'est ce que nous verrons dans la *Troisième partie* de cette thèse en abordant les personnages musiciens.

Revenons à la représentation de l'espace public, avec les lieux « mixtes » de concert et de spectacle : **restaurant, bar, taverne, cabaret, boîte de nuit**[27], etc. Dans ces scènes, très fréquentes, les musiciens font le plus souvent partie du décor de ces lieux et c'est au réalisateur de choisir s'il les met en avant, en les filmant et en les faisant interagir avec des personnages du film, ou s'il les laisse dans l'ombre, en ne leur concédant que la justification du fond sonore de la scène. La musique sert principalement ici à créer l'ambiance d'un lieu et a généralement pour fonction de rendre propice la danse.

Pour terminer cette énumération, la musique investit également les lieux « ouverts » (rue, place, parc, transports en commun, etc.) par le biais des **fanfares et des bals (populaires).** Cependant, on constate que le joueur d'orgue mécanique, l'accordéoniste et le chanteur de rue, après avoir été longtemps présents dans les fictions françaises, ont disparu des représentations de la rue des années 1960.[28]

1.3.2. Un exemple de pratique culturelle : le « concert bourgeois », de Jean Boyer (*Les Vignes du seigneur,* 1958) à Alain Cavalier (*La Chamade*, 1968).

Le mélomane, terme né sous l'ancien régime (vers 1781)[29], a parfois été revêtu d'une connotation péjorative. Le mélomane était alors un musicien amateur. En 1840, Albert Cler, dans *Les Français peints par eux-mêmes*, en donne une image peu reluisante, le réduisant à une sorte de praticien grotesque de la musique, empreint de fausse modestie et d'outrecuidance. Cette courte scène en rend toute la fragrance : « Dans un dîner départemental

27 L'utilisation de la locution « boîte de nuit » est difficile à dater précisément. Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, elle est datée de 1918 pour désigner « un établissement où l'on se distrait la nuit en dansant ». Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p. 435. Alfred Rode réalise en 1950 un film nommé *Boîte de nuit*.

28 Quand ils sont présents, ils soulignent le cliché comme dans *Tant qu'on a la santé* (1966) de Pierre Etaix où un marteau piqueur rend inaudible le numéro d'une chanteuse de rue et de son accordéoniste. Montrant par-là avec humour combien l'environnement sonore urbain peut s'avérer « hostile » à cette musique de rue. Ou encore dans *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda, dans lequel l'enfant jouant d'un petit piano-jouet sur le trottoir d'une cour intérieur, apparaît comme une image poétique servant le déroulement du film. En effet, Varda utilise les quelques notes égrenées diégétiquement par l'enfant pour introduire en pizzicati le thème du film en musique de fosse (42:30). Le petit « musicien de rue » sert de trait d'union musical entre deux scènes, l'une dans l'appartement de Cléo, l'autre dans les rues de Paris.

29 Cf. « manie » dans Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2120.

auquel nous assistions dernièrement, un Duprez de l'endroit jugea à-propos de chanter au dessert le grand air d'*Asile héréditaire*.[30] Il *enleva* la belliqueuse strette *Suivez moi !* en brandissant sa fourchette au lieu d'épée. »[31]

Cette scène aurait pu être tournée par Chabrol[32], chez lequel on retrouve ce goût de la caricature bourgeoise et de l'auto-dérision, et qui, dans ses films des années 1960 (*Les Cousins*, *À double tour, Les Bonnes femmes*, *Les Godelureaux*, *Landru*), n'a pas manqué de nous peindre une galerie de mélomanes hauts en couleurs, avec, comme nous le verrons dans la partie consacrée au réalisateur, une large palette allant de l'esthète au psychopathe. Mais c'est sous la caméra d'un autre réalisateur, Jean Boyer, cinéaste de la « Vieille Vague » (il est né en 1901), que l'on trouve une scène de dîner « mondano-familial » résonnant en plusieurs points avec ce texte publié sous la monarchie de Juillet. De là à penser que certaines représentations abolissent le temps, il n'y a qu'un pas ; pourtant, avec ce film, il s'agit bien d'autre chose. En effet, le film *Les Vignes du seigneur* (1958) de Jean Boyer est l'adaptation d'une comédie en trois actes de 1923, signée Robert de Flers et Francis de Croisset.[33] Ainsi, Jean Boyer, en situant son film dans l'époque contemporaine, se contente de moderniser l'environnement et les décors en gardant un fond qui emprunte pour l'essentiel à la comédie bourgeoise et à son éternel trio amoureux. Aussi, la scène étudiée, bien que située en 1958, semble la résurgence, plus ou moins éphémère, d'une époque révolue.

Dans le dernier tiers du film, une douzaine de convives participent à un dîner bourgeois. La maîtresse de maison (Béatrice Bretty) s'adresse à son voisin : « Je me suis laissée dire, Général, que vôtre charmante femme avait une voix exquise », et la dame concernée (Mag Avril) de répondre un peu gênée : « Ô ! un tout petit talent d'amateur ! ». Soit, sous la plume d'Albert Cler, un siècle plus tôt : « Le chanteur faussement modeste, ayant l'air de se défendre alors qu'il grille de se faire entendre dans ce qu'il considère comme son triomphe. ».[34] Après une ellipse, on retrouve les invitées prenant le café au salon, installés autour du piano à queue. La femme du Général, en s'accompagnant au piano, se met alors à

30 Extrait de *Guillaume Tell* de Rossini.

31 Cler, Albert, « Le mélomane » dans Curmer, Léon (dir.), *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, Léon Curmer, 1840, p. 170.

32 Un rituel de fin de tournage donne même le premier rôle au réalisateur : « Quand un film s'achève, j'offre à l'équipe le bouquet final : je chante le grand air de *Lakmé* lors du dernier dîner, sous les applaudissements ou les sifflets... Les plus anciens connaissent par cœur, et les nouveaux s'extasient ! », Chabrol, Claude, *Par lui-même et par les siens*, Paris, Stock, 2011, p. 104.

33 La pièce a été adaptée une première fois au cinéma par René Hervil en 1932.

34 Cler, Albert, « Le mélomane » dans Curmer, Léon (dir.), *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 170.

chanter d'une voix puissante et assurée l'air « Non, je ne veux pas chanter », extrait de l'opéra *Le billet de Loterie* de Nicolas Isouard (1773-1818). Les paroles soulignent non sans humour le paradoxe : le chanteur faussement timoré qui n'ose chanter mais finit tout de même par chanter qu' « il ne veut pas chanter ». Albert Cler, quant à lui, écrivait : « sur un fauteuil à découvert, on reste exposé sans défense, sans refuge, au martyr auriculaire, aux regards ombrageux des parents et des amis. Pas moyen de se soustraire de l'exécution. »[35] Les convives sont dans la même situation, on les voit sourire, grimacer, commenter parfois (au « Que voulez-vous que je vous chante ! » de l'air, la doyenne – Jeanne Fusier-Gir – répond pour elle-même : « Rien !»), sans pouvoir se dérober. La soirée terminée, la chanteuse dilettante salue l'hôtesse : « Encore merci pour vôtre charmant accueil », et à la seconde de répondre : « Encore bravo pour votre beau talent ! ».

Le rituel auquel nous assistons ici, sorte de spectacle « digestif » bourgeois, mis en regard avec le texte d'Albert Cler, se révèle être clairement une représentation du passé[36] (la référence musicale est ancienne, la figure de la chanteuse mondaine a quasiment disparu) mais conserve toute son efficacité comico-dramatique. Malgré l'effort d'actualisation, le film n'est par ailleurs autre chose que du théâtre-filmé s'appuyant sur le ressort comique de certaines représentations et sur leur potentiel transhistorique, en l'occurrence, la chanteuse mondaine exécutant un air que les convives supportent impassiblement.[37] Plus que sur la chanteuse, le réalisateur se focalise avant tout sur les regards et échanges des auditeurs confortablement installés dans le salon : le musicien n'est que l'agent d'une mise en scène parodique de l'écoute.[38]

35 « A tout prendre, nous préférons encore l'ancien usage des chants entre la poire et le fromage aux modernes réunions dans un salon tout exprès pour y subir de la musique de famille ou de voisinage. A table, du moins, on avait mille moyens polis d'éluder les approbations de rigueur et de dissimuler son ennui. Un verre porté à propos aux lèvres servait à masquer le sourire et le bâillement. On pouvait se donner une contenance à l'aide de l'épluchement d'un fruit ou d'un transposition de couteaux et de fourchettes. Dans une soirée musicale, au contraire, sur un fauteuil à découvert, on reste exposé sans défense, sans refuge, au martyr auriculaire, aux regards ombrageux des parents et des amis. Pas moyen de se soustraire de l'exécution. », Cler, Albert, *Ibid.*, p. 172.

36 Jean Boyer est né à Paris en 1901, Mag Avril, qui incarne la chanteuse, à Marseille, en 1899.

37 On trouve une scène similaire dans un autre film de Jean Boyer, *Le Rosier de madame Husson* (1950), où une dame patronnesse (Suzanne Dehelly), à la fin d'un banquet, se met au piano pour chanter un air, pour le plus grand déplaisir de tous (0:51:00).

38 Il s'agit typiquement du genre de film honni par la Nouvelle Vague. À sa sortie en salle, ce film est précédé d'un court-métrage de Jean Daniel Pollet, *Pourvu qu'on ait l'ivresse*. Dans un article critique, Godard encourage les spectateurs à aller voir ce premier court-métrage d'auteur en concluant sobrement : « En deuxième partie de *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, il y a un long-métrage de Jean Boyer, avec Fernandel, d'après la célèbre pièce de Flers et Croisset. Cinéphiles, s'abstenir ! », *Arts* n°706, 21 janvier 1959, repris dans Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par Alain Bergala), Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 1985, p. 156.

Il serait pour autant inexact de dire que la pratique du concert de salon a disparu.[39] Alain Cavalier, en adaptant en 1968 le roman *La Chamade* de Françoise Sagan, nous en donne un exemple, en filmant, en guise de pratique courante de la haute bourgeoisie, un concert dans un salon privé. Dans le dernier tiers du film, la scène de concert est l'occasion pour Lucile (Catherine Deneuve), jeune femme oisive, et Charles (Michel Piccoli), un riche homme d'affaires, de se retrouver après une longue séparation. Lucile, de près de vingt ans la cadette de Charles, était partie avec Antoine (Roger Van Hool). Séduite un temps par ce jeune intellectuel fauché, pris dans le travail et les soucis matériels, elle finit par s'en déprendre, son oisiveté s'accordant difficilement avec la vie laborieuse (elle démissionne vite du travail que lui a trouvée Antoine) et familiale (elle fait le choix d'avorter). Lors d'un dîner amical, Charles invite Lucile à un concert chez les La Moll, dans leur hôtel de l'île Saint-Louis. On y donne une sonate de Mozart, « celle que vous aimiez tant. Vous savez cette sonate où il y a toujours cette petite phrase, quatre notes qui l'ont obsédé toute sa vie », prend soin de détailler Charles.[40] Ils assistent ensemble au concert. On les voit assis, en plan large, en smoking et en robe Yves Saint-Laurent, une coupe de champagne à la main, sous le clinquant des lustres et des dorures.[41] On entend l'« Adagio » de la *Sonate pour violon et piano en mi bémol majeur* (K.481)[42]. La caméra insiste pendant le concert sur la complicité des anciens amants, montrant en une série de gros plans leurs mains, et leurs visages se souriant. L'euphorie intérieure de Lucile est prolongée par la musique mozartienne qui continue à se faire entendre en musique

39 Michel Legrand évoque par exemple les « concerts du jeudi » de son enfance : « Tous les jeudis, Lucette Descaves (1906-1993, pianiste et pédagogue) reçoit des élèves dans son grand appartement de la place Saint-Georges, pour des auditions-concerts. C'est une sorte de salon ouvert, très XIXe siècle, où les enfants sages viennent accompagnés de leurs parents et exécutent un morceau à tour de rôle. On se croirait chez Proust ou Balzac. Telle une impératrice, Lucette règne sur ce petit monde. Souvent, elle n'hésite pas à flatter le bourgeois. », Legrand, Michel, (avec la collaboration de Stéphane Lerouge), *Rien n'est grave dans les aigus*, Paris, Le Cherche Midi, 2013, p. 31.

40 Dans le roman, Françoise Sagan évoque, dans la bouche de Charles, un « concerto pour flûte et harpe de Mozart que vous aimiez tant et Louise Wermer elle-même a accepté de venir jouer. », Sagan, Françoise, *La Chamade*, Paris, Julliard, 1965, p. 181.

41 Dans l'avant-dernier chapitre de son roman (chapitre XXIV), Sagan s'arrête assez longuement sur l'épisode du concert, qui est le moment d'une prise de conscience du personnage. « Il y avait une sorte d'irréalité dans cette soirée, pour elle, tant était parfaite la vue, parfaite le décor, parfaite la musique. Elle eût peut-être bâillé, un an auparavant, elle eût peut-être souhaitant la glissade malheureuse d'un invité ou la chute sonore d'un verre, mais quelque chose en elle, ce soir-là, appréciait désespérément la tranquillité, l'ordre, la beauté que s'étaient offerts, à force de trafics aux colonies, les respectables La Moll. […] C'était décidément une soirée à la Proust : on était chez les Verdurin, le jeune Morel faisait ses débuts et Charles était le nostalgique Swann. Mais in n'y avait pas de rôle pour elle dans cette comédie […]. Elle n'était ni courtisane, ni intellectuelle, ni une mère de famille, elle n'était rien. », Sagan, Françoise, *Ibid.*, p. 183-184.

42 De la mes. 38 à 74. Le réalisateur utilise surtout la transition du mineur (fa mineur) au majeur (la majeur) pour souligner la complicité retrouvée et la plénitude de Lucile (cf. par exemple le soupir de l'actrice qui se produit, après avoir bu une gorgée de champagne au moment de la modulation, sur le sforzando juste après le gruppetto descendant du violon, mes. 62). Les modulations de cet « adagio » de Mozart étant par ailleurs assez osées pour son époque.

de fosse quand les amants rentrent en voiture. Une fois chez Charles, appelant Antoine, elle résume le concert et la soirée, d'un ton grave et songeur, par un « c'était très beau » laconique. Lorsqu'elle raccroche le combiné, les quatre dernières mesures de l'Adagio de Mozart se font entendre comme une phrase conclusive : elle sait que son aventure avec Antoine est terminée et qu'au petit matin elle devra trouver le courage de rompre.

Dans le film, plus généralement, le monde luxueux de Charles est mis en rapport, pour ne pas dire opposé, avec le monde petit-bourgeois d'Antoine. Loin de révéler une généralité, les faits font pourtant apparaître de manière sous-jacente un monde, celui de Charles, où les gens collectionnent les œuvres d'art (leurs appartements en sont emplis) et vont à des concerts privés, et un autre monde, celui plus modeste d'Antoine, vivant dans un petit studio au milieu de murs couverts de livres[43], et qui critique le premier plus par ressentiment que par désaccord profond. L'expérience du concert apparaît ainsi dans le film comme un luxe, une distinction de « classe », qui enivre de nouveau le personnage féminin[44] après une période d'austérité passée dans l'univers d'Antoine.[45]

Si cette pratique du concert privé, donc, existe encore, elle est fortement concurrencée à l'écran par les appareils de diffusions mécaniques de la musique, lesquelles prennent une place de plus en plus importante.

La musique « vivante » et la musique « enregistrée », appartenant toutes les deux au quotidien musical du monde moderne, doivent être pensées ensemble, leurs rapports étant étroits et multiples. Rappelons, par exemple, qu'au mitan des années 1960, l'omniprésence et la prolifération du « disque » fit craindre à certains, rien moins que la « disparition » en

43 Et de disques dans le roman, cette dimension accentuant l'opposition entre Charles (qui va au concert) et Antoine (qui écoute des disques). Cf. Sagan, Françoise, *Ibid.*, p. 86 et 158.

44 Dont la « philosophie » se résumerait à ce passage des *Palmiers sauvages* de Faulkner que lit Catherine Deneuve à voix haute dans un bar après avoir renoncé à travailler (1:07:00) : « J'ai compris, il y a déjà quelque temps, que c'est l'oisiveté qui engendre toutes nos vertus, nos qualités les plus supportables – contemplation, égalité d'humeur, paresse, laisser les gens tranquilles, bonne digestion mentale et physique : la sagesse de concentrer son attention sur les plaisirs de la chair – manger, évacuer, forniquer, lézarder au soleil. Il n'y a rien de mieux, rien qui ne puisse se comparer à cela, rien d'autre en ce monde que vivre le peu de temps nous est accordé, respirer, être vivant et le savoir. ». On retrouve l'extrait de Faulkner dans le roman, cf. Sagan, Françoise, *Ibid.*, p. 156.

45 Ce glissement d'un homme à un autre, d'un univers social à un autre *via* la musique, se retrouve, de manière inversée, dans *Les Amants* de Louis Malle, dans lequel Jeanne Moreau quitte son mari mélomane (brahmsien) pour un jeune archéologue. Cf. *Quatrième partie* : « 2. 3 *Les Amants* (1958) ».

France d'une certaine pratique musicale.[46] Philippe Carles écrivait ainsi, en juin 1965, dans une revue de presse au ton alarmiste :

> « Un article paru dans *Télé 7 jours* du 10 avril ("Ci-gît la musique française victime du play-back") a révélé à ceux qui l'ignoraient encore la situation déplorable des musiciens français : Vers 1930, il y avait seulement à Paris, plus de dix mille musiciens exécutants vivant de leur travail. En 1965, il en reste environ douze cents, dont cinq cents en chômage total... Pour ne citer qu'un exemple, rue Pigalle, il y avait, avant la guerre, deux cents musiciens en exercice. Aujourd'hui, il n'en reste qu'un seul : un pianiste anglais, dans une boîte anglaise. La France est devenue un immense juke-box, la Radio et la TV ne sont plus guère que des tourne-disques... partout, les disques tournent à longueur de journée. Si on entend dans tous les coins – même dans les grands magasins – on ne voit jamais de musiciens. Ils attendent, place Pigalle, un emploi hypothétique. Lorsqu'on engage un musicien, c'est, en général, pour un enregistrement. Y compris trois heures de répétition, il touchera soixante-cinq francs. Et l'enregistrement auquel il aura participé pourra être diffusé, taillé, tranché, modifié, sans qu'il en tire le moindre profit... De plus, les moyens d'amplification sonore permettent de réduire à bon compte les effectifs : deux guitares électriques font plus de bruit qu'un orchestre symphonique tout entier... Les professions d'exécutant s'amenuisent tous les jours et un musicien serait bien criminel de pousser ses enfants dans la voie qui débouche aujourd'hui sur le vide... Nos artistes commencent à "baisser les bras". Dans dix ans, combien y aura-t-il de musiciens français en France ? Le disque et la musique enregistrée les auront empêchés de vivre... nous acclamerons les artistes étrangers. Et on pourra dire, avec raison : "le français n'est pas musicien."»[47]

1.4. La musique « enregistrée » à l'écran.

1.4.1. Inventaire des moyens de diffusion de la musique :

Répertorions les supports musicaux utilisés pendant les années 1960, et, allant de pair, les appareils de diffusion lisant ces supports. Contentons nous pour le moment d'une énumération.[48]

---

46 À titre d'exemple, même si la précision des données peut être discutée : « Une enquête de la SEMA (*Données statistiques sur le système musical français*, mai 1967) a étudié cette évolution en France de 1920 à 1962, pour les professions suivantes : 1. Compositeurs et exécutants professionnels, 2. Professeurs de musique et de chant, 3. Artistes lyriques. Sans entrer dans les détails, j'indique seulement que le nombre total de musiciens professionnels, qui atteignait en 1921 environ 31 6000, était tombé en 1962 à moins de 19 800. Les catégories 2 et 3 subissent les plus fortes pertes (environ 50 %), mais celle des compositeurs et exécutants professionnels n'est pas épargnée (elle est réduite, entre ces dates, de 18 %). », « Musique et milieu technique », dans Friedmann, Georges, *Ces merveilleux instruments. Essais sur la communication de masse*, Paris, Denoël/Gonthier, 1979, p. 240-241.

47 *Jazz magazine*, n°119, juin 1965, p. 16.

48 Nous excluons de cet inventaire les instruments de musique mécaniques rarissimes à l'écran, et ne relevant pas exactement de cette catégorie des appareils de diffusion mais plutôt de celle des instruments de musique : le pianola, le limonaire (dans les rues d'Amsterdam, par exemple, on entend et voit un limonaire, cf. *Marche ou crève*, 1960, Lautner, 28:55), ou la boîte à musique (cf. *La Règle du jeu*, 1939, Renoir).

Parmi les appareils de diffusion les plus représentés à l'écran, on trouve le **tourne-disque** (pick-up, électrophone, « phono », chaîne audio), le **juke-box**, et la **radio** (du transistor – radio portable – à l'auto-radio). Moins fréquemment représenté, on observe le **magnétophone à bande**. Enfin, pour les appareils qui sont rares à l'écran, citons ceux qui rappellent le passé (le **phonographe**, le **gramophone**[49]), ou se tournent vers l'avenir (le **scopitone**, le **mange-disque**[50]). Cette liste ne serait pas complète si nous ne citions, enfin, les médias mixtes diffusant de la musique associée à des images, la **télévision**, le **cinéma** lui-même (mise en abyme récurrente des films), ou encore le spectacle **son et lumière**.

Le tourne-disque et le juke-box[51] sont deux appareils emblématiques des années 1960. L'un, transportable, est le signe de l'individualité, quand l'autre, lourd et immobile, venu des États-Unis, est inhérent au café, au bar, à ces lieux de vie collective.

Le premier se décline du tourne-disque portable – type Teppaz – de l'adolescent (*Antoine et Colette*, 1962, Truffaut), avec le haut parleur encastré dans le couvercle de la mallette, à la chaîne audio luxueuse du salon bourgeois (*Les Amants*, 1958, Malle), avec meuble, platine, amplificateur et enceintes. Il lit essentiellement les disques 45 tours et 33 tours et est, dans le cinéma des années 1960, principalement utilisé dans la sphère privée[52], pour l'écoute domestique individuelle ou collective (surprise-partie). Un chargeur de disques sur certains tourne-disques permet d'enchaîner les disques sans intervention humaine (*L'Eau à la bouche*, 1960, Jacques Doniol-Valcroze[53]). Le cinéma français, nous le verrons dans la

49 Dans *Un Drôle de dimanche* (1958) de Marc Allégret, le personnage principal, Jean Brévent (Bourvil) collectionne les phonographes. On le voit présenter sa collection à des amis : « Je fais une collection de vieux phonographes. Ça c'est un Edison 1890 […]. J'en ai d'autres. Tu sais, j'achète ça aux puces. Ça c'est un Pathé 1903, un Mazo 1905, ça c'est le dernier Charles Cros, ça c'est encore un Pathé, 1899, je crois. Et, regardez l'ancêtre, le Lioret 1880. » (0:26:50)

50 Les deux seules occurrences dans notre corpus de cet appareil se trouve dans *Le Corniaud* (1964) de Gérard Oury et dans *Échappement libre* (1964) de Jean Becker. Dans le premier, la luxueuse Cadillac DeVille 1964 que conduit Bourvil est équipée d'un mange-disque dont se sert le personnage. Dans le second, un mange-disque Philips est filmé en gros plan. Passager d'une voiture décapotable, Belmondo récupère le 45 tours de l'appareil et le retourne pour mettre l'autre face dans la séquence d'introduction du film (musique de Martial Solal).

51 L'écrivain autrichien Peter Handke, né en 1942, entre autres baby-boomers, a évoqué en creux dans un récit (*Essai sur le juke-box*, Paris, Gallimard, 1992) l'impact du juke-box sur l'Europe de sa génération.

52 Cette précision est utile car dans certains films des années 1930, à l'inverse, il n'est pas rare de trouver des phonographes dans des lieux publics (bar, dancing). Cf. par exemple dans *Pépé le Moko* (Duvivier, 1937). Louis Malle dans *Zazie dans le métro* (1960) s'amuse d'ailleurs à remplacer sous les yeux du spectateur, par une surimpression, le phonographe d'un bar (diffusant une musique au son crachotant et étriqué) par un juke-box rutilant (diffusant une musique bénéficiant d'un son plus ample où les basses sont mises en avant) (7:40).

53 Dans *Rendez-vous de juillet* (1949) de Jacques Baker, déjà, le dramaturge François Courcel (Philippe Mareuil) pouvait se vanter : « J'ai reçu mon phono américain, il joue vingt disques sans s'arrêter » (1:21:40).

quatrième partie en abordant « l'écoutant », s'empare du disque, cet objet phare des Trente Glorieuses[54], lequel sera régulièrement filmé avec une grande attention par les cinéastes.

À l'inverse, le juke-box est un objet exclusivement présent dans des lieux publics (bars, cafés, dancing, cabaret, etc.).[55] Il est d'ailleurs amusant de constater que lorsque Godard envisage le futur dans son film de science-fiction *Alphaville* (1965), le juke-box prend place désormais dans un cadre intime en devenant un élément du mobilier d'une chambre d'hôtel. Objet imposant, il est un meuble décoratif[56] autant qu'un diffuseur d'ambiance musicale. Il est au centre d'un lieu de vie essentiel, le café, que la Nouvelle Vague, héritière en cela de la mode « existentialiste » de l'après-guerre, prend souvent comme décor de ses films. Godard, nous le verrons, fait du juke-box un objet esthétique à part entière. Alors que le bar est un lieu où l'attention tend à être dissipée, Godard montrera à plusieurs reprises que le juke-box, loin de l'effet de ramdam auquel il peut être associé, peut capter l'attention des personnages (cf. *Une Femme est une femme*, *Masculin Féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) et inviter à une écoute « religieuse » (au sens étymologique). La machine à sous se transforme ainsi en une sorte de personnage secondaire, certes fixe et immobile, tel un pilier de bar, mais comme doué du don de paroles – la chanson en 45 tours.[57]

Si la musique est choisie par un personnage qui paie pour entendre le disque de son choix, les clients, dans leur ensemble, ne la choisissent pas, et, par conséquent, la subissent, ceci entraînant parfois des conflits dont le cinéma s'est emparé. Ainsi, dans *Une aussi longue absence* (Colpi, 1961), les jeunes « blousons noirs » qui écoutent du jazz accolés au juke-box dérangent les anciens qui suivent le tour de France à la radio. La tenancière règle le conflit en venant baisser le volume de l'appareil à sous. Dans *L'Aîné des Ferchaux* (Melville, 1963), les « belligérants » du conflit sont plus pugnaces, Belmondo corrigeant deux militaires qui ont eu l'audace d'arrêter « son » disque de Sinatra (« Pocketful of Miracles ») pour diffuser un twist. Dans *Le Désordre et la nuit* (Grangier, 1958), l'inspecteur Valois (Jean Gabin), agacé par sa protégée revenant droguée des toilettes et mettant un disque de « jazz band », se lève, stoppe

54 Cf. « Les Trente Glorieuses du microsillon (1945-1982) », dans Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Autrement, 2008, p. 71-122.

55 En 1959, il y a en France 22 000 juke-box pour 230 000 débits de boissons. Le parc d'appareils automatiques était encore en plein développement, envisageant d'atteindre un chiffre proche de la moitié des débits de boissons (110 000), « Brèves », *Le Technicien du film*, n°71, 15 mai 1961, p. 6.

56 Cf. Botts, Rick, *Complete Identification Guide to the Wurlitzer Jukeboxes*, Des Moines, Jukebox Collector Newsletter, 1984.

57 Dès le début des années 1950, les 45 tours remplacent les 78 tours des juke-box, lesquels étaient utilisés dans les « machines » depuis les années 1920 (Bussophone). Lesueur, Daniel, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Paris, Alternatives, 2006, p. 54-55.

la musique du juke-box et quitte le café. Le client d'un bar subit certes la musique diffusée par les appareils à sous mais il lui est possible d'user de son libre arbitre et de stopper la musique à tout moment. Un personnage qui interrompt une musique fait preuve d'un geste plus fort à l'égard de celle-ci que celui qui la laisse se déverser, sans l'écouter, avec indifférence.

Le spectacle « son et lumière », tel qu'on le connaît aujourd'hui, naît dans les années 1950. La série de spectacles « Route des châteaux lumineux », dont le premier, se déroule à Chambord, le 30 mai 1952, est le premier du genre.[58] Dès 1954, Georges Delerue, rompu au travail musical audiovisuel, compose régulièrement de la musique pour ce genre de spectacle et cela pendant plus de trente ans.[59] Sur les écrans français, son utilisation est anecdotique mais révèle ce désir de s'emparer et d'investir les phénomènes « musicaux » les plus actuels. Lautner, dans *Le Monocle noir* (1960), en plaçant un château au cœur de son intrigue d'espionnage, fait du conservateur dudit château un amateur de musique (Wagner notamment) et le technicien d'un spectacle « son et lumière ». On le voit, dans la régie du château, en train de commander la diffusion musicale dans le lieu**.** Dans *Pleins feux sur l'assassin* (1961) de Georges Franju, plus encore, on assiste à un spectacle son et lumière ainsi qu'aux préparatifs dudit spectacle dans et autour d'un château (les essais sonores, la captation et l'enregistrement des sons dans la cour du château, la répétition générale, etc.). L'intérieur du château est équipé d'enceintes Elipson diffusant des commentaires guidant les visiteurs. Une cabine de commande gère l'ensemble des éléments techniques. Le dispositif sonore du château sert à semer la discorde en mystifiant la famille par de mystérieuses disparitions, le son et lumière devenant un outil cardinal de suspense dans le film.

Avant de nous arrêter plus avant sur la radio, le magnétophone à bande et le scopitone, constatons que la fiction s'amuse du lexique musical et technologique contemporain comme, par exemple, celui de « stéréophonie » (innovation commercialisée à partir de 1958), parfois accompagné de celui de « haute-fidélité ».[60] Le terme porte avec lui au début des années 1960 un halo de luxe et de modernité.[61] Placé dans la bouche des personnages, il apparaît souvent

58 Cf. « Chapitre 4 », dans Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Georges Delerue, une vie*, Hélète, Jean Curutchet, 1998.

59 Cf. site du compositeur. http://www.georges-delerue.com/fr/spectacle/sons-et-lumieres?showall=&start=1

60 Pour une critique du concept de « haute-fidélité », perçu comme un terme commercial cf. « Mythe de la haute-fidélité », Chion, Michel, *Musiques, médias et technologies*, Paris, Flammarion, 1994, p. 74-78.

61 Simone de Beauvoir, en 1966, l'utilise en ce sens pour caractériser le statut social d'un de ses personnages, Gilbert, un riche chef d'entreprise, la discussions glissant rapidement de la stéréophonie à la « haute fidélité » et de cette dernière au prix de l'appareil. Gilbert, lors d'un repas entre amis : « – Vous viendrez vendredi. Je veux vous faire entendre ma nouvelle installation haute fidélité. […] C'est vraiment une merveille, dit Gilbert. Quand on l'a entendue, on ne peut plus écouter de musique sur un appareil ordinaire. – Alors je ne veux pas l'entendre, dit Laurence. J'aime bien écouter de la musique. (Ce n'est pas vrai, en fait. Je dis ça pour

pour souligner leur vantardise eu égard à la technologie. Le conservateur (Albert Rémy) dans *Le Monocle noir* (1960) de Lautner, prend soin de préciser avec emphase à la blonde séductrice (Elga Andersen) pendant une démonstration d'un spectacle « son et lumière » : « J'ai tout chez moi : la stéréophonie, la haute-fidélité. » Après l'avoir embrassé, elle lui répond en reprenant son souffle : « ça aussi c'est de la haute-fidélité ! » Jeu de mot qui sera réinvesti dans *Une Femme mariée* (1964) de Godard, lequel placera au moment opportun, alors que le couple se délite, un insert montrant l'inscription « High-Fidelity » d'un disque, utilisant la polysémie de l'expression, entre acception acoustique et acception sentimentale.[62] Le terme est aussi source d'attraction, dans *La Chasse à l'homme* (1964) d'Édouard Molinaro, par exemple, un jeune baby-boomer en blouson noir invite Sophie (Marie Dubois) à une fête, en argumentant, d'un ton enthousiaste, que Ruby a reçu sa « stéréo » et qu'il y aura du whisky (19:55).[63] Dans *Sait-on jamais...* (1957), Roger Vadim prend soin de signaler au générique que la musique, composée pour le Modern Jazz Quartet, a été « enregistrée en Hi-Fi » - Sadoul dans sa critique du film ne manquera d'ailleurs pas de le remarquer.[64] Depuis le milieu des années 1950, attraction commerciale de la « nouveauté » oblige, de nombreux 33 tours sortiront avec la mention Hi-Fi dans leurs titres (*Sarah Vaughan in Hi-Fi*, Columbia, 1955 ; *Chico Hamilton Quintet in Hi-Fi*, Pacific Jazz, 1956 ; *B. G. in Hi-Fi* [Benny Goodman], Capitol, 1955, etc.).

Ces termes technicistes ajoutés à la prolifération des appareils de diffusion de la musique s'avèrent symptomatiques de l'époque moderne et d'une certaine fascination pour la

être drôle.) – Combien faut-il compter, au minimum pour une bonne chaîne haute fidélité ? - Au minimum, au strict minimum, vous pouvez avoir une chaîne mono pour trois cent mille anciens francs. Mais ce n'est pas ça, pas ça du tout. – Pour avoir quelque chose de vraiment bien, ça va chercher aux environs d'un million ? demande Dufrêne. – Écoutez : une bonne enceinte, sur mono, vaut six cent mille au million. En stéréo, comptez deux millions. Je vous conseille le mono plutôt qu'un médiocre stéréo. Un ampli-préampli valable coûte dans les cinq cent mille francs. – C'est ce que je disais : au minimum un million, dit Dufrène dans un soupir. – Il y a des manières plus bêtes de dépenser un million, dit Gilbert. », Beauvoir, Simone (de), *Les belles images*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12-13.

62 Gainsbourg, dans sa chanson « La femme des uns sous le corps des autres », avait déjà utilisé ce jeu de mot dans un contexte d'adultère : « Car pour les pin-ups/Il faut des pick-up/Faut pour les soulever/Pour les envoyer/Là-haut, là-haut, là-haut/[...] Des disques longue durée/Haute-fidélité ! », « La femme des uns sous le corps des autres », Gainsbourg, Serge, *Du chant à la une !...*, Philips, 1958.

63 Le chanteur Léo Ferré, en croquant dans une chanson, en 1966, le ridicule des « romantiques » et dandy de son temps, utilise la contraction du terme stéréophonie comme un symbole de l'époque : « Ils mettent leurs chevaux dans le camp des Jaguars/En fauchant leur avoine aux prairies des trottoirs/Avec des bruits de fers qui n'ont plus de sabots/Et des hennissements traduits en “stéréo” ». « Les romantiques », *Léo Ferré 1916-19...*, Barclay, 1966.

64 Et, montrant qu'il n'a pas manqué le générique, il écrit : « Il [Vadim] a su fort bien utiliser la musique de John Lewis, commentaire original et prenant, remarquablement enregistré, selon les derniers procédés Haute fidélité ou plus exactement d'après l'expression américaine Hi-Fi. », Sadoul, Georges, *Les Lettres françaises*, 6 juin 1957, repris dans Frydland, Maurice, *Roger Vadim*, Paris, Seghers, 1963, p. 156.

technologie. Si la musique côtoie les médias depuis la fin du XIXe siècle, et s'est durablement associée à eux pendant l'entre-deux-guerres, elle semble en être devenue, dans les années 1950, définitivement indissociable.

1.4.2. L'usage de la radio : nomadisme et zapping au bout des doigts.

Les différents supports de la musique impliquent à l'évidence des modes d'écoute variés que reflètent les représentations cinématographiques de la pratique de l'écoute. Comme le tourne-disque, nous en reparlerons (cf. *Quatrième partie*), permet l'écoute répétée d'un passage musical (*Crazéologie* (CM), 1953, Louis Malle ; *Le Signe du lion*, 1959, Éric Rohmer ; *Le Soupirant*, 1963, Pierre Étaix), le transistor, rend possible non seulement l'écoute nomade et individuelle (*Bébert et l'omnibus*, 1963, Yves Robert ; *Au hasard Balthazar*, 1966, Robert Bresson), mais également l'écoute en forme de « zapping » (*À bout de souffle*, 1960, Jean-Luc Godard ; *Les Amants de demain,* 1959, Marcel Blistène).

Un des premiers films français à mettre en scène la radio en tant qu'objet personnel et intime d'un personnage est ***Monsieur Ripois* (1954)** de René Clément. En effet, André Ripois (Gérard Philippe), un jeune français exilé à Londres, coureur de femmes invétéré vivant aux dépens de celles qui s'éprennent de lui, possède comme seuls bagages quelques affaires et un poste de radio. En quittant sa première femme, il débranche le poste de petite taille et le glisse dans sa valise. L'appareil, qui diffuse du jazz, devient le seul objet personnel transitant entre les modestes chambres londoniennes où réside le personnage. Quand, après avoir perdu son emploi, il se retrouve dans l'impossibilité de payer sa chambre, le propriétaire lui saisit ses affaires. Il glisse en catimini dans ses poches son nécessaire de toilette et son poste de radio sachant qu'il ne reviendra pas. Errant dans les rues de Londres, Ripois fait le point, en voix off, nous contant son attachement à la radio : « J'avais toujours ma radio. J'aurais préféré crever plutôt que de la vendre. » Bousculé par un passant, il la laisse tomber sur la chaussée, et la radio est immédiatement broyée sous les roues d'une voiture. Il reste plusieurs secondes accroupi l'appareil disloqué dans les mains : Ripois touche alors le fond (« Je n'étais pas superstitieux mais je commençais à avoir peur », dit-il). Il sortira de cette infortune en donnant des cours de français et en épousant une de ses riches élèves.

Le transistor, radio portable conçue dans les années 1950, connaît un important succès pendant les années 1960[65] en se propageant rapidement dans les foyers.[66] Le transistor devient ainsi, au début des années 1960, l'instrument de musique nomade par excellence. Nous le croiserons, par exemple, dans l'univers singulier de Bresson (cf. *Deuxième partie*), élu comme l'attribut d'une jeune « blouson noir » (*Au hasard Balthazar*, 1966). Arrêtons-nous ici sur une vision moins connotée en abordant une comédie sociale mettant l'utilisation du transistor en lumière, l'associant à la jeunesse. Dans ***Bébert et l'omnibus* (1963)** d'Yves Robert, le frère aîné dudit Bébert, Tiennot, un jeune homme d'une vingtaine d'années interprété par Jacques Higelin, se promène partout avec sa radio : à la Samaritaine, dans les wagons d'un train, à pied comme à vélo, de jour, de nuit, par beau temps ou sous la pluie. Les écoutes du personnage sont variées. Quand il drague une vendeuse de la Samaritaine, l'appareil et la musique qu'il diffuse (musique instrumentale insipide) vient seulement soutenir sa mise en scène sociale au même titre que ses vêtements ou son langage (vociférant contre le côté « péquenaud » de ses parents). Quand la radio annonce « Voilà *Salut les copains*, une émission de Daniel Filipacchi », outre la publicité donnée subrepticement à cette émission culte lancée en 1962 (« placement audio de produit »), elle permet de caractériser la personnage (jeune baby-boomer). La musique n'est pas à écouter ici, elle fait signe pour le spectateur associant la « musique » et la « jeunesse ». Déambulant dans la rue avec Bébert dans ses bras, la radio fait entendre une recette de cuisine qui fait saliver d'envie l'enfant. Le *discours* radiophonique est, quant à lui, écouté avec attention. Dans le wagon d'un train, ensuite, Tiennot retrouve des amis et sympathise avec des filles, en oubliant son frère. On le voit danser en couple alors que depuis sa radio résonne une chanson d'Yves Montand (« Rengaine ta rengaine »). La radio permet de danser en musique en tout lieux, à l'improviste. Se rendant compte qu'il a perdu son frère, il part à sa recherche à vélo, sa radio pendue au guidon. De la musette accompagne son périple, entrecoupée d'un flash météo apprenant à Tiennot, et au spectateur, que le temps devrait s'assombrir. Laissant son vélo appuyé sur la façade de la gare, la radio continue à déverser sa musique (« Ne me quitte pas »

65 « Le transistor, en raison de son prix, n'est pas immédiatement à la portée de tous. La mutation s'effectue entre 1958 et 1961, coïncidant plus ou moins avec l'arrivée du nouveau franc (en 1958, un poste à transistor coûtait entre 30 000 et 50 000 francs ; en 1962, il a diminué de plus de la moitié). », Lesueur, Daniel, *Les années transistors*, Paris, Aléas, 2009, p. 9.

66 « Entre-temps, notamment grâce au transistor qui n'est qu'un des nombreux facteurs de la transformation de la société, la France sera entrée dans l'ère de l'individualité ou tout du moins de l'écoute individuelle, et non plus familiale : en 1940, environ un foyer français sur deux possédait la radio... en 1962, la proportion dépasse 85 %... et aujourd'hui, on compte en moyenne 5,9 appareils par foyer. », Lesueur, Daniel, *Ibid*., 2009, p. 26.

de Jacques Brel) sans autres oreilles que celles du spectateur pour l'écouter. Apercevant une fille à vélo, il la prend en chasse alors que continue à résonner la voix de Brel, proposant une correspondance évidente entre la chanson « suppliante » et le lutineur vite éconduit. La nuit tombée, son vélo crevé sur l'épaule, le transistor diffuse une musique offrant une compagnie au personnage (« Oui les filles », par Les Gam's). Quand il arrive à une gare, l'appareil, produisant un bruit de foule, effraie un gardien de gare s'imaginant avoir maille à partir avec toute une bande. À pied, sous la pluie, Tiennot tient toujours sa radio à la main, laquelle diffuse un air de cornemuse.[67] Il la gardera avec lui, après d'autres péripéties, jusqu'à retrouver son frère à la fin du film.

L'écoute, via le transistor, apparaît ici comme une écoute le plus souvent dissipée. Le personnage étant toujours occupé par une activité tierce, son écoute n'est jamais exclusive, la fonction musicale s'adaptant à chaque situation de la vie quotidienne (envie de danser, d'avoir de la compagnie, rythmer un trajet, se donner de la constance, se rassurer, etc.). Ce film nous dit beaucoup sur ce qu'est l'écoute « fonctionnelle », opposée à l'écoute « esthétique », c'est-à dire une écoute qui n'a jamais pour fin l'objet sonore en soi mais le rôle que ce dernier peut avoir pour le personnage. Pour le cinéaste, par ailleurs, la radio est un moyen de perfuser son film de musiques en les justifiant à l'écran. Que ce soit à la Samaritaine, au milieu d'un champ ou dans une forêt, le transistor est le dispositif idéal pour justifier *en tous lieux* la présence de musique – rivalisant ici en quelque sorte avec l'ubiquité potentielle de la musique de fosse.

L'auto-radio, accessoire privilégié de cet objet phare de la « modernité » qu'est la voiture[68], est un des appareils récurrents des représentations de la musique dans le cinéma français des années 1960. Il est parfois le dispositif central de l'histoire. Dans *L'Amour avec des si* (1962) de Claude Lelouch, par exemple, le film se déroulant en grande partie dans l'habitacle d'une voiture, l'auto-radio permet au réalisateur d'ouvrir spatialement et temporellement son film. Il choisit pour ce faire d'illustrer par l'image ce que son personnage entend : les résultats des courses sont l'occasion de montrer un champ de course hippique, un disque des Brutos est l'occasion de diffuser un scopitone du groupe, les informations sont

67 Le transistor de Tiennot diffuse à cette occasion un jeu radiophonique, de la radio Europe n°1, de reconnaissance des bruits caractéristiques de la vie quotidien. L'épreuve du jour consiste à distinguer le bruit « d'un orage en montagne », « d'une abondante chute de neige fondue », « d'un clairon sonnant la soupe », ou « d'un litre de vin blanc – dix degrés cinq – qui se brise sur le pavé ». L'énoncé d'une sonnerie de clairon parachève cette parodie d'un jeu radiophonique.

68 Sur la place centrale qu'occupe la voiture dans la culture française des années 1960, alors qu' « en 1961, seul un Français sur huit possédait une voiture, contre un Américain sur trois. » (p. 45). Cf. « La belle américaine », Ross, Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc, la culture française au tournant des années soixante*, Paris, Abbeville, 1997, p. 29-96.

illustrées en images, les micro-trottoirs montrés, etc. Dans sa voiture, le voyageur solitaire est, grâce à la radio, mis en rapport avec une foule hétéroclite de lieux, d'images, de discours, de musiques, de sons, etc. Si la radio est une oreille ouverte sur le monde, dans le film, Lelouch semble indiquer par cette illustration systématique par l'image de ce que la radio diffuse, qu'*entendre*, au cinéma, c'est avant tout *voir*. Par ailleurs, l'éclatement formel, déjà présent dans ce film, se retrouvera dans ses films ultérieurs.[69]

Évoquons un effet singulier, signature sonore et musicale de la radio au cinéma : le zapping (terme d'origine anglo-saxonne entrant dans les années 1980 en usage dans la langue française). On peut percevoir ce zapping à deux titres : d'abord au niveau de la forme du film (c'est le zapping de type « Godard » ne se limitant pas à la diégèse mais n'hésitant pas à recourir à des enchaînements sonores et visuels inattendus), ensuite au niveau diégétique restituant une pratique contemporaine (c'est le personnage manipulant une radio de façon réaliste). La première manière, en hissant l'oriflamme de la « modernité » cinématographique, esthétise donc une pratique que la seconde se contente de sociographier.

L'effet de zapping peut être considéré, en effet, comme symptomatique du style de Godard.[70] Lors de la célèbre scène d'ouverture du film-manifeste de la Nouvelle Vague, *À bout de souffle* (1959), le cinéaste en réalise un, en partie diégétique, par le truchement d'un auto-radio. Conduisant une voiture volée, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) chantonne (« la, la, la... ») en terminant son air par un « buenas noche mi amor ». Entre deux monologues, il se remet à improviser un air rythmé sur les syllabes du prénom Patricia, auquel répond la musique de fosse de Martial Solal. Il tend ensuite le bras pour allumer l'auto-radio, on entend des grésillements, un mot chanté (« Sa vie...»), puis une musique orchestrale faite de ritournelles légères et d'un solo de flûte vient interagir avec les apartés face caméra du personnage. Après avoir hésité à prendre des auto-stoppeuses, la radio se tait. Michel tend de nouveau le bras, les grésillements font place à la voix de Brassens (« Il n'y a pas d'amour... »), immédiatement interrompu par le jazz de Solal au moment où Poiccard trouve un revolver dans la boîte à gants. Godard, bien que justifiant diégétiquement les musiques par un zapping

69 Michel Chion écrit à ce propos : « pratiquement tous les films de Lelouch ont une conception dramatique de nature opératique et musicale, fondée sur le passage du particulier au collectif, de l'anecdotique à l'historique, et sur le phénomène d'échos des générations, les pays et les destins, de sorte que, de la même façon qu'au sein de l'opéra wagnérien l'orchestre tisse une continuité globale entre tous les éléments même les plus ponctuels et les plus fugitifs, chez Lelouch tout est toujours relié par-delà le temps et l'espace. », Chion, Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 353.

70 On évoquera le cas particulier de zapping « extradiégétique », mêlant plusieurs chansons françaises, en étudiant le court-métrage *Antoine et Colette* de François Truffaut (cf. *Quatrième partie* « 4. 2. Doinel, mélomane truffaldien »).

exécuté depuis l'auto-radio (« Sa Vie... », et « Il n'y a pas d'amour... » étant extraits de la même chanson de Brassens sur un poème d'Aragon)[71], fait de ce moment une composition sonore très libre, la musique interagissant notamment avec l'intonation et le rythme des paroles de Michel. Godard avait déjà utilisé cet effet de zapping en 1957 dans la scène d'ouverture de son court-métrage *Charlotte et son Jules*, où ladite Charlotte, l'oreille collée à son transistor, écoute alternativement une pièce pour piano de Beethoven (*Rondo a Capriccio en sol majeur*, op. 129) et une chanson répétitive insipide, « Casanova ».[72]

Constatons néanmoins que l'effet « zapping sonore » n'est pas, loin s'en faut, l'apanage de Godard et qu'il est utilisé à plusieurs reprises dans des films à l'esthétique plus conventionnelle.[73] D'autres réalisateurs l'utilisent comme le reflet d'une praxis contemporaine, la radio rendant possible cette réception aléatoire des stations radiophoniques et ce tâtonnement de l'auditeur. Dans le film *Les Amants de demain* (1959) de Marcel Blistène, par exemple, le film s'ouvre sur l'image en gros plan d'un auto-radio. Le personnage qui conduit la voiture va zapper à plusieurs reprises faisant entendre « Minuit, chrétiens », « Mon beau sapin » dans une version orchestrale et un cantique en anglais (« Come to me, my lord, come to me. Please shows me, my lord, please shows me. The way to heaven. Etc. ») en quelques dizaines de secondes.

L'effet « zapping », encore, apparaît parfois comme l'expression d'une saturation médiatique. Il est utilisé en ce sens dans le générique de *La Grande lessive* (1968) de Jean-Pierre Mocky, comédie sur les ravages de la télévision. L'effet, propre à la radio dans les représentations cinématographiques du début des années 1960, se voit étendu à la télévision pendant la décennie. Pour le film de Mocky, le compositeur François de Roubaix a concocté un pot-pourri musical pour accompagner les images de ces gens, jeunes et vieux, absorbés par l' « étrange lucarne », laquelle est devenue le point de fuite des regards dans tous les foyers. On entend pendant près de trois minutes un zapping musical, en passant sans transition de la musique « classique » au jazz (dixieland, be-bop), du rhythm 'n' blues à une bluette.

---

71 « Il n'y a pas d'amour heureux » (Louis Aragon/ Georges Brassens). Michel, à la fin du film, Godard usant d'un procédé de répétition qui lui est cher, commente la chanson-poème en disant : « on dit qu'il n'y a pas d'amour heureux mais c'est le contraire, […] il n'y pas d'amour malheureux ».

72 Le scénario est d'Éric Rohmer, la mise en scène de Godard. On trouve d'autres zapping plus anodins dans ses films comme celui de *Bande à part* (1964), où Brasseur se lave les mains dans une cuisine, pendant que, hors-champ, on entend un changement de stations de radio dans un halo de grésillements (59:45).

73 On l'entend déjà, par exemple, lorsque Françoise (Anne Vernon) visite une modeste chambre dans *Rue de l'Estrapade* (1953) de Jacques Becker. Le zapping, entendu hors-champ, est produit à partir de la radio se trouvant dans la cuisine commune de l'immeuble.

Si l'art contemporain s'est emparé de manière bien plus radicale de l'objet radio – songeons par exemple au nombreuses pièces et expérimentations pour radios de John Cage (cf. *Imaginary Landscape n°4*, pour 12 radios, 1951 ; *Radio Music*, pour un à huit « performers » utilisant des radios, 1956 ; ou *Rozart Mix*, 1965) –, le cinéma, pour sa part, en représentant le quotidien de cet objet a mis l'accent sur l'écoute distraite qui semble le plus souvent caractériser l'usage de ces appareils (transistor, radio, auto-radio) dans la France moderne des années 1960.

1.4.3. Le magnétophone à bande et la voix : fascination pour les « paroles gelées ».

Le cinéma a fait son miel de la technologie de l'enregistrement au sein même des histoires que racontent les films, montrant la fascination que peut exercer la fixation sonore « audiovisualisée », notamment de la voix, sur les hommes. Cheminant à l'ombre du microsillon – le média musical phare des années 1960 -, la bande magnétique et le magnétophone occupent une place un peu à part. Ce sont les seuls outils, en effet, dont dispose l'amateur pour enregistrer des sons en toute liberté. Comme avant lui le grésillement ou le bruit blanc de la radio, le chuintement de la bande magnétique (effet de « pleurage »[74]), au moment de son rembobinage par exemple, est un élément sonore récurrent et caractéristique. Dans tous les exemples que nous citerons ici, les personnages manipulent le magnétophone en utilisant cette fonction pour réécouter ce qu'ils ont enregistré, associant la modernité à un son immédiatement reconnaissable. Car c'est bien de cela qu' il s'agit dans la représentation de la bande magnétique dans les films des années 1960 : montrer la modernité technologique, faire de cet objet son incarnation.

Pour les adaptations, les réalisateurs prennent l'habitude de mettre en évidence les technologies convoquées dans les œuvres littéraires : déjà dans *L'Argent* (1927) de Marcel L'Herbier, adaptation du roman de Zola, c'est par le téléphone et non plus par le télégraphe que le protagoniste apprend sa ruine[75] ; dans *Le Horla* (1966) de Jean-Daniel Pollet, adaptation de Maupassant, le personnage ne tient plus un journal littéraire (scripturaire) mais sonore (phonographique), grâce à un magnétophone à bande ; dans *Les Liaisons dangereuses* (1960) de Roger Vadim, adaptation de Choderlos de Laclos, les lettres ne sont plus seules à

74 « Effet caractérisant les variations de hauteurs d'un message sonore, liées à la rotation irrégulière d'un platine de lecture de disque vinyle ou de bande magnétique analogique. », Augoyard, Jean-François, et Henry Torgue, (dir.), *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 1995, p. 95.

75 Bertho-Lavenir, Catherine, « Téléphone » dans Delporte, Christian, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, p. 786.

transmettre des messages : télégraphe, téléphone, et bande magnétique les complètent ; dans *Le Testament du docteur Cordelier* de Jean Renoir (1961), d'après Stevenson (*L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*), le docteur Cordelier avoue sa double vie en laissant une bande magnétique contenant sa confession ; dans *La Fille aux yeux d'or* (1961) de Jean-Gabriel Albicocco, d'après Balzac, un cercle privé d'hommes enregistre leurs jeux de séduction pour en faire profiter leurs amis, la bande magnétique servant ici le voyeurisme sonore.

Le magnétophone, dans les années 1960, apparaît comme un signe prégnant de modernité, se substituant à l'écrit ou se référant à la parole disparue ou d'outre-tombe. Dans *Le Tracassin ou Les Plaisirs de la ville* (1961), le réalisateur Alex Joffé dresse un inventaire des étrangetés technologiques de son époque. Parmi elles, les consignes de travail que reçoit André Loriot (Bourvil), un laborantin, sont consignées par son patron sur bande magnétique. Le matin, sa secrétaire met ainsi en marche le magnétophone de son bureau pour que l'employé « écoute » son patron. Dans *Pas question le samedi...* (1964) d'Alex Joffé, la bande magnétique sert de testament sonore, faisant revivre pour le cinéma, mieux que ne le ferait une lettre (où le recours à la voix off devient obligé), les dernières volontés du disparu par le biais de sa voix. Tout appareil, on le voit ici avec la bande magnétique, est ainsi voué à alimenter et à renouveler la mécanique du récit. On assiste régulièrement, par exemple, a des effets de *désacousmatisation* de la voix (effet de surprise rendant visible la source d'une voix considérée auparavant comme d'origine mystérieuse). Dans *Diaboliquement votre* (1967) de Julien Duvivier, le personnage se rend compte que la voix qui l'obsède et qu'il croit entendre en rêve n'est autre que le subterfuge d'un magnétophone à bande dissimulé sous son lit. Même chose dans *Le Viol du vampire* (1967) de Jean Rollin, où le magnétophone dissimulée sous un drap sert à hypnotiser une femme envoûtée par le son acousmatique. Si la chose n'est certes pas nouvelle, songeons au subterfuge du phonographe dans *Le Testament du docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang découvert par le commissaire Lehmann à la fin du film, elle était pourtant rare (la fabrication laborieuse d'un disque ne facilitant pas la vraisemblance de ce type d'intrigue[76]). L'arrivée de la bande magnétique banalise et répand ainsi cette capture, cette manipulation, et cette restitution du sonore.

76 Dans *Meurtre en 45 tours* (1960) d'Étienne Périer, après la mort d'un compositeur de chanson dans un accident de voiture, sa femme, chanteuse, maintenant en couple avec son amant, reçoit plusieurs disques « mystérieux » dans lesquels son mari s'adresse à elle. L'utilisation des 45 tours est ici rendue vraisemblable par l'univers des personnages évoluant tous dans le milieu du disque.

En cette période de Guerre froide technophile, l'appareil est aussi l'outil de l'espion, du glaneur de secrets. Quand des tueurs veulent faire parler un homme, ils le torturent et enregistrent sa confession sur bande magnétique (*Les Félins*, 1964, René Clément). Un espion utilise un magnétophone dissimulé dans un meuble pour enregistrer des informations confidentielles (*Le Corniaud*, 1965, Gérard Oury). Richard (Laszlo Szabo) fait entendre un discours politisé sur bande magnétique (voix de Godard) à Paula (Anna Karina) qui recherche son fiancé, mystérieusement disparu (*Made in USA*, 1966, Godard).

Dans le même esprit, mais dans la sphère intime, le magnétophone peut être l'outil du diariste moderne. Polly Maggoo tient son journal grâce à un magnétophone à bande, dictant sa journée allongée sur son lit (*Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?*, 1966, William Klein)[77]. De la même manière dans *L'Amour fou* (1969) de Rivette, les acteurs s'enregistrent régulièrement sur magnétophone. Dans *Trans-Europ-Express* (1967) de Robbe-Grillet, le magnétophone à bande est l'outil de travail de l'écrivain, lequel est, par le biais d'une mise en abyme, en train d'inventer le film auquel nous assistions. Dans *La Vie à l'envers* (1964) d'Alain Jessua, le magnétophone est un miroir possible de soi et, offert par un médecin, il permet au personnage d'enregistrer toute son histoire, de se confier.[78] Le magnétophone semble être ici à l'âme ce que le miroir est à la chair.[79]

77 De la même manière, elle fait du sport dans sa chambre accompagnée par un « disque-coatch » qui rythme ses exercices.

78 « Le docteur a sorti un appareil de sa poche. C'était un tout petit magnétophone. Il a fait revenir la bande en arrière. Il a appuyé sur un bouton puis sur un autre et j'ai entendu ma voix, tout ce que je venais de dire. C'était très beau. Je l'ai dit au docteur. Il m'a proposé de me laisser l'appareil. […] Je suis resté seul avec le magnétophone. J'ai commencé d'enregistrer : – Je m'appelle Jacques Valin, Jacques, Jacques Valin. Je m'appelle Jacques Valin, Jacques, Valin, Jacques Valin, Jaques Valin. J'ai fait défiler la bande en arrière, j'ai stoppé puis j'ai écouté. C'était encore mieux qu'un miroir ! J'aimais bien entendre ma voix. », Jessua, Alain, *La vie à l'envers*, Paris, Léo Scheer, 2007 [1963], p. 94-95.

79 Le cinéma européen place régulièrement au centre de ses intrigues le magnétophone en tant qu'il restitue la voix-absente et entretient une relation symbolique avec la mort. Dans *L'Incompris* (1967) de Luigi Comencini, un enfant efface, par une manipulation malencontreuse, l'enregistrement sur bande magnétique de la voix de sa défunte mère. On pense également à la soirée chez Steiner (Alain Cuny), dans *La Dolce vita* (1960) de Federico Fellini, pendant laquelle les personnages écoutent sur un magnétophone à bande magnétique un enregistrement de voix et de sons de la nature effectué par Steiner : la gravité du personnage pendant l'écoute laisse présager son suicide qui survient par la suite.

Fig. 1.1 « Doinel » enregistre une déclaration d'amour sur un disque. *Masculin Féminin* (1966, Godard), 35:26.

Un constat s'impose après ces nombreux exemples : les personnages utilisent l'appareil pour enregistrer des voix, très rarement de la musique.[80] Il apparaît avant tout comme un outil de communication (testament, preuve, lettre adressée à autrui, journal intime, document « secret »).

À propos de l'enregistrement de la voix et de la communication, terminons par évoquer la scène de *Masculin Féminin* dans laquelle Paul (Jean-Pierre Léaud) se sert d'une machine automatique qui enregistre des messages sonores, située à côté d'un photomaton dont elle est, en quelque sorte, le pendant sonore (**Fig. 1.1**). Paul enregistre ainsi une déclaration d'amour à Madeleine, et prend livraison du disque sur lequel est enregistré le message.[81] Si le photomaton existe encore, cet appareil enregistrant le son dans un espace public, quant à lui, n'a pas fait florès et apparaît comme une antique curiosité.

1.4.4. Du scopitone à l'« effet clip » (Claude Lelouch).

Développement audio-visuel du juke-box, le Scopitone[82], invention franco-italienne de la fin des années 1950, est un appareil rarement représenté dans les mondes fictionnels du cinéma français. Il associe au son du juke-box, l'image animée du chanteur interprétant sa chanson par le biais de films d'une durée de deux à trois minutes tournés en 16 mm.[83] Dès le début des années 1960, le répertoire diffusé, essentiellement français, soutient la vague des

80 La bande magnétique sera un des premiers moyens de « copie musicale » amateur. À la fin des années 1960, « les particuliers, qui, depuis quelques temps, avaient accès au magnétophone (dont le prix s'est démocratisé) se voient proposer la mini-cassette, économique et réenregistrable. Vendu avec un cordon qui le relie directement au récepteur radio, le mini-K7 aurait dû entraîner la faillite de tous les disquaires de France et de Navarre (de fait, il serait très nombreux à déposer le bilan au cours des années 1970). Pour limiter la casse, à l'instar des disc-jockeys américains, la plupart des animateurs français prendront l'habitude de parler sur les disques, aussi bien sur l'intro que sur le shunt ou le pont instrumental. », Lesueur, Daniel, *Les années transistors*, *op. cit.*, p. 74.

81 Godard a peut-être voulu évoquer le film américain *Brighton Rock* (*Le Gang des tueurs*, 1947) de John Boulting, dans lequel on trouve une machine similaire ayant l'apparence d'une cabine téléphonie et surmontée du message (« Record your own voice. Make it a personal message »).

82 Pour l'histoire de ce « juke-box à films en couleur » Cf. Scagnetti Jean-Charles, *L'aventure scopitone (1957-1983). Histoire des précurseurs du vidéoclip*, Paris, Éditions Autrement, 2010.

83 En cela, le Scopitone peut être considéré comme l'héritier des *Soundies* des années 1940, bref film en 16 mm d'une durée de 3 minutes (dont 1500 sont produits aux États-Unis entre 1940 et 1947). Cf. Gabbard, Krin, « Dix cents le film. Le jazz dans les *soundies* », dans Soutif, Daniel (dir.), *Le Siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquia*, Paris, Flammarion/Musée du quai Branly, 2009, p. 203-209.

chanteurs yé-yé.[84] Les réalisateurs de ces courts films, ancêtres du clip, sont peu nombreux.[85] Parmi eux, Claude Lelouch se fait remarquer en réalisant plus d'une centaine de scopitones, et se voit principalement associé à ce genre bien qu'il soit déjà l'auteur de plusieurs longs-métrages.[86] C'est en pratiquant ce qu'il appelle ce « jogging cinématographique »[87] que Lelouch forgera son style.

Dossier 1413 (1962) d'Alfred Rode, est le seul film de notre corpus à mettre en scène cet appareil fonctionnant comme un juke-box.[88] Dans un bar fréquenté essentiellement par des jeunes, « Le nain jaune », l'appareil se trouve en compagnie d'un baby-foot et d'un flipper. Une cliente y introduit une pièce et choisit sa chanson. On voit alors l'écran du scopitone sur lequel apparaît le chanteur Johnny Hallyday, guitare en bandoulière, en compagnie de danseuses, interprétant la chanson « Laisse les filles ». Le scopitone, tourné par Alexandre Tarta en 1960, se termine par un plan sur un juke-box, soulignant, par une mise en abyme, la facticité du numéro dansé et chanté. Dans le film de Rode, montrée en plan large, la femme regarde une vingtaine de secondes le « clip », puis, dans le brouhaha général, elle va s'installer au bar, indifférente à l'image animée, alors que la musique continue à se faire entendre. La problématique du scopitone, à l'instar de celle du juke-box, accentuée d'autant par la présence de l'image qui réclame un vis-à-vis avec la machine, est liée au lieu de sa diffusion. En effet,

84 « Les réalisateurs [de Scopitone] firent émerger de grands noms de la scène musicale francophone dans des styles très hétéroclites allant du musette au jazz, de la chanson à texte à la chanson populaire et du rock au twist. La programmation, comme l'art de la mise en scène, évolua en faisant la part belle aux artistes yéyés. Ainsi, dans l'Hexagone, entre 1960 et 1967, 95 % des chansons filmées furent interprétées en langue française avec des reprises de “tubes” américains. Les orchestres de Claude Luter, de Jacques Hélian ou les solos de Georges Jouvin s'effacèrent rapidement au profit des interprètes, y compris de musette. Le produit ciblé populaire évolua en abandonnant les orchestres jugés trop désuets pour se rapprocher des jeunes et de la nouvelle scène musicale en gestation. Les yé-yé s'approprièrent progressivement l'appareil, mais sans éclipser totalement les titres populaires et le rock. […] À partir de 1968, le monde du juke-box à films subit une véritable crise qui le condamna. […] Après plusieurs années fastes le *Scopitone* et leurs concurrents passèrent de mode. », Scagnetti Jean-Charles, *L'aventure scopitone (1957-1983). Histoire des précurseurs du vidéoclip*, *op. cit.*, p. 95-96.

85 Alexandre Tarta tourna environ 100 films, Claude Lelouch plus d'une centaine, Alain Brunet environ 150, Andrée Davis-Boyer plus d'une centaine, Jean Salvy une quinzaine, Guy Morance, Robert Valey et Sonnier Wamber une dizaine chacun. Cf. Scagnetti Jean-Charles, *Ibid.*, p. 105.

86 En mai 1963, alors qu'il n'a que deux longs-métrages à son actif (*L'Amour avec des si* et *La Femme spectacle*), il est présenté dans *Les Cahiers du cinéma* comme « sans si, le maître incontesté du Scopitone, le champion du trois minutes tous chanteurs ; avec beaucoup de si, et vite à bout de souffle, s'il laisse l'esthétique du microspectacle pour le mégalométrage. », « Dictionnaire du nouveau cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°155, mai 1963, p. 19.

87 Lelouch, Claude, (avec Jean-Philippe Chatrier), *Itinéraire d'un enfant très gâté,* Paris, Robert Laffont, 2000, p. 52.

88 Dans *Bande à part* (1964) de Jean-Luc Godard, on en aperçoit un, en arrière plan, inactif, lors de l'entrée des personnages dans un café (39:03). Dans *Le Clan des Siciliens* (1969) d'Henri Verneuil, on aperçoit un Scopitone sans que celui-ci ne soit utilisé, au milieu d'un magasin de réparation, sorte de cimetière d'appareils à sous.

tout le paradoxe du scopitone est de vouloir « capter l'attention dans un endroit où elle serait plutôt portée à se disperser. »[89] Dans *Les Cahiers du cinéma*, on rappelle que « la place du scopitone est entre l'appareil à sous et la piste de dés, comme celle du cinéma naissant se situait entre la baraque de la femme à barbe et celle de l'avaleur de feu. »[90] Art primitif, certes, mais prometteur selon l'auteur de l'entrefilet qui souligne, dans un second temps, les petites trouvailles formelles de ce format de trois minutes, allant jusqu'à s'interroger, « Le scopitone serait-il le neuvième art ? ».[91] Pour ce faire, il faudra que le Scopitone sorte des cafés comme le cinéma est sorti des foires.

En attendant l'avènement du « clip vidéo », le cinéma, et notamment celui de Claude Lelouch, propose des séquences musicales filmées dont l'esthétique s'apparente parfois à celle des scopitones. D'abord, il arrive que le réalisateur cite littéralement un scopitone qu'il a lui-même réalisé. Dans *L'Amour avec des si* (1962), le personnage principal, au volant de sa voiture, écoute la radio. Un présentateur annonce le groupe Les Brutos, « cinq chanteurs ayant récemment triomphé à l'Olympia », et, même s'ils ont de « très jolies voix », la voix indique qu'il s'agit d'un numéro visuel et qu'on perd beaucoup en ne les voyant pas. Lelouch, ne frustrant pas la curiosité scopique de son spectateur, montre alors le scopitone de la chanson « The Prayer » dudit groupe, en alternant avec des gros plans sur le personnage écoutant dans la voiture et sur l'auto-radio.

Ensuite, Lelouch, dans tous ses films des années 1960, a recours de manière assez systématique à ce qui *a posteriori* prendra le nom d' « effet clip », esthétique directement influencée par celle des scopitones. Il s'agit de faire taire les sons diégétiques au profit de la seule musique, le plus souvent le temps d'une chanson (ou de celui d'une musique instrumentale de forme brève) et d'accorder à l'image la possibilité d'une discontinuité temporelle et/ou spatiale que la musique se charge, le temps de la séquence, d'unifier. La musique est donc, ici, en principe, extradiégétique même s'il arrive qu'elle soit justifiée à l'image par un musicien ou la présence d'une source musicale (Pierre Barouh dans *Un Homme et une femme*, par exemple).[92]

---

89 *Cahiers du cinéma,* n°156, juin 1964, p. 45.

90 « Scopitones », *Cahiers du cinéma* n°140, février 1963, p. 40. L'article nous apprend que le 23 décembre 1960, pour 100 francs, il était possible de voir et d'entendre, dans un café parisien, *Salade de fruits* interprété par Annie Cordy, considéré alors comme le premier scopitone en date.

91 *Ibid.*, p. 40.

92 « En revanche, le cas d'*Un Homme et une femme*, (Claude Lelouch 1966) est plus complexe : sorti un an avant *Le Lauréat*, il pourrait le battre dans la course à l'invention de l'effet-clip à l'échelle mondiale si les puristes se mettaient d'accord. Qu'y voit-on ? Quand il vient retrouver Anne sur la plage de Deauville, Jean-Louis est fou de joie ; la caméra le suit en longue focale, mais préfère bientôt s'attarder sur les ébats solitaires

Dans *Une Fille et des fusils* (1964), après *L'Amour avec des si*, on trouve un passage dans lequel, la musique, et elle seule (sans bruit, ni parole), est convoquée pour narrer la rencontre entre Jacques (Jacques Portet) et Martine (Janine Magnan), une jeune femme sourde (10:20). Ils écrivent sur les murs de la ville pour communiquer, elle lui écrit qu'elle aime danser et qu'elle ressent les vibrations de la musique « dans le ventre ». Dans *Un Homme et une femme* (1966), les chansons sont filmées à la manière du scopitone, d'abord justifiée à l'écran par Pierre Barouh interprétant à l'image la chanson (« Samba Saravah »), ensuite utilisée en musique de fosse à la fin du film (la chanson « Plus fort que nous »). Dans *Vivre pour vivre* (1967) parmi les nombreux « effets clips », distinguons la chansons titre « Des ronds dans l'eau », réunissant visuellement au sein d'une chanson (en français puis en anglais) les différents protagonistes sur différents continents, le mari reporter au Viêt Nam, sa femme en France, sa maîtresse aux États-Unis (1:47:00). Dans *La Vie, l'amour, la mort* (1968), enfin, plusieurs musiques instrumentales de Francis Lai sont utilisées pour réaliser des effets clips. Lors de l'interrogatoire (35:00) et lors du procès (50:15), les paroles et les bruits se taisent à des moments dramatiquement importants pour laisser place pendant une poignée de minutes à la seule musique instrumentale portant, non sans lyrisme, les images.

Dans *Adorable menteuse* (1962) de Michel Deville, on trouve à l'occasion d'une séquence chantée un exemple d'effet-clip minimaliste (d'une minute trente environ). Juliette (Marina Vlady) regarde la pluie tomber à la fenêtre. Une valse, jouée à la guitare, se fait entendre. La jeune femme est montrée sur son lit avec sa guitare acoustique alors qu'elle se met à chanter en français. Le temps de sa chanson, les plans suivants la montrent avec sa guitare dans différents lieux et à différents moments : on la retrouve jouant devant sa cheminée la nuit, en nuisette sur son lit, sur une balançoire dans son salon, à la fenêtre ouverte un soir d'été, à l'arrière d'une voiture les cheveux au vent, sous un arbre à la campagne (**Fig. 1.2-1.7**). La discontinuité spatiale et temporelle de l'image est unifiée par la continuité de la chanson exécutée par Juliette de manière diégétique. Ce procédé, qui a déjà toutes les apparences du « clip musical » d'aujourd'hui, et qui n'est que le prolongement des scènes

d'un chien qui court sur la grève, le tout sur fond de "cha-bada-bada" chanté par Nicole Croisille et Pierre Barouh. Le problème est là : la narration est suspendue, il y a quelques *cuts* dans le tempo, mais a-t-on bien affaire à une chanson "pop" ? De même, la *Samba Saravah* entonnée par Barouh un quart d'heure après le début du film serait presque l'occasion d'une séquence-clip, si l'on n'y voyait pas de temps à autre Barouh l'interpréter en personne, ce qui tire la séquence du côté des anciens numéros musicaux. », Jullier, Laurent, et Julien Péquignot, « L'effet-clip au cinéma », dans *Kinephanos*, « Média, fans et Sacré », Vol. 4, n°1, août 2013, p. 70-71. Sur les problèmes que peuvent poser la définition de l'effet-clip cf. aussi Jullier, Laurent, et Julien Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, Armand Colin, Paris, 2013.

musicales chantées des premières décennies du parlant, commence peu à peu à se répandre au début des années 1960.

Fig. 1.3 *Adorable menteuse* (1962, Deville) 1:28:30.

Fig. 1.2 (1:28:48).

Fig. 1.4 (1:28:59).

Fig. 1.5 (1:29:05).

Fig. 1.7 (1:29:42).

Fig. 1.6 (1:29:48).

2. La république gaullienne et la musique.

Dressons à présent quelques portraits de ce que nous donne à entendre le cinéma français de la France des années 1960. Cette partie est en dialogue avec celle qui suit : la question « qu'entend, de son pays, le cinéma français ? » (2. La musique de la république gaullienne), ayant pour corollaire, « qu'entend-il au-delà de ses frontières, de l'étranger ? » (3. Dans la lorgnette du cinéma français : la musique de l'autre). Entre auto-identification et altérité, il s'agit d'observer à travers le cinéma français, par une approche thématique, le « patrimoine culturel immatériel » de la France dans ce qu'il a de plus officiel, puis d'écouter ce que les cinéastes français nous donnent à entendre de l'autre, de l'étranger, par le truchement de la musique.

Nous allons brosser un « paysage musical de la république gaullienne », en regroupant certaines récurrences que nous avons pu observer dans notre corpus de films. Les observations qui suivent n'ont pas pour objectif d'inventer – ou de « révéler » – une « identité » musicale propre à la France mais bien plutôt de saisir, par le minuscule, comment est représenté par le cinéma le quotidien musical des français à travers un certain nombre d'indices formant ledit « paysage ».

L'écrivain Jean-Christophe Bailly, en voyage à New York, découvre ce qu'il nomme une *émotion de la provenance* en regardant depuis la télévision de sa chambre d'hôtel *La Règle du jeu* de Jean Renoir.[1] L'émotion passée, il s'interroge :

> « Toutefois, aussitôt que l'on a pu reconnaître dans le film de Jean Renoir quelque chose de *tellement français*, on s'aperçoit que ce que l'on manipule, par-delà l'évidence, voire la tautologie, demeure énigmatique. Qu'est-ce qui permet de dire cela, “tellement français” ? Qu'est-ce qui le permet à propos de ce film et, en règle générale, à propos d'un paysage, d'une scène de la vie réelle, d'un produit du commerce ou d'un livre ? Est-ce que cela a même un sens, une nécessité, là où il est si décourageant de voir affluer avec une régularité accablante toute une cohorte de lieux communs – des pires, strictement indexés sur l'idéologie (le “pays des libertés” , par exemple), à ceux qui, simplement douteux, colportent une sorte d'impensé narcissique allant des prouesses gastronomiques au fait que les Français seraient cartésiens ? »[2]

1 « […] j'aus la révélation, à ma grande surprise, d'une appartenance et d'une familiarité. Ce que ce film tellement français, ainsi visionné à New York, me disait à moi qui au fond n'y avais jamais pensé, c'est que cette matière qu'il brassait (avec la chasse, le brouillard, la Sologne, les roseaux, les visages et les voix – les voix surtout) était mienne ou que du moins, et la nuance qui ôte le possessif est de taille, je la connaissais pour ainsi dire fibre par fibre – mieux, ou pire : que j'y venais. », Bailly, Jean-Christophe, *Le dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011, p. 8.

2 Bailly, Jean-Christophe, *Ibid.*, p. 9.

Ce renoncement essentialiste de l'auteur, salutaire, invite à éviter les chemins de traverses pour en choisir de plus sinueux. Dès lors, tout en renonçant à savoir ce qui fait qu'un pays est « tellement lui-même », « ce qui s'impose [...] c'est d'aller y voir, c'est de comprendre quelle peut être la texture de ce qui lui donne une existence, c'est-à-dire des propriétés, des singularités, et de sonder ce qui l'a formé, informé, déformé. »[3] Dans une démarche de même inspiration, observons la matière musicale des histoires véhiculées par les films français, en nous demandant de quelle *culture musicale* le cinéma français se fait-il le véhicule ?

La musique se présente souvent dans les exemples qui vont suivre davantage comme un objet à *reconnaître* que comme objet à *écouter*, davantage comme un objet *signifiant* (qui fait *signe*) que comme un objet *esthétique* (qui veut toucher par une « beauté » intrinsèque). Sa fragmentation, d'ailleurs, la caractérise : en tant que citation, elle apparaît le plus souvent morcelée, quelques notes suffisant à sa reconnaissance.

2.1. Un « tube » officiel : *La Marseillaise*.

L'article deux de la Constitution de la Ve République française du 4 octobre 1958 le notifie de nouveau « L'hymne national est *La Marseillaise* » – ce symbole républicain s'inscrivant au côté de la langue, du drapeau tricolore, de la devise et du principe démocratique.[4] Ce chant de guerre (*Le Chant de l'Armée du Rhin*) devenu chant révolutionnaire, chant universel et hymne national[5], auquel un des cinéastes français les plus célèbres, Jean Renoir, a rendu hommage dans son film éponyme, en plein Front populaire, *La Marseillaise* (1938), apparaît dans le cinéma français, de par son statut et sa symbolique, comme la musique préexistante par excellence. Pour n'importe quel spectateur, quelques notes suffisent à son identification.

Avec pas moins de quinze citations diégétiques, *La Marseillaise* est sans conteste la mélodie la plus souvent citée dans les films français de notre corpus (1958-1968)[6]. Ces

3 Bailly, Jean-Christophe, *Ibid.*, p. 10.

4 Cf. Bernard, Richard, *Les emblèmes de la république*, Pars, CNRS, 2012. Pastoureau, Michel, *Les emblèmes de la France*, Paris, Bonneton, 1997. Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

5 Le livre de Frédéric Robert, pour la somme documentaire qu'il réunit, fait encore référence aujourd'hui. Robert, Frédéric, *La Marseillaise*, Paris, Les nouvelles éditions du pavillon, 1989.

6 Films où l'on peut entendre « La Marseillaise » de manière diégétique : *Landru* (1963), *La Ligne de démarcation* (1966) de Claude Chabrol, *Les Quatre cents coups* (1959), *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut, *L'Amour avec des si* (1962) de Claude Lelouch, *A bout de souffle* (1960), *Masculin Féminin* (1966) de Jean-Luc Godard, *Faut pas prendre les enfants du bon dieu pour des canards sauvages* (1968) de Michel Audiard, *Allez France !* (1964), *Le Petit baigneur* (1968) de Robert Dhéry, *Normandie-Niémen* (1960) de Jean Dréville, *Thomas l'imposteur* (1965) de Georges Franju, *La Communale* (1965) de Jean L'hôte, *Arsène Lupin contre Arsène Lupin* (1962) d'Edouard Molinaro, *Napoléon* (1960) d'Abel Gance.

citations, cependant, interviennent en majorité dans des films d'époque ou historique. Sans surprise, l'hymne est alors convoqué comme un élément de choix pour baliser le récit national.

Il y a une tradition de *La Marseillaise* résistante au cinéma, chant de liberté, exécutée comme pied de nez à l'oppression (dans *La Grande illusion* (1937) de Renoir, les prisonniers français entonnent fièrement l'hymne ; dans *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, *La Marseillaise* réplique fièrement au chant patriotique allemand *Die Wacht am Rhein* ; dans *Mission spéciale* (1945) d'André Berthomieu, les prisonniers chantent l'hymne dans leur cellule avant d'être menés au supplice). L'hymne patriotique ainsi entonné face à l'ennemi ou accompagnant le héros national (célèbre ou anonyme) jusque dans la mort, est un stéréotype cinématographique.[7] Image d'Épinal ancrée à un point tel dans l'imaginaire que, lorsque Henri Calef dans *Jéricho* (1946) détourne ce cliché, certains prisonniers se refusant à chanter au seuil de la mort[8], un critique ne manque pas d'exprimer son incompréhension face au refus des « héros français » de « chanter *La Marseillaise* avant de mourir »[9]. On trouve un même « silence » au moment de l'exécution sur une plage dans le film de Jean Valère, *La Sentence* (1959), lequel est une sorte de huis clos mettant en scène des résistants français prisonniers attendant d'être libérés ou exécutés. Dès le début de l'incarcération, les dialogues désamorcent le lieu commun de *La Marseillaise.* Antoine (Roger Hanin) : « Moi je désespère pas. On a un sale moment à passer. Mais il ne faut pas oublier les risques qu'on a pris ni pourquoi on les a pris. ». Georges (Robert Hossein), répond avec une pointe de cynisme : « Et là-dessus, *Marseillaise* ! ». Pour traiter la scène finale, le réalisateur Jean Valère choisit à la place de

7 On le retrouve dans la littérature de fiction, comme dans les mémoires. À propos des exécutions à la maison centrale de Clairveaux (juin-juillet 1942): « Quand les cinq condamnés traversent la cour, tous les détenus se lèvent, quittent leurs bérets et chantent *La Marseillaise*. Oui, l'âme de la France, en cet après-midi éclatant de l'Ascension, l'âme de la France est là, avec des assassins et des voleurs. Elle n'a jamais été à Vichy. […] Ils chantaient encore quand ils sont tombés sous les balles. Chaque fois que j'entends maintenant la *Marseillaise*, il me semble qu'elle n'est plus que l'écho de celle-là. », Bruckberger, Raymond-Léopold, *Si grande peine, chronique des années 1940-1948*, Paris, Grasset, 1967, p. 103-104. Pour d'autres exemples cf. « Textes littéraires » dans Robert, Frédéric, *La Marseillaise*, *op. cit.*, p. 288-357.

8 « Au cours de leur nuit d'attente, les condamnés s'interrogent sur l'attitude à adopter devant le peloton d'exécution. L'aristocrate Saint-Leu propose aussitôt une "*Marseillaise* bien unanime", tandis que le cordonnier juge plus digne de tomber en silence […] Lorsque, plus tard dans la nuit Saint-Leu suggère de détendre l'atmosphère en entonnant *Le chant du départ*, il s'attire les une réponse cinglante : "Ta gueule, ceux qui vont mourir ont le droit qu'on leur foute la paix avec ces histoires là". Et le typographe d'ajouter : "D'ailleurs soyez tranquille, après la guerre tous les planqués d'aujourd'hui les chanteront tous en chœur, vos chansons de marche." », Lindeperg, Sylvie, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS, 1997, p. 176.

9 « Le public comprend mal, pensons-nous, pourquoi les otages, différant de tant d'héroïques français, refusent de chanter *La Marseillaise* avant de mourir. », J. Rochefontaine, *18 juin*, 29 mars 1946, cité dans Lindeperg, Sylvie, *Ibid.*, p. 176.

l'hymne national d'accompagner les héros « silencieux » par le *Requiem* de Mozart, en musique de fosse.

Plusieurs utilisations de *La Marseillaise* dans les films de guerre des années 1960 s'inscrivent directement dans un sillon patriotique ou, *a minima*, comme un symbole national.

On trouve l'hymne dans des films abordant la Première Guerre mondiale. Dans *Landru* (1963) de Claude Chabrol, trois hommes débarquent dans la maison de campagne du Barbe-Bleue de Gambais en chantant *La Marseillaise*. L'armistice a été signé (« On les a eus les boches ! » dit l'un d'eux). L'hymne est ici semblable à une agitation du drapeau tricolore. Néanmoins, Chabrol utilise cette intervention du groupuscule comme un contrepoint comique, la victoire de la France (*La Marseillaise*) attristant Landru qui voit ses plans criminels contrariés à court terme (la femme qu'il comptait assassiner) et à long terme (les soldats revenant du front). De la même manière, dans *Thomas l'imposteur* (1965) de Georges Franju, d'après Cocteau, *La Marseillaise* est entonnée pendant un spectacle donné pour les soldats français entre une musique d'Offenbach (*La Fille du tambour- major*) et un sonnet d'Edmond Rostand (« Le bleu d'horizon »). Dans *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut, avant que ne soit déclarée la Première Guerre mondiale, Jules pour faire entendre par téléphone à Jim que sa prononciation de la langue de Molière est « parfaite » déclame avec son accent autrichien deux couplets de l'hymne national français (le premier et le septième, dit « des enfants »).

L'hymne national, malgré son usage plus qu'ambigu pendant le régime de Vichy[10], continue à symboliser l'union nationale dans les films traitant de la Seconde Guerre mondiale. Dans *La Ligne de démarcation* (1966) de Claude Chabrol, un ancien combattant « socialiste » (Noël Roquevert) entonne héroïquement *L'Internationale* devant un militaire allemand qui refuse d'évacuer le corps d'un aristocrate français (Maurice Ronet) mort sur le pont après un acte de bravoure suicidaire. Au milieu de l'attroupement des villageois, un instituteur (Jean Yanne) se met à chanter *La Marseillaise*, immédiatement suivi par l'ensemble des français

10 Nathalie Dompnier explique que *La Marseillaise* n'a pas cessé d'être chantée pendant l'Occupation, conservant son statut d'hymne national. « L'étude des chants et de la fréquence de leur utilisation dans les cérémonies publiques montre que *La Marseillaise* rivalise avec l'hymne au Maréchal. » (p. 70.). « Si *Maréchal, nous voilà !* connaît un véritable succès populaire, c'est d'abord comme chanson de variétés et non comme hymne de l'État français. […] Montrer que *La Marseillaise* n'a pas été délaissée, mais a plutôt était remise à l'honneur, qu'elle a cohabité avec *Maréchal, nous voilà !* Dans les cérémonies publiques comme dans les écoles, remet en cause l'idée répandue selon laquelle l'hymne au Maréchal aurait été le seul et unique hymne du régime de Vichy. […] Que la mémoire collective retienne *Maréchal, nous voilà !* Comme hymne officiel du gouvernement de Vichy montre à quel point les Français répugnent à partager leur hymne national avec ce régime. […] Cet embarras montre enfin toute l'importance de l'hymne comme symbole et référence commune dans l'image qu'une population se donne d'elle-même et souhaite donner à voir à autrui. » (p. 82-83.), Dompnier, Nathalie, « Entre *La Marseillaise* et *Maréchal nous voilà !* Quel hymne pour le régime de Vichy ? », dans Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001.

présents. Au moment où ils entonnent « l'étendard sanglant est levé », Chabrol filme en gros plan le drapeau nazi flottant au vent. Le réalisateur a insisté pour que figurent côte à côte les deux hymnes « révolutionnaires »[11] dans la scène finale de son film.[12]

Le film *Normandie-Niémen* (1960) de Jean Dréville, exalte le courage d'un escadron de pilotes français parti se battre au côté des soviétiques pendant la Seconde Guerre mondiale. Le froid et la neige dépaysent, comme les chants russes entonnés le soir par un pilote accordéoniste. Au lendemain de la Libération de Paris, un général russe remet l'ordre du Drapeau rouge à trois pilotes français et annonce que le régiment russe, en l'honneur de cette collaboration victorieuse, est rebaptisé Normandie-Niémen. Le régiment se met alors à chanter en chœur *La Marseillaise* en russe avant qu'elle ne soit reprise par les Français. Cette scène déclenche chez Jean de Baroncelli, rédacteur dans *Le Monde*, un sentiment patriotique : « On a beau se vouloir impassible et détester tout ce qui de près ou de loin peut exalter la guerre, cela fait quelque chose d'entendre des officiers soviétiques chanter dans leur langue *La Marseillaise* en hommage à des officiers français. »[13] On le voit *La Marseillaise* reste encore dans les années 1960, en période de Guerre froide, un symbole d'union face à l'adversité.

---

11 En 1962, Émile Tersen revient sur la proximité des deux hymnes, en en faisant deux hymnes frères. « Y avait-il vraiment antinomie entre *Marseillaise* et *Internationale* ? On put, pour un temps, le croire et le craindre. D'une part, le chant de 1792 était devenu un thème d'exaltation militariste forcené, il était pollué par les Ligueurs d'Action française, les Jeunesses dites patriotiques et autres trublions, qui ne l'eussent certainement pas chanté au temps où il fut composé ! Et, d'autre part, le nihilisme national qui s'était développé en fonction de l'anarcho-syndicalisme et des excitations – pour ne pas dire des provocations – de l'hervéisme, accentuait encore la césure. Mais ce ne fut, en vérité, qu'un temps. […] En France, au fur et à mesure que s'affermissait le Parti communiste et que mûrissait sa pensée et son action, ce dualisme logique et nécessaire se manifestait. On le vit bien aux jours du Front populaire, notamment le 14 juillet 1936 lorsque le "chant de la liberté" de Rouget de Lisle, associé à *L'Internationale*, scanda la marche de million d'hommes et de femmes qui défilèrent de la Bastille à la Nation. […] Sœurs ennemies *La Marseillaise* et *L'Internationale* ? Quel mensonge ! Toutes deux sont filles, nées à des dates différentes, de la Révolution. Toutes deux sont associées à jamais sur les lèvres des hommes, pour une meilleur avenir, dans "la lutte finale". », « *Marseillaise* et *Internationale* », Tersen, Émile, *L'internationale*, Paris, éditions sociales, 1962, repris dans Robert, Frédéric, *La Marseillaise*, *op. cit.*, p. 284-285. *L'Internationale* est cependant très peu citée dans la cinéma français des années 1960, seul Godard l'utilise à deux reprises, dans *La Chinoise* (1967), puis dans *Week-end* (1968). L'association des deux hymnes, quant à elle, se trouve également, par exemple, dans la musique que compose Arthur Honegger pour le court-métrage *Visages de la France* (1937) de A. Vigneau. Vovelle, Michel, « La Marseillaise ; la guerre et la paix », dans Nora, Pierre (Dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome 1 : *La République*, Paris, Gallimard, 1997, p. 147.

12 « – C'est ce qu'il y a de meilleur dans *La Ligne de démarcation*, le village, et puis la scène où Roquevert chante "La Marseillaise"... – C'est beau, ça et c'est moi qui avais fait rajouter "L'internationale". J'ai dit au colonel Rémy : faut qu'il y ait les deux, il ne peut y avoir que "La Marseillaise", il y a aussi les FTP, vous savez. Il a dit : Ah, c'est exact ! », Ciment, Michel, Gérard Legrand et Jean-Paul Török, « Entretien avec Claude Chabrol », *Positif*, n°115, avril 1970.

13 Jeancolas, Jean-Pierre, *Le cinéma des français. La Ve République (1958-1978)*, *op. cit.*, p. 107.

La **comédie**, elle-aussi**,** utilise régulièrement l'hymne national, le plus souvent pour railler la pompe étatique ou la gloriole nationale, le ton n'étant pas *critique* mais aimablement *parodique*. On s'amuse par exemple de la gloriole nationale en évoquant l'école primaire de la IIIe République. Dans *La Communale* (1965) de Jean L'Hôte, un instituteur, près de Nancy, pendant les années 1930, s'applique solennellement à faire chanter l'hymne debout à ses élèves (« On chante *La Marseillaise* debout !», rappelle-t-il à l'un d'eux qui s'assoupit), corrigeant certaines de leurs erreurs lexicales (« Allons enfants de la *partie* ! Si Rouget de Lisle vous entendait !»). La classe, dans son exercice, sera dérangée par un homme orchestre venant à passer dans la cour de l'école. Figure musicale rare, nostalgique, déjà dans les années 1960, l'homme orchestre est un gag supplémentaire venant perturber et humaniser le rituel laïque quotidien.

Dans *Arsène Lupin contre Arsène Lupin* (1962) d'Édouard Molinaro, l'inauguration d'une plaque à la mémoire d'un ancien préfet de Police est l'occasion pour le gentleman cambrioleur de faire un pied de nez aux institutions. La plaque est dévoilée et tout le monde peut y lire l'inscription « Arsène Lupin reconnaissant», pendant que la fanfare, indifférente à l'incident, fait résonner *La Marseillaise*. À son ami qui veut filer, un des fils Lupin (Jean-Pierre Cassel) savoure le moment depuis l'assistance : « Bouge pas ! C'est la première fois qu'on joue *La Marseillaise* pour Arsène Lupin !», l'orgueil du cambrioleur ne rechignant pas à la caresse musicale des honneurs de la République.

La Marseillaise cocardière est utilisée de la même manière par Robert Dhéry dans ses comédies. Dans *Allez France !* (1965), Henri (Robert Dhéry), un supporter de Rugby en voyage en Angleterre à l'occasion d'un match, se retrouve, après un concours de circonstances, perdu dans la ville, habillé en policier anglais. Depuis un bureau de poste, il écrit un télégramme qu'il adresse au Général de Gaulle : « Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé », signé RIRI, tournant en dérision l'hymne national. Avec *Le Petit baigneur* (1968), Robert Dhéry renouvelle l'exercice. *La Marseillaise* est jouée par une fanfare au début et à la fin du film, pour l'inauguration d'un bateau baptisé « L'increvable ». Lors de la première scène, après le discours d'un représentant de l'État et la bénédiction d'un prêtre, la fanfare entame *La Marseillaise* alors que la coque dudit bateau cède sous le choc de la bouteille censée le baptiser. De nouveau, à la fin du film, la cérémonie se répète et c'est au son de l'hymne national que « L'increvable » est mis à l'eau, avant de sombrer lentement sous

les yeux de l'assistance. Gérard Calvi, le compositeur de la musique du film, dirige lui même à l'écran cette fanfare.

Michel Audiard, s'amuse lui aussi de la solennité de l'hymne. Dans son premier long-métrage, *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages* (1968), « tante Léontine » (Françoise Rosay), pour défendre sa maison assaillie par des truands, utilise plusieurs subterfuges parmi lesquels un disque de *La Marseillaise.* L'audition de l'hymne calme l'ardeur des assaillants déclenchant mécaniquement un garde à vous de circonstance.

Faire entendre *La Marseillaise*, c'est aussi pendant la Ve République, plus sérieusement, un moyen de signifier le pouvoir, l'État et la censure. Si Truffaut, dans *Les Quatre cents coups*, se contente d'un clin d'œil musical, faisant entendre l'hymne depuis le pallier d'un immeuble, quand le jeune Antoine Doinel, le soir, descend les ordures, mêlant de ce fait la pompe officielle de la télévision d'État et le prosaïsme du quotidien des Français, d'autres la citent plus frontalement. Chris Marker, par exemple, dans *Le Joli Mai*, le 23 mai 1962, au soir du verdict de l'affaire du général Salan (ancien membre de l'OAS) rendu au Palais de justice de Paris, commente : « Aussitôt après ça *La Marseillaise* a éclaté, ce qui fait qu'on a pas eu la suite » (1:00:00), *La Marseillaise* tombant ici comme le rideau de la censure.[14]

De même, dans *À bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard, où le cinéaste filme la visite d'Eisenhower à Paris. Godard, suivant la technique du reportage, avait filmé un plan où ses deux protagonistes (Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo) apparaissaient sur les Champs-Élysées parmi la foule lors du défilé de De Gaulle et de son invité. Le passage montrant le cortège politique fut censuré : ne restent que quelques plans en plongée, coupés au moment où la voiture officielle apparaît à la suite des motards de la Garde républicaine. Quelques secondes après cette censure visuelle, on entend une *Marseillaise* tronquée à son tour comme si Godard s'était emparé lui-même des ciseaux d'Anastasie pour appliquer la même censure à l'hymne national (1:07:00). Dans le générique de *Masculin Féminin*, Godard fait siffler *La Marseillaise* pendant que sur l'écran s'affiche sur six lignes : « Argos Svenskfilmindustri/ Sandrews Anouchka/ montrent avec de/ l'ombre et de la lumière/ l'un des 121 films parlant/ français dont on ne fait que 3 ou 4. » L'hymne national prend ici une tournure ironique et irrévérencieuse. Le « 121 », tout en étant un chiffre vraisemblable par rapport à la production

14 Dans sa chanson *Mutins de 1917*, censuré en 1967, Jacques Debronckart fait de *La Marseillaise* l'instrument des dissimulations de l'État : « L'histoire vous a jetés dans ses égouts/Cachant sous les flots de ses *Marseillaise*/ Qu'une bonne moitié de l'armée française / Brûlait de faire comme vous ».

cinématographique annuelle de la France, fait référence au manifeste des « 121 » contre la guerre d'Algérie (« Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie »).[15] La fin exprime très simplement le souhait de Godard de voir plus de film interrogeant la société actuelle : « Je sais bien que *Masculin Féminin* est incomplet, dit-il, et j'ai mis au générique : "C'est l'un des cent vint et un films parlants français dont on ne fait que trois ou quatre." Il en faudrait bien vingt comme ça. »[16]

Dans *Hiroshima mon amour* (1959), pour terminer, *La Marseillaise* suggérée par le récit de la française au japonais et qui ne sera pas entendue, représente pour elle des sentiments contrastés où se mêlent la Libération, la mort de son amant allemand et l'Épuration. C'est *La Marseillaise* inaudible du cinéma français, portant par son silence les pages sombres de l'Histoire vues par l'entremise d'une histoire d'amour franco-allemande.

2.2. La musique religieuse :

Outre les cloches des églises qui se font entendre un peu partout dans l'environnement sonore des fictions cinématographiques[17], les lieux religieux sont souvent propices à la pratique et à l'écoute de la musique. Les deux principales empreintes musicales de ces lieux sont l'orgue (parfois l'harmonium) et le chant collectif (le chœur). Auxquelles il faut ajouter un effet sonore omniprésent et souvent amplifié : la *réverbération* (voix parlée, bruit de pas ou musique s'y conformant tous).

La connotation religieuse de **l'orgue** est une évidence que ne fait qu'entériner le cinéma : l'instrument accompagnant fréquemment les cérémonies religieuses des fictions (messes, mariages et enterrements pour l'essentiel), et une scène dans une église se verra systématiquement accompagnée par cet instrument. Il peut, plus rarement, devenir l'instrument de l'étrangeté et des grandes demeures (*L'Année dernière à Marienbad* de Resnais, *L'Eau à la bouche* de Doniol-Valcroze).

Dans le cinéma français des années 1960, la **chorale**, quant à elle, est associée systématiquement aux institutions religieuses ou aux associations caritatives. Dans *Le Gendarme de Saint-Tropez* (1964, Jean Girault), ledit gendarme, Ludovic Cruchot (Louis de Funès), fait partie, avec sa fille (Geneviève Grad), de la chorale paroissiale dirigée par le curé.

15 Que Godard n'avait pourtant pas signé contrairement à Truffaut, par exemple.

16 Entretien avec Jean-Luc Godard, *Le Monde*, 22 avril 1966, repris dans Bergala, Alain, *Masculin Féminin, ou l'An 01 de Jean-Luc Godard*, Argos Film-Arte France développement, 2004, p. 14.

17 Penser aussi à la musique de Pierre Jansen pour *Le Boucher* (1969). Chabrol a demandé au compositeur de partir des sons de cloches, rappelant le paysage sonore de la province, pour créer une atmosphère étrange et inquiétante.

Venant d'arrêter un « voleur de poules », il s'y rend en uniforme avec son prisonnier, lequel chante, à la surprise de tous, d'une voix grave et assurée : « La vigne du seigneur, Sabaoth, c'est la maison d'Israël », les applaudissements retentissant, il en profitera pour fuir. La famille du français moyen, qu'incarnent Ludovic Cruchot et Nicole, sa fille, fréquentent la paroisse de leur village et chantent dans sa chorale. Nicole, jeune femme modèle, chanteuse de la chorale paroissiale, chante plus tard dans un bar en twistant avec ses amies la chanson titre du film « Do you, do you Saint-Tropez » (André Pascal/Raymond Lefèvre). Il est intéressant d'observer, à travers le personnage de Nicole, de quelle manière un film qui a l'objectif de plaire au plus grand nombre s'arrange pour faire de cette jeune femme à la fois une parfaite petite bourgeoise (l'éducation catholique, la pratique du chant choral, la morale) et une jeune femme « de son temps », aspirant à chanter autre chose que des cantiques, à s'amuser avec ses amis, et n'hésitant pas, toujours dans une sage mesure, à désobéir à l'autorité parentale. Dans l'épisode suivant, *Le Gendarme à New York* (1965), Nicole, suivant en catimini son père, chante dans une émission télévisée américaine « Les garçons sont gentils », accompagnée par un combo de jazz. De manière significative, c'est par la chanson que la « petite française » caresse le « rêve américain ».

Dans *La Grande lessive* (1968) de Mocky, le professeur militant (Bourvil) entre dans une église parisienne (« Il y a vingt-cinq ans que je ne suis pas rentré dans une église », nous renseigne-t-il) pour mettre au point son sabotage des télévisions d'un arrondissement de la capitale. Un chœur mixte est en train de répéter accompagné par un orgue. Les chanteurs entonnent en latin le psaume 117 et le professeur se joint un instant à eux. Après avoir mis en place le sabotage, sa voix de « baryton Martin » est remarquée par la chef de chœur qui lui confie une partie soliste, cette fois en français.

Dans les films français, l'église est un lieu de passage. Le silence y règne et la musique s'y pratique encore, souvent en amateur, les réalisateurs ne manquant d'ailleurs pas de jouer sur l'approximation et/ou la fragilité vocales des chanteurs (c'est le cas dans les deux films susmentionnés). Dans *Les Félins* (René Clément, 1964), pour prendre un autre exemple, un homme (Alain Delon) poursuivi par des tueurs se cache dans une paroisse de la Côte d'Azur, au sein d'un auspice où demeurent des sans abris. Le prêtre dirige et fait chanter ces hommes robustes, aux voix inharmonieuses, avant les repas, accompagnés à l'orgue, en espérant que la cohésion sociale y gagne ce que la musique y perd.

Concernant le répertoire, certains airs sont tellement connus des contemporains qu'ils sont utilisés par les cinéastes comme des *marqueurs temporels*. Ne prenons qu'un exemple. Dans plusieurs films, on entend le « Minuit, chrétiens ! » (Placide Cappeau/Adolphe Adam), un cantique de Noël, lequel est immédiatement associé à cette période de l'année quand il est entendu. Dans *Que personne ne sorte...* (1964) d'Yvan Govar, la maîtresse de maison lors du repas de réveillon réclame son « Minuit, chrétiens », les truands attablés s'exécutent, l'un se met à l'harmonium, et, emmené par Jess Hahn, ils se mettent tous à chanter le cantique en chœur polyphonique (à l'image des groupes vocaux en vogue dès les années 1950, Les Frères Jacques, Les Quatre Barbus, Les Trois Ménestrels, Les Compagnons de la chanson, etc.). Le film *Les Amants de demain* (1959) de Marcel Blistène s'ouvre par un gros plan montrant une main allumant un auto-radio. On entend le « Minuit, chrétiens ! » pendant plusieurs secondes, la caméra subjective nous laissant voir des rues illuminées et habillées par des décorations de Noël. Dans *Le Monte-charge* (1962) de Marcel Bluwal, l'intrigue se déroule le soir du réveillon. Dans les rues, on peut entendre la mélodie de « Il est né le divin enfant » au milieu de la foule nocturne. À la messe de minuit, une femme est prise d'un malaise alors que résonne le « Minuit, chrétiens ! » depuis déjà plusieurs minutes, chanté par un soliste accompagné à l'orgue. Deux hommes (Robert Hossein et Maurice Biraud), assistant à la messe, viendront en aide à la femme. Dans les trois exemples cités, seul Marcel Bluwal, avec ce dernier film, fait du « Minuit, chrétiens » un objet esthétique empreint d'une grandiloquence dramatique, les deux autres se contentant de le citer comme un « accessoire » de Noël, le premier avec humour, l'autre avec détachement.

Le « Minuit, chrétiens ! » s'avère être dans les années 1960 un exemple de marqueur temporel et symbolique désignant une période précise du calendrier, un résidu du cycle de l'année liturgique, scandant le temps, connu et reconnu y compris dans l'univers profane et laïc français.

Un autre chant, « Douce nuit, sainte nuit » (« Stille Nacht, eilige Nacht»), plus populaire, est plusieurs fois convoqué dans les films français, dans sa version originale en allemand et dans sa traduction française, où il occupe une semblable fonction. On l'entend à New York joué à la période de Noël par une petite fanfare de rue (*Deux Hommes dans Manhattan,* 1959, Melville), le réalisateur prenant soin de baisser un instant le volume de la musique jazz, de fosse, de Christian Chevallier.[18] Pendant l'Occupation, des soldats allemands

18 On en entend un version instrumentale dans *Le théâtre de Monsieur et Madame Kabal* (1967) de Walerian Borowczyk.

le chantent en chœur dans leur langue dans une caserne, pendant qu'une femme (Françoise Arnoul) vole des documents pour la Résistance française (*La Chatte,* 1958, Decoin), créant un effet anempathique conventionnel entre la douceur de la musique et le danger de l'action.

Mais l'utilisation peut-être la plus intéressante de cet air est celle qu'en fait Georges Lautner dans un film dramatique avec Bernard Blier dans le rôle titre, *Le Septième juré* (1962). La musique survient, diffusée dans les rues nocturnes d'une ville de province, Pontarlier, alors que le personnage principal, Duval, pharmacien de son état, et au-dessus de tout soupçon, vient de tuer un homme en voulant l'empêcher de se suicider. Cet homme était faussement accusé du meurtre d'une femme, assassinat dont Duval était lui-même l'auteur. Duval quitte les lieux de l'accident et marche dans la rue l'expression du visage stoïque alors que se fait entendre, en français, le chant « Douce nuit, sainte nuit ». Le réalisateur nous montre en plongée un haut-parleur dominant la rue, ne laissant au spectateur aucune ambiguïté sur la provenance de la musique. Une série de travellings montre ensuite le personnage évoluant parmi l'agitation nocturne de Noël alors que commence à se faire entendre, de plus en plus prégnante et angoissante, une contrebasse exécutant une walking-bass. La musique d'écran va ainsi venir pendant le temps de ce trajet comme ronger le personnage, en absorbant au fur et à mesure la réalité visuelle – l'image devient floue – et sonore – le chant de Noël est recouvert par une musique de fosse inquiétante, mêlant le son de la contrebasse et des pizzicati agités (musique de Jean Yatove). Au bord de la folie, et ne parvenant plus à porter cette culpabilité, l'homme arrive à sa pharmacie décidé à se dénoncer, la musique s'arrêtant quand il claque la porte. Personne n'acceptant de le voir comme un coupable, même potentiellement, il finira par être interné. À la fin du film, l'ambulance l'emporte dans la nuit alors que le chant de Noël continue à résonner dans les rues.

Comme dans les exemples précédents, nous sommes au moment de Noël et il s'agit donc d'abord par le biais de la chanson de souligner le temps de l'intrigue. Le chant de Noël, ensuite, diffusé dans la rue, est utilisé comme le symbole d'un des thèmes centraux du film : l'indifférence du monde face à l'horreur du crime. À ce titre, les cloches évoquées par le personnage le lendemain de son crime, au début du film, avaient une fonction similaire – on rejoint ici encore la dimension éminemment temporelle de la musique religieuse. Elles étaient la preuve tangible à son oreille que le monde continuait, indifférent et sourd à l'atrocité de son acte. En effet, cherchant à évaluer par le biais de ses sens, après son crime, des changements dans son quotidien, lesquels changements seraient à même de le rassurer sur un sentiment

général d'impunité qui le trouble, Duval n'en trouve aucun. À une exception près, il se remet à entendre les cloches de sa ville.[19] Le chant de Noël apparaît donc à la fin du film comme un prolongement symbolique des cloches (et du jugement de « Dieu » qui ne vient pas) : le personnage, après l'accident mortel dont il est la cause, ne peut plus supporter l'indifférence qui l'entoure – et qu'incarne à merveille la chanson douce diffusée mécaniquement dans la rue – et se laisse gagner par la culpabilité et la folie (la contamination de la musique d'écran par la musique de fosse).

2.3. Les mélodies du quotidien (folklore, chansons traditionnelles, comptines) :

Nous aborderons la « chanson française » sous son aspect plus conventionnel dans la troisième partie de la thèse. Cependant, il est des airs que le cinéma français aiment à placer dans la bouche de ses personnages. Après avoir voyagé à travers un peu plus de quatre cents films français des années 1960 en relevant les musiques préexistantes présentes dans chaque film, on se rend compte que ces « airs » anodins se veulent le reflet du quotidien des français, alimentant une mémoire peut-être parfois idéalisée, mais une mémoire vivante.

Il s'agit là du patrimoine chanté de la langue française. En écoutant les films de notre corpus, nous avons noté la présence de chansons françaises très diverses, ainsi que de nombreuses récurrences. Citons pêle-mêle quelques chants traditionnels qui flottent dans le paysage musical du cinéma français des années 1960 entonnés par des personnages : « Au clair de la lune »[20] (*Charlotte et son Jules,* 1958, Godard ; *Pierrot le fou*, 1965, Godard ; *Le Grand Meaulnes,* 1967, Albicocco), « Malbrough s'en va-t-en guerre » (*Austerlitz,* 1960, Gance ; *Les Cracks*, 1968, Joffé), « Auprès de ma blonde » (*Les Bonnes femmes,* 1960, Chabrol ; *La Chatte,* 1958, Decoin ; *Austerlitz,* 1960, Gance ; *La Vache et le prisonnier,* 1959, Verneuil), « La carmagnole » (*Les Godelureaux,* 1961, Chabrol ; *Austerlitz,* 1960, Gance), « Le boudin », marche de la légion étrangère (*Dragées au poivre* 1963, Baratier ; *Archimède le clochard,* 1959, Grangier ; *Peau de banane*, 1963, Ophuls ; *Le Tatoué,* 1968, de la Patellière), « Aux marches du palais » (*Les Dimanches de Ville-d'Avray,* 1962, Bourguignon ; *Austerlitz,* 1960, Gance), « Ah ! Les fraises et les framboises ! », chanson paillarde (*La*

19 « Pourtant parmi tous les gestes de l'habitude quelque chose me poursuivait, une chose que je parvins à identifier. Oui, c'était un bruit, le bruit des cloches. Notre petite ville compte sept églises et vit au rythme de leurs cloches mais on ne les entend plus. Et bien moi, je les entendais de nouveau. Comme le mourant écoute des choses dans tout ce qui est silence. », (0:10:30).

20 Rappelons qu'à ce jour, le plus vieil enregistrement connu d'une voix humaine, réalisé par Scott de Martinville le 9 avril 1860, contient le fameux « Au clair de la lune ». L'enregistrement a été restauré par un collectif d'historiens, et d'ingénieurs américains (*First Sounds*). Cf. Firstsounds.org

Gourmandise, 1962, de Broca), « Un kilomètre à pied » (*Le Farceur,* 1961, de Broca), « La boulangère a des écus » (*La porteuse de pain* , 1963, Cloche), « Halte là ! Les montagnards », chant pyrénéen (*Le Majordome,* 1965, Delannoy), « Madame Durand [Bertrand] », chanson paillarde (*Masculin Féminin*, 1966, Godard), « La piémontaise », chant scout (*La Belle américaine,* 1961, Dhéry), « Oh Léon ! Léon ! Léon ! Roi de Bayonne. » (*Allez France !,* 1964, Dhéry), « Sur la route de Louviers », comptine (*Sale temps pour les mouches,* 1966, Lefranc), « Chevaliers de la table ronde » (*Normandie-Niémen,* 1960, Dréville), « Le curé de Saint-Sauveur » (*L'Amour à la mer* ,1963, Gilles), « Oh légionnaires (contre les Viets) », chanson militaire de la légion étrangère (*L'œil du monocle,* 1962, Lautner), « Il était un petit navire » (*Le Monocle rit jaune,* 1964, Lautner ; *La Communale,* 1965, L'Hôte), « À la claire fontaine » (*Léon Morin, prêtre,* 1961, Melville ; *La Grande lessive,* 1968, Mocky), « Fleurs d'ajonc », chanson bretonne (*Chronique d'un été*, 1961, Rouch et Morin), « Ce soir on vous met le feu », version instrumentale (*Adieu Philippine,* 1962, Rozier).

Tout ces airs (marche, comptine, chanson traditionnelle, enfantine, paillarde, etc.), aux auteurs souvent « anonymes » et à l'origine souvent incertaine, que les génériques des films ne prennent pas le soin de relever, sont pléthore. Pour la plupart connus par cœur par les spectateurs de l'époque, ils jouent un rôle singulier au cinéma participant, outre à un « effet de réalité », à un ancrage musical géographique et historique. Sans qu'il y ait un militantisme de la part des réalisateurs pris isolément, le cinéma semble ici faire vivre, et véhiculer ces airs en les rendant audibles comme un prolongement de la parole. Cette compilation chansonnière du cinéma français des années 1960 montre combien des films très divers observés ensemble en viennent à former un paysage commun homogène, reflet d'un ancrage culturel. Et si le cinéma participait à une forme de tradition orale de la musique – de la chanson française ici, en particulier ?

Ajoutons à ce fourmillement chansonnier plus ou moins anonyme, dont les origines se perdent, un répertoire patrimonial de chansons « anciennes » qui ont largement dépassé en renommée celle de leurs auteurs et qui reviennent fréquemment dans notre corpus : « Ma Normandie » [Frédéric Bérat, 1836] (*Le Monocle rit jaune,* 1964, Lautner ; *Sale temps pour les mouches,* 1966, Lefranc ; *La Vie de château,* 1966, Rappeneau), « Plaisir d'amour » [Jean-Pierre Claris de Florian/Jean Paul Martini, 1784] (*La Bourse et la vie,* 1966, Mocky ; *Le Corniaud,* 1965, Oury ; *La Religieuse,* 1966, Rivette), « Nuit de Chine » [Ernest Dumont/Ferdinand-Louis Bénech, 1922] (*Le Caporal épinglé,* 1962, Renoir ; *Un Singe en*

hiver, 1962, Verneuil), « Marinella » [Pujol, Audiffred et Roger/Vincent Scotto,version française, 1936] (*La Grande lessive ,* 1968), « Nini peau d'chien » [Aristide Bruant, 1889] (*Playtime,* 1967, Tati), « Le roi Renaud de guerre revient » [chanson du XIIIe siècle] (*Le Repos du guerrier,* 1962, Vadim).

Nombre des films que nous avons cités sont des films « historiques » ou d'inspiration « littéraire ». La citation chansonnière, dès lors, y occupe une place particulière invitant à musicaliser une reconstruction du passé, laquelle nous apprend souvent plus sur l'état de la mémoire au temps présent que sur ledit passé lui-même. Mais laissons-là la thématique proprement historique pour nous intéresser un instant à deux exemples puisant dans le « patrimoine littéraire », et amenés à transposer des chansons traditionnelles pour l'un, une chanson fictive pour l'autre, de la page de roman à l'écran de cinéma.

Dans l'adaptation du roman *Le Grand Meaulnes* (1967), le réalisateur Jean-Gabriel Albicocco puise dans l'œuvre littéraire les inspirations musicales diégétiques de son film. Dans son roman, en effet, Alain-Fournier cite deux chansons de tradition orale à la fin de la première partie (Chapitre XVI « Frantz de Galais »[21]), l'une satirique (« D'où donc que tu reviens, petite libertine. »), l'autre énumérative (« Mes souliers sont rouges, Adieu mes amours»), cette dernière dressant la liste de pièces d'habillement.[22] Albicocco reprend dans son film la seconde, utilisée, à l'instar du romancier, à deux moments clés du récit faisant de la chanson, outre un élément sociologique et sémantique (résumant l'amour sans espoir de Meaulnes), un outil dramatique lié à la mémoire des personnages. Le cinéaste est confronté à la difficulté de la mise en musique, car si Alain-Fournier cite des extraits de la chanson folklorique dont le texte est connu[23], il n'en donne pas la mélodie. Meaulnes entend une première fois la chanson à la fin de la « fête étrange », alors que les noces de Frantz de Galais sont annulées et que tout le monde quitte le château (37:55), et une seconde fois lors de la « partie de plaisir »[24] sur les bords du Cher pendant laquelle Meaulnes retrouve Yvonne de Galais et la demande en mariage (1:15:30). La deuxième citation est dans le film mise en évidence par le « écoutez » d'Augustin Meaulnes reconnaissant l'air qui avait autrefois été joué au château de la famille Galais – ou, plus exactement, il reconnaît les paroles. En effet, Albicocco et le compositeur du film, Jean-Pierre Bourtayre, proposent deux mélodies

21 Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, LGF, 1983, p. 90.

22 Sur l'identification des chansons, les différentes versions, et leur rôle dans le roman cf. Wallon, Simone, « Les chansons du *Grand Meaulnes* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1976, n°28, p. 213-226.

23 Wallon, Simone, *Ibid.*, p. 217..

24 Il s'agit du titre du chapitre. Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, *op. cit.*, p. 209.

différentes sur le même texte (**Fig. 2.1-2.2**). La chanson revient donc deux fois avec une variation mélodique, ce qui n'empêche pas Meaulnes de la reconnaître immédiatement. Le réalisateur et le compositeur semblent donc avoir opté pour une représentation de la chanson traditionnelle qui prend en compte les variations musicales ou textuelles, lesquelles, on le sait, sont consubstantielles à la circulation de la chanson traditionnelle.

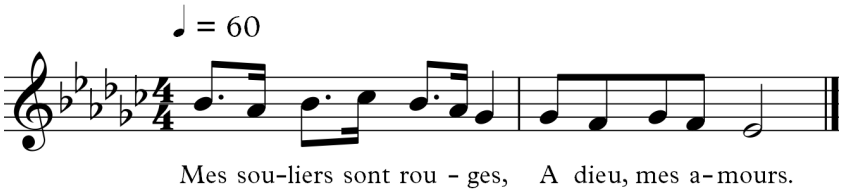

Fig. 2.1 Première occurrence de la chanson énumérative, *Le Grand Meaulnes* (37:55).

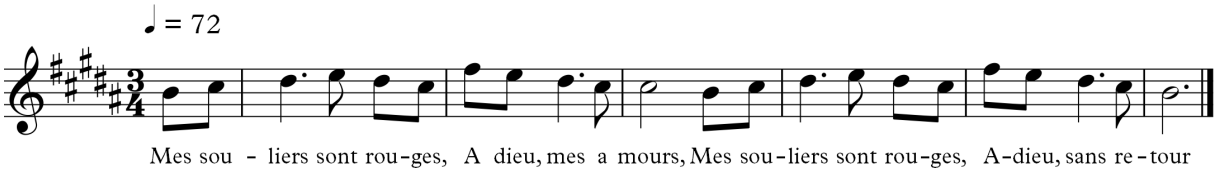

Fig. 2.2 Seconde occurrence de la chanson énumérative , *Le Grand Meaulnes* (1:15:30).

L'adaptation du roman de Hugo *Les Misérables*, avec sa célèbre « chanson de Gavroche »[25], par Jean-Paul Le Chanois en 1958, illustre un cas de figure un peu différent mais soulevant les mêmes problèmes. Ici, la chanson n'est pas une œuvre préexistante mais bien une œuvre d'imagination dont seul le texte est donné (on parlera de « texte préexistant »), le reste, c'est-à-dire la musique, étant confiée dans le roman de Hugo à l'imagination du lecteur. Le réalisateur fait ainsi mettre en musique pour son film une chanson « de papier », la sortant de son silence. C'est ainsi que lors de l'insurrection républicaine à Paris, le 6 juin 1932, Gavroche (Jimmy Urbain) chante « Je suis né à Nanterre, c'est la faute à Voltaire, et non à Palaiseau, c'est la faute à Rousseau... » avant de trouver la mort sur les barricades sur un air original de Georges Van Parys (Partie II, 0:53:40) différent, par exemple, de celui composé par Arthur Honegger pour la version de Raymond Bernard un quart de siècle plus tôt (*Les Misérables*, 1934, Troisième période, 0:33:00).

On voit par cet exemple combien la transposition cinématographique d'une œuvre musicale imaginaire est difficile à stabiliser, le seul élément qui perdure restant ce que Hugo a

25 Pour une synthèse sur l'utilisation de la musique dans les romans de Hugo, et le goût de l'auteur pour les chansons populaires et les romances cf. Sabatier, François, *La musique dans la prose française. Évocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.p. 94-107

écrit : un texte sans musique, rythmé intrinsèquement, cependant, par les alexandrins du poète.

Seul un travail diachronique sur les « mélodies du quotidien », balayant l'ensemble du XXe siècle, serait à même de montrer ce qui perdure, ce qui meurt, ce qui se métamorphose de la chanson française dans le cinéma national. L'échelle décennale est ici trop réduite pour observer des mouvements profonds de la culture musicale à travers les représentations cinématographiques du quotidien musical des Français.

> « On associe souvent sociétés musicales populaires et kiosque à musique. Ce n'est pas surprenant. Y a-t-il meilleur symbole de la sociabilité orphéonique que ce monument où l'on entre comme dans un moulin et dont aucun mur n'arrête les regards ni ne marque la limite. »[26]

2.4. Nostalgie du kiosque à musique.

Lieu musical ouvert, le kiosque à musique apparaît comme un vestige dans le cinéma des années 1960. On le voit mis en scène dans les films qui revisitent les premières décennies du siècle. Landru par exemple donne rendez-vous à ses futures victimes au parc, au concert du kiosque à musique, profitant tout à la fois de la musique (une fanfare) et du plein air permettant la promenade (*Landru*, 1963, Claude Chabrol). Dans *Les Grandes manœuvres* (1955), de René Clair, l'intrigue se déroulant en l'année 1913, le réalisateur ne peut faire l'économie d'une scène de kiosque à musique, occasion de faire se croiser les personnages au concert d'une fanfare. Dans *Les Cracks* (1968), d'Alex Joffé, on suit la course cycliste, à la géographie fictive, Paris-San Remo de 1901. Les étapes sont l'occasion de traverser de nombreuses villes, les sportifs étant souvent accueillis par une fête autour d'un kiosque à musique. Un orchestre de cordes avec clarinette et piano joue dans un kiosque en attendant le passage des coureurs à Pougues-les-Eaux. La scène a en fait été tournée à Valence (Drôme) dans le monumental kiosque Peynet[27] et autour, sur l'esplanade du Champ de Mars (Valence). On y voit les collines ardéchoises depuis le kiosque où jouent les musiciens coiffés de canotiers qu'on imagine sortis d'un tableau d'Auguste Renoir. Plus tard, on aperçoit un autre kiosque à musique, moins imposant, animé par un fanfare pour l'arrivée des coureurs à Vichy. Dans *La Famille Fenouillard* (1961), pour camper le décor de son intrigue, en 1890, Yves

26 Gumplowicz, Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000). Harmonies, chorales, fanfares*, *op. cit.*, p. 122.

27 Conçu par Eugène Poitoux en 1890. Il prend le nom du dessinateur Raymond Peynet (1908-1999) en 1966.

Robert commence son film en montrant, image d'Épinal de la Troisième République, une place de village avec sa Mairie, ses pompiers en pleine démonstration, ses passants avec canotiers ou ombrelles, et surtout, élément centripète, sa fanfare jouant dans le petit kiosque à musique au milieu de la place. Les musiciens sont en cercle autour d'une table sur laquelle chacun d'eux a posé son verre pour trinquer avec plus de facilité entre les morceaux, le réalisateur reprenant ici le topos du musicien buveur – et celui de la boisson comme facteur central et rituel de sociabilité.

Marie-Claire Mussat rappelle la construction en France, entre 1850 et 1914, d'environ quatre mille kiosques à musique.

> « À la fin du XXe siècle, poursuit-elle, il en subsiste à peine trois cent cinquante : la société de loisirs individuels qui s'est développée après la Seconde Guerre mondiale, puis la civilisation de l'automobile à partir des années 1950 ont relégué le kiosque au nombre des accessoires désuets, inutiles et encombrants. Dans le cadre de la reconstruction on préférera généralement raser ces vestiges d'une autre époque. C'est oublier toutefois la signification accordée au XIXe siècle à cet édifice et à son rôle. »[28]

Le kiosque est donc représenté dans le cinéma des années 1960 comme un lieu de sociabilité appartenant au passé, constitutif de l'imagerie de la IIIe République. De manière plus générale, rappelons que la musique « de plein air » est assez peu au goût du jour des représentations de la musique dans le cinéma français des années 1960, se limitant pour l'essentiel à la présence de fanfares dans les rues et de bals, ces derniers ayant souvent lieux par ailleurs dans des salles ou des bars.[29]

2.5. Les fanfares : la musique qui marche au pas.

La fanfare est *la* musique de plein air du cinéma des années 1960. Elle est associée dans l'imagerie populaire aux cérémonies officielles, à la cohésion sociale, et à l'ordre. La série des gendarmes (*Le Gendarme à Saint-Tropez*, 1964 ; *Le Gendarme à New York*, 1965 ; *Le Gendarme se marie*, 1968, de Jean Girault), sur un mode ironique, l'utilise sans surprise

28 Mussat, Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », dans Bödeker, Hans Erich, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe 1780-1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Ed. De la Maison des sciences de l'Homme, 2002, p. 318. On constate à la fin du XXe siècle un léger renouveau du kiosque à musique avec la construction ou la rénovation dans plusieurs villes de ces lieux publics jouant un rôle social important.

29 Une figure discrète appartenant, elle aussi, au passé, est le joueur de tambour responsable des annonces publiques. On la croise par exemple pendant la Seconde Guerre mondiale (*Arrêtez les tambours*, 1960, Lautner), ou dans la campagne française contemporaine (*Ni vu, ni connu*, 1958, Robert). Éric Rohmer, jouant de l'anachronisme, filme une annonce publique avec un joueur de tambour à Saint-Juire-Champgillon (*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, 1992).

dans des cadres officiels. Dans *Le Gendarme à New York*, pour ne prendre qu'un exemple, les interventions de différentes fanfares structurent les changements géographiques du récit. En France, après la sonnerie « Au garde vous » joué au clairon devant la gendarmerie nationale de Saint-Tropez, la fanfare se met en marche en musique accompagnant jusqu'à leur bus les gendarmes au milieu de la foule. Les Français seront accueillis au port de New York par une imposante fanfare américaine et, à leur retour à Saint-Tropez, la fanfare de la ville sera là pour clore le film. Ce type de fanfare de province, composée de musiciens amateurs et jouant pour un événement officiel, est celle qui apparaît le plus souvent dans les films français des années 1960. Les réalisateurs s'avèrent adeptes de ces interventions, inscrivant véritablement la fanfare comme un élément essentiel du décor (visuel et sonore) constitutif du paysage français, au même titre que l'église, ou la Mairie.

À ce titre, les scènes de fanfare participent à un remplissage décoratif, et sont le plus souvent filmées dans un style documentaire ou se voulant tel. Il s'agit souvent de véritables musiciens amateurs, jouant le répertoire de fanfare, défilant en uniforme et, parfois, sous un fanion local. Ce style « pris sur le vif », cherche régulièrement à garantir une sorte d'« authenticité » géographique des films. Une fanfare suisse, filmée dans un style documentaire, intervient à la fin du film *Dans l'eau... qui fait des bulles !* (1960) de Maurice Delbez, au moment où l'intrigue policière est presque résolue. Toujours dans un style documentaire, et crédité au générique, dans *Marche ou crève* (1960) de Lautner, on entend et voit défiler pendant plusieurs secondes la fanfare d'Eisden (Belgique).[30] Dans *À double tour* (1959) de Claude Chabrol, une fanfare joue dans une rue d'Aix-en-Provence bordée par la foule, Laszlo Kovacs (Jean-Paul Belomondo), ivre, entendant la musique depuis le bar, va faire le pitre à l'arrière du cortège. La scène est tournée d'un seul point de vue, surplombant légèrement la foule, dans un style documentaire cher à la Nouvelle Vague (de nombreuses personnes de la foule regardent la caméra pendant cette courte scène). Dans *Les Aventuriers* (1967) de Robert Enrico, les personnages, débarquant sur l'île d'Aix, sont accueillis par une fanfare locale. Dans *Tout l'or du monde* (1961) de René Clair, tourné en Haut-Garonne, à Castillonès, une fanfare du sud de la France, aux musiciens tout habillés de blanc, apparaît pour accompagner l'inauguration officielle du « domaine de Longuevie ». Dans *Les Risques du métier* (1967) d'André Cayatte, dans un village normand, une fanfare municipale défile le matin du 14 juillet fanion dressé. Dans *Chair de poule* (1962) de Julien Duvivier, une fanfare

30 Défilant au son de la « Marche de Nieuw Eisden d'Eduart Demandt » (7:00).

locale, au cours d'un voyage en bus, fait une halte dans une station service des Alpes-Maritimes, dans laquelle se sont réfugiés des fugitifs.

Les fanfares militaires sont au cinéma, à l'évidence, l'expression des nations, du sentiment national et du nationalisme (cf. les films abordant la guerre).[31] Prenons uniquement l'exemple poétique d'une scène du film *Le Roi de cœur* (1966, Philippe de Broca), fable sur l'absurdité de la guerre. Dans une des dernières scènes du film, à la fin de la Première Guerre mondiale, un contingent écossais guidé par sa fanfare croise un contingent allemand guidé également par sa fanfare sur la place d'un village français devenu la cour de récréation des résidents d'un asile d'aliénés. Sur l'estrade au centre de la place une fanfare clownesque entonne une *Marseillaise* alors que les deux contingents se font face en position de tir. À l'exception des « fous » et du roi de cœur (un soldat écossais), spectateurs, les soldats s'entretuent jusqu'au dernier.

On trouve également à coté de ces fanfares officielles, des fanfares d'un autre genre, celle du monde cynégétique. Les fanfares de trompes de chasse sont ainsi associées fonctionnellement au monde de la chasse et symboliquement à une représentation d'un milieu, où se mêlent l'aristocratie et la bourgeoisie.[32] Dans *Le Baron de l'écluse* (1960) de Jean Delannoy, pour ne prendre qu'un exemple prégnant, le baron Jérôme (Jean Gabin), aristocrate désargenté, ancien combattant de 14-18, salue à la plage le chef de son ancienne fanfare de chasse, La Ramée (Gaymond Vital), qui se produit avec d'autres sonneurs pour les touristes. La fanfare, après avoir interprété « Le vol ce l'est », joue « L'Antoine » pour Monsieur le Baron, qui debout, au garde à vous, son monocle de verre à l'œil, en chante lui-même les paroles.[33] Le Baron, après le départ de la fanfare, nous apprend qu'il avait hérité de cette fanfare par son père (« il ne m'a laissé que ça et des principes », précise-t-il).

31 Voire du sentiment patriotique. Dans le manuel de lecture scolaire *Le Tour de la France par deux enfants* baigné de l'idéologie de la IIIe République, lors de l'évocation de la ville vosgienne de Mirecourt, une discussion s'engage sur les instruments de musique. Julien explique qu'il les connaît déjà car « il y a eu à Phalsbourg un concours d'orphéons et de fanfares, et je suis allé entendre les musiciens. C'était très beau, je vous assure. Quand nous serons plus grands, André et moi, nous ferons partie d'un orphéon. – Vous avez raison, mes enfants, répond Mme Gertrude ; la musique est une distraction intelligente : elle élève nos cœurs en exprimant nos plus grands sentiments : l'amour de la famille, de la patrie ; toutes nos joies et nos tristesses. Il est à désirer qu'elle se répande de plus en plus dans notre pays. », Bruno, G. [Augustine Fouillée], *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris, Belin, 1905, p. 52-53.

32 Les musiciens peuvent être quant à eux d'extraction populaire, dans *Goupi Mains Rouges* (1943) de Jacques Becker, par exemple, intrigue évoluant dans le monde des paysans charentais, le film s'ouvre sur une répétition dans la modeste épicerie locale où trois sonneurs jouent devant deux garde-chasses assis.

33 Nous avons ici un exemple de courte séquence musicale postée sur un site d'hébergement de vidéo (en l'occurrence youtube), sous le titre « Les trompes de chasse et le baron de l'écluse », et qui fait vivre dans les mémoires un extrait musical de film indépendamment de l'œuvre complète (l'extrait a été visionné près de 29 000 fois [1/03/2014]).

2.6. Bal populaire et du 14 juillet.[34]

Le bal populaire au cinéma est fortement lié à la représentation de la fête du 14 juillet – songeons à des films aussi différents mais aussi connus que *Quatorze Juillet* (1933) de René Clair, *Hôtel du Nord* (1938) de Marcel Carné, *Jour de fête* (1949) de Jacques Tati.[35] Symbole de la cohésion républicaine, de la pacification des rapports entre les citoyens, le bal populaire, fantasmé par le cinéma, est un moment de liesse populaire. Cependant, ce sont souvent aussi des moments propices à toutes les formes d'exacerbations des rapports humains : ivresse, bagarre, rixe, vol, meurtre. Les détonations des pétards des enfants dans *Hôtel du nord* masquent le son d'un coup de feu mortel. Outre la présence de voleurs à la tire, les musiciens qui animent depuis une estrade le bal dans *Quatorze Juillet* s'interrompent fréquemment, plus attirés par les bières que leur apporte un serveur que par le chef de fanfare qui essaie de les canaliser, ces interruptions musicales déclenchant les récriminations des danseurs. Les musiciens de la fanfare dans *Jour de fête* terminent leur soirée au bistrot du village où le facteur François s'enivre et finit la nuit couché dans la paille dans la voiture d'un train de marchandise. Une imagerie conviviale et festive accompagne ces représentions du bal populaire : guirlandes, lampions, petit orchestre de musiciens, estrade, danses de couple.

Dans le cinéma des années 1960, quelques scènes de films montrent des bals du 14 juillet. Les films qui se déroulent l'été par exemple ne peuvent en faire l'économie : *Le Signe du Lion* (1959, Rohmer), *Chronique d'un été* (1960, Rouch et Morin), *Une aussi longue absence* (1961, Colpi). Agnès Varda dans son film aux couleurs et aux compositions de plan très travaillées, *Le Bonheur* (1965), filme un bal populaire à la représentation ancrée dans une tradition joyeuse et conviviale. Elle introduit la scène par trois écrans monochromes (un bleu – en raccord avec la blouse de la postière –, un blanc et un rouge), citant d'emblée le drapeau français. Les lampions, les guirlandes multicolores, les vendeurs de friandises, les enfants jouant, les couples dansant : il ne manque rien. Varda se sert de cette allégresse de la fête pour filmer, rythmé par la musique ternaire du bal, le passage de l'homme et de sa femme dansant à

34 Cf. Gerbod, Paul, « Un espace de sociabilité. Le bal en France au XXe siècle (1910-1970). », *Ethnologie française*, XIX, n°4, 1989 ; Jacotot, Sophie, « Bal » dans Delporte, Christian, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 99-102.

35 Chez ce dernier, il s'agit d'une fête annuelle de village qu'il est cependant difficile de ne pas associer à la fête nationale. Sur la « mythologie » du 14 juillet au cinéma on pourra lire Moine, Raphaëlle, « Les rues du 14 juillet dans le cinéma français de fiction », dans Leménorel, Alain (dir.), *La rue, lieu de sociabilité ?*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1997, p. 377- 382. L'auteure s'appuie sur trois films « considérés comme des éléments du patrimoine français (ce qui leur donne une place particulière dans la construction de la mémoire cinématographique du 14 juillet) » : *Hôtel du Nord* de Carné, *Jour de fête* de Tati, et *La Fête à Henriette* (1952) de Duvivier.

l'homme et son amante dansant. Pour ce faire, elle adopte un mouvement pendulaire de caméra, filmant les danseurs en pano-travelling et en plan moyen derrière un tronc d'arbre, ne dévoilant qu'un côté de la piste puis un autre, et ainsi de suite, entrecoupé par l'image de l'écorce de l'arbre. On peut voir symboliquement pendant ce bal joyeux, grâce à cet arbre placé au centre, à la fois l'attachement du couple et son détachement.[36] La séquence suivante reprenant la musique du bal ralentie en musique de fosse, nous montrera, en une série de gros plans jouant sur la géométrie des compositions chère à Agnès Varda[37] (cf. son premier film, *La Pointe courte*, 1954), les deux amants au lit. Varda fait sentir le basculement du couple au trio par sa mise en scène visuelle et musicale du bal et de la danse sans avoir recours au langage parlé.

La tradition du bal en France déborde largement la date de la fête nationale. Et l'événement devient dans la plupart des villes un rendez-vous hebdomadaire. Le discours sur ce rendez-vous populaire au cinéma est avant tout centré sur les rencontres qu'il permet. Dans *Marche ou crève* (1960) de Georges Lautner, un homme à moto (Jacques Chaboneau), un dimanche, se rend dans un bar de province dans lequel un petit orchestre joue pour des danseurs (musette, jazz) : « Je vais au bal, si avec une BMW j'emballe pas une souris c'est vraiment que je suis maudit. » (1:07:50). De nouveau dans *Le Bonheur* (1965) d'Agnès Varda, un menuisier retrouvant ses collègues le lundi matin : « Moi aussi, j'aime bien les poupées. Samedi au bal, j'en ai trouvé une. On dirait Dalida, avec l'accent en moins » (53:00). Le bal, sans surprise, apparaît au cinéma comme un lieu de sociabilité. Jean-Daniel Pollet le prend comme objet et comme unique lieu de son court-métrage *Pourvu qu'on ait l'ivresse...* (1958). Film sans paroles et adoptant un style documentaire[38], on y voit le quotidien d'un bal (d'un dancing) en suivant un jeune homme, Claude Melki, décidé à trouver des partenaires pour danser, mais qui essuie surtout des refus. Film sur le mouvement et la circulation des corps dans un bal, sur les regards qui se cherchent, sur les postures d'écoute et de séduction (assis le pied frappant le tempo, debout la jambe oscillant en rythme ou dodelinant de la tête et claquant des doigts, installé à une table improvisant des rythmes en faisant mine de frapper

36 Seul le tronc est visible dans la scène du bal faisant écho au couple couché au pied d'un arbre, épousant les racines de celui-ci, dans la scène d'ouverture du film (alors que résonne en musique de fosse, la musique de chambre de Mozart). La symbolique de l'arbre (la vie du couple ici) serait à disséquer dans le détail au sein de ce film.

37 On retrouve cette manière « morcelée » de filmer les corps et les visages dans *Une femme mariée* de Godard.

38 Sur la bivalence de cette période de l'œuvre de Pollet, entre goût pour l'abstraction et goût pour le réalisme, cf. Kermabon, Jacques, « Les deux voies (au moins) de Jean-Daniel Pollet », dans Thomas, François et Dominqiue Bluher, *Le court-métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, PUR, 2005, p. 317-326.

dessus avec les mains pour avoir l'air décontracté), sur les pratiques de danses amateurs (swing, mambo, cha-cha, musette, etc.). La musique d'écran est le fil conducteur du film (musique de Claude Bolling, interprétée par les orchestres d'Emilo Clothilde et de René Racine), et apparaît comme le liant de ce lieu de sociabilité, c'est-à-dire qu'elle seule rend possible ce moment d'échange et de convivialité.

Un autre exemple réaliste de « bal populaire » nous est donné par un des premiers films de la Nouvelle Vague, *Le Beau Serge* (1959) de Claude Chabrol. Le réalisateur s'écarte de la représentation romantique du bal populaire, entretenue par le réalisme poétique de certains films des années 1930, pour proposer une vison moins enjolivée du bal. Le scénario de son premier film[39] est simple : François (Jean-Claude Brialy), étudiant parisien de retour dans son village, souhaite sauver Serge (Gérard Blain), son ami d'enfance, qui pour oublier sa déchéance – l'inertie et l'absence de perspective de la vie à la campagne, l'enfant mort-né que sa femme a mis au monde – s'est réfugié dans l'alcool. François parviendra à sauver Serge qui assistera à la naissance de son deuxième enfant.

La musique diégétique est presque absente de ce film tourné dans la campagne creusoise, à Sardent – rappelons que les films se déroulant à la campagne ne sont pas courants en ce début des années 1960. Hormis quelques enfants chantant près de l'école, l'orchestre de musette animant un bal populaire est la seule manifestation musicale de ce village. L'écoute de la musique n'est à aucun moment individualisée. Elle rejoint des pratiques collectives liées au chant et à la danse. Le film montre ainsi un bal populaire de manière quasi documentaire. Dans une salle avec un plancher en parquet et des bancs tout autour, les musiciens sont sur une estrade de fortune disposée dans un coin. Les gens du village dansent au son de la musette d'un trio : saxophone ténor (et clarinette), accordéon et batterie (grosse caisse à pédalier, caisse claire, un tom et une cymbale). Il s'agit de "Géo Legros et son orchestre"[40], des musiciens locaux. Chabrol, bien que s'éloignant de l'imagerie romantique du bal, fait appel à deux clichés de la représentation du bal : les musiciens buveurs (le réalisateur nous montre les litres de vin qui s'amoncellent en guise d'ellipse) et la fête tournant en rixe (les deux amis s'affrontant à coups de poing).

39 Le scénario du film *Les Cousins* a été écrit avant mais, pour des raisons de budget – le second film étant plus onéreux –, *Le Beau Serge* sera tourné en premier.

40 Géo Legros est un accordéoniste réputé dans sa région, le Limousin, la salle des fêtes de Sainte Feyre (23), le village dont il est originaire, porte son nom.

2.7. Environnement sonore : culture sonore et pollution sonore.

L'environnement sonore des années 1960 s'inscrit dans la longue métamorphose qui s'opère depuis l'ère industrielle (XIXe siècle), laquelle se caractérise par des pollutions sonores industrielles, puis individuelles, de plus en plus importantes tout au long du XXe siècle.[41] Le bruit dans les villes, pour reprendre le titre d'un ouvrage de 1964 signé par Maurice Tamboise, est observé comme un « fléau social ».[42] Les films s'emparent de cette thématique avec humour, et parfois avec dérision.

Alex Joffé dans *Le Tracassin ou les plaisirs de la ville* (1961) en fait un des thèmes principaux de son film. La première scène insiste sur les nuisances sonores de Paris (camion du laitier, ramassage des ordures, voix s'interpellant, marteau piqueur, pleurs d'enfant), lesquelles arrachent le personnage principal (Bourvil) de son sommeil. On entend la radio d'un appartement mitoyen depuis sa chambre, et, quand il passe dans sa cuisine, les voix de voisines se font entendre. Une dame (Yvonne Clech) vient visiter l'appartement pour un échange temporaire d'appartements. Bourvil lui présente la « modernité » de l'installation. Certains effets comiques s'appuient sur la dimension sonore : le vide ordure, décrit comme « hygiénique et silencieux » fera sourdre des bruits de ferraille tonitruants, dans la salle de bain « baignoire-fauteuil », on entend les glougloutements des canalisations, dans la chambre, les grincements et les sons de guimbarde du lit dépliable. Quand Bourvil ouvre la porte de son appartement, pour terminer le tableau, c'est la voix de Stentor d'un voisin qui se fait entendre. Dans *Un idiot à Paris* (1967) de Serge Korber, Yves Robert fait une brève apparition, dans le rôle d'un « évadé d'HLM » prenant à partie le personnage principal, en formulant une diatribe à l'encontre des habitations à loyer modéré (HLM) qu'aurait pu prononcer le « Tracassin-Bourvil » dans le film susmentionné :

> « Savez-vous ce que c'est qu'un HLM, monsieur. C'est l'enfer conditionné. On y joue du pick-up, du transistor, de la télé. Quand on fait sonner son réveil, y'a le voisin qui crie “entrez”, on frappe au plafond, au mur. On est deux milles fous, plus qu'à Saint-Anne. Et pourtant on a tout pour être heureux. Le chauffage pulsé, les frigidaires, un parking réservé, mais pas de mur, des cloisons. La nuit, on entend grincer les cosy-corner. On entend la France qui se repeuple. […] Je suis marié depuis vingt ans. Quand j'ai rencontré Louise, je voulais être pianiste. Et puis je l'ai embrassée et puis on a eu une fille. Adieu piano. Pour un baiser de trop, je suis devenu magasinier. Ma fille est mariée depuis un mois. Elle aussi est en HLM. Elle y mourra, elle est déjà un peu morte. » (*Un Idiot à Paris,* 1967, Serge Korber, 50:00).

41 Gutton, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000, p. 137-154.
42 Tamboise, Maurice, *Le bruit, un fléau social*, Paris, Hachette, 1964.

Dans *Tour l'or du monde* (1961) de René Clair, le même état des lieux est fait en s'appuyant sur la tranquillité de la campagne pour faire ressortir l'agitation de la ville. Des images d'embouteillages à perte de vue ouvrent le film, stress et agacement des conducteurs, klaxons, etc. Une voiture sort de Paris, et s'engage sur un route de campagne, le bruit du vent et le chant des oiseaux se substituent immédiatement au vacarme de la ville. Quand dans un film, cette thématique de la « pollution sonore » rencontre un personnage musicien, cela donne la première scène de *L'Assassin connaît la musique...* (1963) de Pierre Chenal, dans laquelle un compositeur (Paul Meurisse) se voit dans l'impossibilité de travailler à son domicile à cause des nuisances sonores d'un garage voisin. Il tente de s'expliquer avec le garagiste : « Vous pensez qu'on peut composer quoi que ce soit avec un vacarme pareil sous mes fenêtres. On a pas le droit, monsieur, d'installer un champ de bataille sous le nez des gens sans prévenir. […] Vous pourriez, vous, composer une symphonie dans ce tintamarre ? » Le garagiste l'invite alors à « mettre des boules dans ses oreilles ». Le compositeur perdant patience : « Je ne supporte rien dans les oreilles sauf la musique ! ». Il lui propose alors d'installer du double vitrage à sa fenêtre, le compositeur s'en remettant à ce conseil. Les travaux effectuées, l'artisan ferme la fenêtre de l'artiste : « Et voilà, plus rien ! ». On entend les bruits de plus belle seulement amenuisés : le compositeur abasourdi s'interroge, « Comment ? Plus rien ? » L'artisan défend son produit : « C'est garanti contre les bruits de la circulation pas contre les coups de marteau, fallait préciser. Contre le marteau, il n'y a que l'insonorisation. Et encore, avec vous je ne garantis rien, vous avez l'oreille d'un sensible ! » Le compositeur le congédie et, à court de solution, sa fille lui conseille de prendre un studio de répétition, mais le calvaire sonore se poursuit : danseuses, batteur de jazz, et chanteuse lyrique, travaillant dans des salles concomitantes, le compositeur est cerné de nouveau par les bruits environnants. Après ces multiples atermoiements artistiques (« Je n'ai pas la chance de Beethoven, il était sourd et d'ailleurs il composait sans piano », commentera-t-il), l'ultime solution viendra d'une maison de campagne dotée d'un piano à queue.

La musique et les relations de voisinage (le « tapage ») – songeons au célèbre commentaire de Kant dans sa *Troisième critique*[43] – est un topos de la représentation de la

43 Après avoir exposé que la musique, pour qui apprécie les arts à l'aune de la raison et de la culture, occupe la dernière place parmi les beaux-arts, le philosophe ajoute « En outre, un certain manque d'urbanité s'attache à la musique, dans la mesure où, notamment en vertu de la nature de ses instruments, elle étend ses effets plus loin qu'on ne lui réclame (au voisinage) et ainsi, en quelque sorte, s'impose, en portant par conséquent atteinte à la liberté d'autres personnes n'appartenant pas à la société musicale – ce que ne saurait faire les arts qui parlent aux yeux, dans la mesure où l'on a qu'à détourner son regard si l'on ne veut pas subir l'impression qu'il produise. », Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, 1995, p. 317-318.

musique. Cette représentation met en relief aussi ce qui fait l'originalité de la musique en prise avec le réel, cette capacité, pour le meilleur et pour le pire, à dépasser les frontières du dedans et du dehors, du privé et du public. La notion ambiguë de « bruit » est ainsi l'une des connexions les plus prégnantes entre cinéma et représentation de la vie sociale.

Comme on voit, bruit et musique sont intimement liés, apparaissant souvent comme deux faces d'une même médaille, c'est-à-dire deux façons antagonistes d'apprécier un même « objet musical ».[44] Dans *Rendez-vous de juillet* (1949) de Jacques Becker, un jeune homme, fréquentant les caves de Saint-Germain, parle par exemple de « bon bruit » pour désigner le jazz New Orleans qu'on y entend. Dans d'*Où viens-tu Johnny* (1963) de Noël Howard, un homme demande au patron d'un bar, en regardant des jeunes (Hallyday, Vartan et leurs musiciens) s'installer avec leurs instruments sur scène, si c'est « ça » son orchestre, lequel répond, « Tu rigoles, c'est des mômes qu'aiment faire du bruit! ». « Tu aimes ça le bruit ? », s'enquiert le premier, « j'aime la jeunesse, c'est utile la jeunesse, c'est serviable », précise la patron. Les jeunes jouent alors du rock 'n' roll. Il n'est pas rare, on le voit, que le « bruit » soit dans le langage courant une nuance synonymique de musique, parfois méliorative, comme dans les expressions précédentes (à des degrés divers), mais le plus souvent, cependant, dépréciative. Dans *Le Gendarme à Saint-Tropez* (1964, Jean Girault), une vieille dame dit à table au gendarme Cruchot (De Funès) : « Je me suis laissée dire que votre fille fréquentait des gens assez bruyants », sous-entendant que la jeune femme danse dans des bars sur les musiques à la mode (le yéyé). Cruchot répond à la dame avec toute la philosophie dont il est capable : « Le bruit, c'est dans le siècle ! » Dans *La Vérité* (1960) de Clouzot, autre exemple, quand la concierge prévient les jeunes musiciens classiques, « Travaillez pas votre musique trop tard, les voisins se plaignent du bruit » (0:10:15), les deux termes désignent la même chose à travers deux réceptions antagonistes, celle des jeunes musiciens (de la *musique*), celle des voisins (du *bruit*). Enfin, citons une autre utilisation du terme pour refermer la boucle, l'emploi du mot « musique » pour qualifier un bruit. Dans une menuiserie, alors qu'on entend une chanson yéyé venant d'une radio en fond, un personnage demande à son apprenti d'éteindre « la musique », ce dernier s'exécute en arrêtant à la surprise du spectateur, non pas

44 Commentant une photo montrant une jeune femme allongée sur son lit devant sa radio, Tamboise écrit : « Pour beaucoup d'entre nous, les mondes silencieux sont tristes, incomplets, désespérants. Un peu de bruit ou de musique et tout devient vivant. C'est sans doute ce que pense cette jeune auditrice. Mais le bruit n'est pas la même pour tous : agréable pour elle, il est peut-être insupportable pour son voisin qui, lui, voudrait dormir. À chacun son bruit, à chacun son silence. Telle semble être la loi idéale du confort acoustique.», Tamboise, Maurice, *Le bruit, un fléau social*, *op. cit.*, p. 7.

la radio qui continue à se faire entendre, mais le moteur vrombissant du banc de scie (*Le Bonheur*, 1965, Varda).

Le cinéma semble parfois trouver des explications aux métamorphoses des pratiques musicales en prenant l'environnement sonore comme bouc émissaire. Il en est ainsi par exemple de la disparition, au sein des intrigues contemporaines, de la figure du musicien de rue (chanteur, accordéoniste, joueur de limonaire, etc.) – la musique de « plein air » se réduisant dans les années 1960, nous l'avons déjà dit, aux bals, quand ils sont encore donnés en plein air, et aux fanfares. Pierre Etaix n'a pas manqué de le suggérer dans son court-métrage *Tant qu'on a la santé* dans lequel, à cause des bruits d'un marteau piqueur, si on peut encore voir une chanteuse et un accordéoniste de rue à l'image (**Fig. 2.3**), on ne peut plus les entendre, ni encore moins les écouter, à cause de la pollution sonore. L'image du musicien de rue « bâillonné » par le bruit de la ville dissimule sans doute une vision un peu idéalisé dudit « musicien de rue » : ce ne sont pas seulement les voitures et les marteaux piqueurs qui l'ont rendue surannée.

Fig. 2.3 Les musiciens de rue devenus inaudibles à cause de la pollution sonore. *Tant qu'on a la santé* (1966) de Pierre Etaix (30:55).

L'environnement sonore pose par ailleurs la question centrale de la représentation de l'écoute au cinéma. À ce propos, la manière dont l'écoute des chants d'oiseaux est mise en scène dans les films peut nous éclairer. De Saint-François d'Assise à Wagner, de Janequin à Messiaen, les chants d'oiseaux occupent une place prépondérante dans la culture occidentale. Le cinéma français des années 1960 propose des échos, le plus souvent humoristiques, d'une culture naturaliste des chants d'oiseaux, associée dans la plupart des cas au monde rural : sait écouter, et par-là lire la nature, celui qui vit à la campagne. Dans *La Vie de château* (1966, Rappeneau), un résistant français venu d'Angleterre communique avec un messager à l'aide d'un sifflet à coulisse en pleine journée. Deux autres français, occupés au verger, entendent le sifflement. Le patron (Philippe Noiret) est persuadé d'avoir entendu un rossignol, le jardinier lui répondant qu'en plein jour la chose est « impossible » (sic.). Le premier, dans le but de convaincre son interlocuteur, se met alors à imiter ce qu'il pense être le chant du rossignol. Le jardinier le reprend : « Ah non, c'est la fauvette ça Monsieur ». Il siffle de nouveau. Le jardinier secoue la

tête « ça c'est la linotte, Monsieur, remarquez, on peut se tromper mais en principe le rossignol c'est... » Le jardinier se met alors à siffler tandis que le signal se fait de nouveau entendre : « Mais c'est pourtant vrai, cette fois je l'entends ! » Cette discussion, qui prend l'apparence d'un discours de spécialistes des chants d'oiseaux, pourtant grossière dans les détails et dans la restitution sonore desdits chants d'oiseaux, est avant tout au service du gag. Elle tend à tourner en ridicule le cliché de la compétence naturaliste de l'écoute du campagnard. Dans *Alexandre le bienheureux* (1967) d'Yves Robert[45], ledit Alexandre (de nouveau Philippe Noiret), cultivateur dans un petit village d'Eure-et-Loire, oppressé depuis des années par sa femme, se trouve libéré des charges et des travaux de la ferme suite à la mort accidentelle de celle-ci. Le film, comédie campagnarde et oblomoviste[46], s'ouvre sur un « paysage sonore » rural de carte postale : chants d'oiseaux, sons des cloches au loin, bruits de sabot puis de basse-cour. Alexandre est présenté comme vivant dans un rapport de proximité avec la nature. Quand il plante des piquets pour clôturer son champ, il se met à jouer avec les sons et les chants des oiseaux. Sa femme, parvenant à entendre depuis la ferme qu'il ne travaille plus, vient en voiture le sommer de se remettre au travail. Le soir, devant la télévision, le couple regarde un jeu télévisé (« Banco ») où le participant est invité, d'après des images, à reconnaître et à nommer (nom vulgaire et nom latin) trois espèces oiseaux puis à reconnaître à l'aveugle, à partir d'extraits sonores, leurs chants. Alexandre, devant son poste, apparaît érudit sur le sujet, répondant à toutes les questions, et plus compétent que le participant. Dans *Du mouron pour les petits oiseaux* (1962) de Marcel Carné, parmi les habitants d'un immeuble parisien, on trouve M. Armand (Paul Meurisse), un éleveur d'oiseaux, spécialiste de leurs chants (la « roulée scandeuse (!)», la « roulée de clapotis » commente-t-il, et sa concierge de répondre « ça fait plutôt robinet qui fuit ») et participant à des concours de chants d'oiseaux. Son appartement est rempli de cages contenant des dizaines de volatiles et on le voit entraîner l'un d'eux à l'aide d'un microsillon de chants d'oiseaux (pour qualifier cette collection de disques, un personnage parlera de « canaris en conserve »). Paul Meurisse incarne ici un personnage excentrique au comportement rigide.

Les écrans du cinéma français semblent nous dire que, dans le monde moderne des années 1960, celui qui écoute les oiseaux ne peut être qu'un excentrique, un rêveur, un extravagant. Ces pratiques d'écoute originales sont traitées comme des plaisanteries reflétant

45 Dans son film *Ni vu, ni connu* (1958), déjà, Yves Robert faisait de Blaireau (Louis De funès), le braconnier local, un interlocuteur privilégié des oiseaux.

46 D'après *Oblomov* (1859), roman d'Ivan Gondcharov, dont le personnage principal est caractérisé par sa profonde paresse.

le caractère farfelu de quelques personnages. À la même époque (cf. *Troisième partie*), on retrouvera un humour similaire à propos de la musique contemporaine et de son écoute, laquelle pourrait être perçue comme son pendant citadin. Pour le cinéma français des années 1960, l'excentrique des champs écouterait donc les oiseaux, quand celui des villes, écouterait de la musique contemporaine. Apparaît ici l'incapacité du cinéma populaire à traiter autrement que par l'humour des expériences qui dans la *doxa* contemporaine sont considérées comme marginales.

Par ailleurs, bien que s'en amusant, le cinéma populaire entérine dans le même temps cette culture sonore des chants d'oiseaux en rappelant son existence à un moment où, suivant les profondes métamorphoses du monde rural français, elle tend à disparaître. À la fin des années 1970, Murray Schafer fera d'ailleurs, pour sa part, le constat d'un déclin de la culture sonore ornithologique populaire et du lexique qui l'accompagnait.[47]

Terminons cette partie sur l'environnement sonore en évoquant un objet du quotidien qui matérialise symboliquement à la fois l'agression sonore du monde moderne et la volonté des contemporains de l'oblitérer : les boules Quiès. Il est symptomatique de voir à cette époque les gags autour des bouchons d'oreille se multiplier. Sans remonter jusqu'à Ulysse, les boules Quiès, existant depuis le début du siècle, passant d'une production artisanale à une production industrielle dans les années 1950-60, font parties désormais du quotidien des Français. Dans *Alexandre le bienheureux* (1967) d'Yves Robert, la fanfare du village vient jouer aux fenêtres d'Alexandre pensant l'empêcher de dormir et le faire sortir de chez lui. Après avoir écouté la fanfare un instant depuis son lit, il mettra des boule Quiès, laissant les musiciens s'exténuer à jouer durant toute la nuit dans le dessein de le réveiller. Dans *La Muette* (CM, 1965), Claude Chabrol fait de l'objet un élément déterminant de l'intrigue. En effet, un jeune lycéen, ne supportant plus d'entendre ses parents se disputer, décide de régler le problème en portant des boules Quiès. Il nous lit à voix haute la notice, alors que résonne, hors-champ, l'éclat d'une dispute :

> « Boules Quiès, boules malléables adoptant exactement la forme du conduit auditif. Antivibratoires : ne transmettant pas aux tympans les vibrations qu'elles interceptent. Le bruit : rançon que nous devons payer à notre civilisation moderne, est une des causes principales des

47 « On se rend compte avec tristesse que l'homme moderne a oublié jusqu'au nom des oiseaux.“ J'ai entendu des oiseaux”, me dit-on souvent en ville lors d'une promenade d'écoute. “Quel oiseau ? - Je ne sais pas.” La précision linguistique n'est pas seulement une question de lexicographie. Nous ne percevons que ce que nous pouvons nommer. Dans un monde dominé par l'homme, lorsqu'un mot disparaît, ce qu'il désigne est exclu de la société, et sa propre existence se trouve elle-même en danger. », Murray Schafer, Raymond, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Paris, Wildproject, 2010 [1977], p. 65.

maladies nerveuses. Les malades, les nerveux, pourront se reposer malgré les bruits. Les intellectuels pourront travailler dans le silence grâce aux boules Quiès. Les ouvriers métallurgistes et tous ceux exposés dans les milieux bruyants – forge, chaudronnerie, tissage, chemin de fer, banc d'essai, etc. –, dont les forts bruits répétés chaque jour finissent par réduire considérablement le champ auditif, protégerons leurs tympans avec des boules Quiès.» (1:26:00)

Chabrol, avec le ton grinçant qui le caractérise, évoque dans la chute de son film la mise à l'écart du monde que les boules Quiès supposent. L'enfant en effet n'entend pas sa mère chuter et agoniser lentement dans les escaliers. Dans *Fantômas* (1964, Hunebelle), le commissaire Juve dérangé dans son sommeil par des bruits de voiture, sort de sa table de chevet sa boîte blanche de boules Quiès et les installe. N'entendant pas l'appel téléphonique de ses collègues, cette surdité sera l'objet de quelques quiproquos humoristiques.

Remarquons que dans ces trois exemples, les réalisateurs font toujours comprendre l'usage des boules Quiès en passant par un point d'écoute subjectif nous laissant entendre le silence dans lequel se trouve le personnage qui en fait usage. Les boules Quiès (nom de la marque française de bouchons d'oreilles, rappelons-le) apparaissent donc sur les écrans français comme un signe des temps. Leur utilisation n'est pas montrée dans un cadre professionnel ou de sociabilité (évocation trop « sociale » pour ce cinéma peu « engagé », même si Chabrol l'évoque par le biais de la notice que lit l'enfant) mais bien dans un cadre intime, symbolisant la recherche d'un confort *individuel* face à une montée des nuisances sonores et la possibilité de s'extraire du monde.

2.8. Des archétypes rythmiques et mélodiques.

Nous utilisons le terme « archétype » pour désigner ici des récurrences rythmiques et mélodiques dans notre corpus, en laissant de côté la question plus générale des « universaux » en musique, laquelle dépasse le cadre de notre réflexion. Nous prendrons deux exemples, l'un est un motif rythmique extrêmement courant en musique, l'autre un motif mélodico-rythmique associé à une sonnerie de carillon.

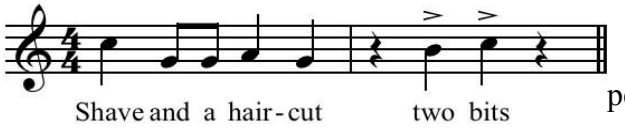

Fig. 2.4 Motif mélodico-rythmique.

Exécutée de façon anodine par les personnages, une formule rythmique revient plusieurs fois dans notre corpus de films français. En anglais ce motif mélodico-rythmique a été baptisé « Shave-and-a haircut, two-

bit ».[48] Son usage dans les exemples que nous allons citer est uniquement rythmique et exclut de fait l'effet mélodique concluant – sensible/tonique – (**Fig. 2.4**). La formule est le plus souvent frappée par un personnage qui souhaite s'annoncer. Dans *Quelle joie de vivre* (1961) de René Clément, à Rome au début des années 1920, un groupe d'anarchistes se réunit la nuit dans une boutique, la « Salumeria », les hommes frappent à la porte avec le motif rythmique pour s'annoncer (24:00). Dans *La Bonne soupe* (1964) de Robert Thomas, le motif rythmique sert de signal de communication entre deux chambres d'hôtel mitoyenne, la femme indiquant à l'amant que le « régulier » est parti. Dans *Alexandre le bienheureux* (1967) de Yves Robert, il s'agit d'un gag sonore se terminant par ce motif rythmique. Un cultivateur, occupé à planter les poteaux d'une clôture, entend un pic répondre, à coups de bec sur un tronc, aux claquements de la masse sur le bois. Le paysan frappe alors les cinq premières notes du motif rythmique et l'oiseau de conclure avec les deux dernières (brève-longue) en rythme.

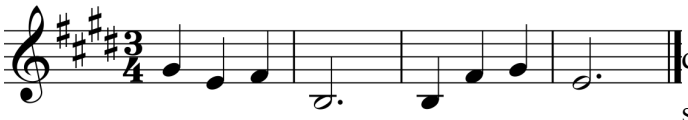

Fig. 2.5 Westminster Quarters.

Une sonnerie célèbre d'horloge et de carillons (*Westminster Quarters)* s'invite dans l'environnement sonore de nombreux films français. Elle est constituée de trois notes brèves (sol dièse, mi, fa dièse) et d'une longue (si), auxquelles répondent de nouveau trois brèves (si, fa dièse, sol dièse) et une longue (mi). Le motif mélodico-rythmique (**Fig. 2.5**), de diapason variable, est entendu dans des lieux, des contextes et des époques très variés.

Dans *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel, on l'entend plusieurs fois, au début et à la fin du film (14:00, 1:27:40, et 1:36:05), dans l'appartement bourgeois de Séverine (Catherine Deneuve) et Pierre (Jean Sorel) : la sonnerie accentue le silence du lieu en lui conférant une atmosphère tourmentée reflétant l'état d'esprit de Séverine. Pendant l'Occupation allemande, le carillon sonne à deux reprises dans une maison de campagne alors que les personnages jouent aux échecs (*Le Vieil homme et l'enfant* de Claude Berri, 44:15). On l'entend également deux fois depuis la maison d'un couple d'américains installés en banlieue parisienne (*Les Scélérats*, 1959, Robert Hossein) ; de même qu'elle résonne lors d'une projection du film *Metropolis* de Fritz Lang dans un appartement privé (*Paris nous appartient*, 1961, Rivette,

48 Daniel Levitin en donne l'explication suivante : « L'un des rythmes les plus connus dans notre civilisation est le "tac tac-tac tac tac – tac tac" (appelé en anglais "Shave-and-a haircut, two bits"), qu'on utilise parfois comme code secret pour frapper à la porte. Un enregistrement de Charles Hale daté de 1899 (*At a Darktown Cakewalk*) marque le premier usage connu de ce rythme. Jimmie Monaco et Joe MacCarthy y ont ajouté des paroles dans leur chanson intitulée *Bum-Diddle-De-Um-Bum, That's It !* en 1914. En 1939, la même phrase musicale était employée sur le morceau *Shave and a Haircut – Shampoo* de Dan Shapiro, Lester Lee et Milto Berle. Comment le *shampoo* est-il devenu *two bits* ? Mystère. », Levitin, Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2010, p. 78.

2:01:30). Dans le film d'espionnage *La Valse du gorille* (1959) de Bernard Borderie, depuis la planque du « Gorille » (Roger Hanin), dans l'arrière boutique d'une librairie, on entend à plusieurs reprises le motif musical (48:35, 1:12:57, et 1:24:23). Dans les exemples susmentionnés, la sonnerie est le plus souvent utilisée comme une empreinte sonore caractérisant un lieu. Elle se manifeste ensuite fréquemment pendant des repas. Dans *Que personne ne sorte...* (1964) d'Yvan Govar, on l'entend au moment du dîner du réveillon, joué par un carillon, nous annonçant minuit (13:20). Dans *La Luxure* de Jacques Demy (court-métrage extrait du film Collectif *Les Sept pêchés capitaux*, 1962), un famille bourgeoise déjeune au salon, le carillon sonne en silence et, pendant la résonance de la dernière note, l'enfant pose une question à son père, « Dis papa, qu'est-ce que c'est la luxure ? », avant de recevoir une gifle (58:55). La sonnerie sert ici à « tendre » le silence avant la réplique de l'enfant. Puis, on l'entend également en « plein air », que ce soit au pied de l'Église de Düsseldorf (*Le Vampire de Düsseldorf*, 1965, Robert Hossein) ou dans une rue parisienne, à la fin de *À bout de souffle* (1960), lorsque Michel, en parlant dans la rue à un ami avant de se faire abattre, évoque Patricia (1:23:20). Pierre Etaix, enfin, utilise la mélodie pour introduire un passage à Londres dans son film *Yoyo* (1965) où il enchaîne par un fondu, une image de Big Ben dans le brouillard et un portrait de la reine Elisabeth II d'Angleterre dans la vapeur du thé (1:04:30). La référence est cette fois ramenée à sa source originelle, le monument anglais.

Cette liste de nombreuses situations faisant entendre un même motif mélodico-rythmique en l'espace de quelques années, nous montre combien un élément sonore en apparence assez anodin imprègne de manière forte, par petites touches, l'environnement sonore du cinéma français. Il ne faudrait pas faire pour autant de cette sonnerie un élément sonore propre aux années 1960, elle est également présente dans des films plus anciens : on l'entend, par exemple, depuis la guinguette (1:29:00) dans *La Belle équipe* (1936) de Julien Duvivier, ou encore dans *Rendez-vous de juillet* (1949) de Jacques Becker, quand la pendule du père de Lucien sonne au début du film (3:20).

S'il serait excessif de soutenir que le cinéma, par ces minuscules éléments, forme à lui seul l'oreille des spectateurs, on peut néanmoins reconnaître qu'il participe à entretenir des archétypes sonores et musicaux en les utilisant et en les faisant entendre massivement. Songeant ainsi à cette sonnerie connue de tous, on peut s'interroger sur sa présence dans la mémoire de chacun : un voyage en Angleterre, ou l'horloge d'un aïeul peut-être ? Pour beaucoup, l'origine de cette mémoire restera sans doute mystérieuse. Les médias (radio,

télévision) pourraient peut-être alors apporter une réponse, eux qui parviennent si facilement à nous rendre familier ce que nous n'avons jamais réellement expérimenté.

Il serait intéressant de pouvoir comparer les traits musicaux et culturels de la France analysés dans cette partie avec ceux d'autres filmographies nationales. Cela permettrait, en évaluant ce qui relève du particulier ou du commun, une lecture plus fine du corpus français. En effet, qu'en est-t-il, par exemple, des fanfares, des kiosques à musique, du bal, de la chanson dans le cinéma italien de l'époque ? *Fratelli d'Italia* est-il, comme *La Marseillaise* dans le cinéma français, un des airs les plus souvent cités ? Et de quelle manière est-il cité ? Etc.

Néanmoins, faute de nous intéresser ici de manière synchronique aux autres cinématographies nationales, penchons nous sur la musique de l'Autre telle qu'elle est représentée dans le cinéma français.

3. Par la lorgnette du cinéma français : la musique de l'Autre.

Si le cinéma participe à une forme de tradition orale de la musique (cf. *supra* « Les mélodies du quotidien : folklore, chansons traditionnelles, comptines ») dont il resterait à interroger la nature, il convient de rester prudent quant à la « qualité » de la transmission de la culture musicale par le véhicule cinématographique. La musique de l'Autre représentée par le cinéma laisse clairement apparaître ce qui était sous-jacent mais moins tangibles pour les airs « locaux » : une forme de dé-localisation et de dé-contextualisation permanentes de la musique, voire un syncrétisme musical rejetant les singularités musicales protéiformes au profit d'images et de sons exotiques standardisés. Cela rejoint le diagnostic sévère de Maurice Crubellier, empreint d'un ton « antiaméricain » marqué par les années 1970, à l'égard de la culture populaire lorsqu'elle est « servie » par les médias de masse :

> « La culture servie par la presse et le disque, le music-hall, la radio et la télévision, tourne au pot-pourri de cultures locales et nationales. Déraciné, transplanté, le folklore, qu'il soit breton, canadien, ou nègre, est dé-localisé, dé-folklorisé. Le public veut être dépaysé, il l'est trop et trop souvent pour l'être vraiment. Le "western" du cinéma ou de la bande dessinée n'appartient plus en propre aux origines du peuple américain ; il est devenu patrimoine commun du monde moderne, comme aussi le jazz, les negro spirituals, les rythmes tropicaux (samba, mambo, cha-cha-cha...). Les voyages eux-mêmes mélangent la réalité et l'illusion : on vit un rêve industrialisé dans un cadre authentiquement exotique au Club Méditerranée. Le *melting-pot américain*, celui de la culture, a craqué et déverse sur le monde en général, y compris sur la France, les produits du plus extraordinaires syncrétisme, d'un transfert inouï. »[1]

Le constat est celui d'une uniformisation des éléments de culture dissimulés sous une diversité de façade. De nombreuses musiques « exotiques » sont adaptées aux canons internationaux (c'est-à-dire occidentaux), ces musiques portant l'estampille du pays qui les a vues naître sans en conserver les singularités. De fait, l'identification musicale de ces nombreuses musiques « exotiques » au cinéma est souvent problématique.

Le cinéma récupère ou fabrique des images de l'Autre auxquels la musique prend une part parfois importante. Dans cette partie nous verrons comment le cinéma français participe à la construction d'une mémoire de la guerre à travers un chant « ennemi » (« Ein Heller und ein Batzen »). Puis nous montrerons que le cinéma français utilise des stéréotypes musicaux géographiques pour créer des images exotiques, en nous appuyant sur l'exemple de l'Afrique. Ensuite, nous aborderons brièvement la question de l'américanisation de la France à travers

1 Crubellier, Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIXe-XXe siècle,* Paris, Armand Colin, 1974, p. 292.

deux éléments anecdotiques qu'on observe dans les fictions françaises : l'arrivée d'un chant de circonstance, « Happy birthday », et la mode d'une pratique, le strip-tease. Enfin, nous nous pencherons sur la question de l'exotisme au cinéma en nous arrêtant sur deux « Ailleurs » très présents dans le cinéma français des années 1960 au point de constituer des modes : l'Amérique du sud et la musique brésilienne, puis l'Asie et les musiques orientales.

3.1. Musique-mémoire : la Seconde Guerre mondiale et « heili-heilo ».

Après un creux durant les années 1950, déferle sur les écrans de la République naissante, dirigée par le Général De Gaulle, une deuxième vague de films sur la Seconde Guerre mondiale et la Résistance.[2] Certains d'entre-eux, comme *La Grande vadrouille* ou *Paris brûle-t-il ?*, remportent un grand succès public et marqueront durablement le cinéma français. Dans plusieurs de ces films de guerre, on constate que l'ennemi allemand est cristallisé dans les représentations françaises par quelques éléments sonores bien circonscrits. Après la langue allemande et le son des bottes, éléments les plus prégnants de cette représentation de l'Allemand[3], on trouve un chant, « heili-heilo », utilisé comme l'emblème du nazisme. Il est la synthèse des deux premiers éléments puisqu'il mêle la langue allemande et la marche militaire cadencée par le son des bottes. Ce chant militaire qui, par son texte[4], n'a pas de lien avec l'idéologie du Troisième Reich, se trouve pourtant systématiquement associé aux représentions de l'armée allemande. On l'entend ainsi régulièrement dans les films français chanté par des troupes militaires dans *Babette s'en va-t-en guerre* (1959) de Christian-Jaque, dans *Le Passage du Rhin* (1960) d'André Cayette, dans *Le Caporal épinglé* (1962) de Jean Renoir, et diffusé par une radio dans *Week-end à Zuydcoote* (1964) de Henri Verneuil.

Cette association n'est pas propre au cinéma et on la retrouve dans la chanson française de l'époque. En effet, Yves Montand[5] enregistre en 1955 une version du « Chant des partisans » (hymne de la Résistance française, baptisé pour l'occasion « Chant de la

2 « Le trait le plus marquant de cette abondante production réside dans la coïncidence entre le “règne” gaullien et la reviviscence durable de la geste héroïque. », Lindeperg, Sylvie, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, *op. cit.*, p. 328.

3 Pensons au générique de début de *La Chatte* (1958) d'Henri Decoin, dans lequel, pendant un plan fixe sur une rue nocturne, on entend successivement (après une marche mise en musique par Joseph Kosma) : les sirènes d'alerte, le vrombissement des avions, les bruits de mitraille, le sifflement et le bruit sourd d'une bombe au loin, et le son cadencé des bottes introduit en crescendo et qui devient incessant (pendant que nous voyons les ombres des soldats passer dans la rue). Soit, en un peu plus d'une minute, un condensé de la « mémoire » de l'environnement sonore de la guerre.

4 Il s'agit d'une chanson à boire portant le titre « Ein Heller und ein Batzen » (« Un sou et un écu ») et écrite dans la première moitié du XIXe siècle.

5 Montand, Yves, « Le chant de la Libération » (Joseph Kessel et Maurice Druon/Anna Marly), *Chansons populaires de France*, Odéon, 1955.

Libération ») qui commence, symbole fort, par le bruit des bottes rythmant le chant « heili-heilo ». Le chant « ennemi », servant d'introduction, s'efface ensuite progressivement pour laisser place au chant de « Résistance ».

« Heili-heilo » est, on le voit, un exemple prégnant de la construction d'une mémoire musicale nourrie par l'histoire et ses représentations. Il s'agit par ailleurs avec ce chant de ce que Louis-Jean Calvet désigne comme des « chansons *oxymoriques*, des œuvres qui ne sont plus ce qu'elles sont mais ce qu'on en a fait, qui en viennent à signifier le contraire de leur sens : des chansons anodines connotant le nazisme. »[6] On peut supposer que le cinéma français a largement participé à entériner cette connotation musicale nazie de « heili-heilo ».[7]

Notons, pour terminer à propos de la Seconde Guerre mondiale, que l'indicatif de radio Londres (inspiré du début de la *Ve Symphonie* de Beethoven signifiant en morse le « V » de victoire – trois brèves, une longue – et suivi d'un son caractéristique) relèverait d'une même construction de la mémoire à laquelle participent les fictions audiovisuelles. On peut l'entendre par exemple dans *La Chatte sort ses griffes* (1960) de Henri Decoin, quand Françoise Arnoul écoute la radio en catimini au milieu du film, ou encore dans *Le Vieil Homme et l'enfant* (1966) de Claude Berri, lorsque Pépé (Michel Simon) se cache pour écouter Radio Londres .

3.2. Musique-territoire : l'exemple de l'Afrique.

Dans les films de notre corpus, l'étranger est au français ce que le paysan est au citadin : un personnage exotique, caricaturé et peu représenté. Le cinéma français se contente le plus souvent de faire vivre les clichés musicaux nationaux ou continentaux. Pour la musique, cela se traduit notamment par l'utilisation d'une *musique-territoire*, c'est-à-dire d'une musique qui vient appuyer une géographie réelle ou imaginaire et qui, en elle-même, produit une imagerie souvent stéréotypée (sitar et tabla pour l'Inde, percussions et danse pour l'Afrique, rebab et chant « oriental » pour le monde arabe, etc.).

6 « Je me suis soudain rendu compte qu'une chanson pouvait être ce qu'on en faisait, que sont existence précédait les différents sens qu'elle pouvait prendre dans nos pratiques, et que la beauté pouvait parfois constituer un piège. Me sont revenus des images de films d'actualités dans lesquels on voyait défiler la Waffen SS chantant en chœur "Heili heilo", dont les paroles sont pourtant inoffensives, ou encore cette "Lili Marleen", chanson d'amour matraquée par la radio militaire allemande de Belgrade, devenue à la fois marche militaire et un succès mondial. » Calvet, Louis-Jean, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013, p. 17.

7 Cette connotation se retrouve encore aujourd'hui : l'air est par exemple de nouveau utilisé pour sa connotation « nazi » lors d'un safari de dictateur africain dans la comédie *Le Crocodile du Botswanga* (2014, Steketee et Éboué).

Par exemple, quand il aborde le continent africain à l'aune de la musique et de ce qui s'en rapporte, l'imaginaire du cinéma français se cantonne pour l'essentiel à la représentation de la danse dite « africaine » et des percussions, les deux étant souvent représentés ensemble.

Donnons trois exemples. Quand les héros du film de Robert Enrico (Alain Delon, Lino Ventura et Joanna Shimkus), *Les Aventuriers* (1967), décident de partir au large du Congo à la recherche d'un trésor, ils improvisent dans l'atelier de mécanique, en frappant avec leurs outils sur des bidons, une danse « tribale », grimaçant, criant, chantant, arborant un casque de soudure comme un masque de cérémonie. L'association de cette scène à l'Afrique est immédiate pour le spectateur et sert à ménager une transition pour la suite de l'aventure qui se déroule au Congo.

Dans *Angélique marquise des anges* (1964), premier volée de la série, l'intrigue étant située au XVIIe siècle, le réalisateur a d'autant moins de scrupules à représenter une cérémonie exotique. On assiste ainsi au bain d'Angélique (Michèle Mercier) s'immergeant nue dans l'eau entourée de quatre gouvernantes noires, se préparant pour sa nuit de noces. Son récent mari, le comte de Peyrac (Robert Hossein), devant la réticence de sa femme à consommer le mariage, se contente de venir la saluer et quitte la chambre. Angélique est alors étendue sur son lit et on entend hors-champ des tam-tams et des scansions vocales. Elle va à sa fenêtre et découvre le spectacle nocturne et « sauvage » qui se déroule dans la cours intérieure : des hommes et des femmes noires sont assis autour d'un feu, une femme danse lascivement, seins nus, aux rythmes des tambours. Angélique, ébranlée par la musique, en vient à suffoquer devant cette « cérémonie ». Elle se bouche alors les oreilles ne pouvant plus supporter le spectacle et ses rythmes obsédants. Les nombreux gros plans associant le feu à la danse « africaine » et aux percussions ont pour but de donner une connotation « diabolique » et érotique à cette nuit de noces avortée.

Dans *Tendre voyou* (1966), enfin, Jean Becker utilise et se moque en même temps de cette image caricaturale de l'Afrique. Sur le pont d'un bateau, Jean-Pierre Marielle pour divertir la haute société en croisière se met à avoir des visons (« Je vois des Noirs, toujours des Noirs. Je vois l'Afrique. Je vois un fleuve immense, les crocodiles dans les roseaux...»), lesquels sont évidemment accompagnées de percussions en musique de fosse. Plus loin dans le film, l'auteur propose à Tahiti une vision touristique des vahinés pour les riches voyageurs, percussions et danses exotiques sont encore au rendez-vous.

À travers ces trois exemples, on voit que la danse accompagnée de percussions fait office d'image d'Épinal de l'Afrique. On peut rappeler que l'antidote à cet exotisme africain assez primaire se trouve à la même époque dans des œuvres documentaires comme celles célèbres de Jean Rouch (dont *Les Maîtres fous*, 1956 ; *Moi, un Noir,* 1959, qui reçoit les éloges critiques de Godard[8] ; *La Pyramide humaine*, 1961 ; *La Chasse au lion à l'arc*, 1967 ; *Jaguar*, 1967).

3.3. Danse individuelle et percussions : le corps émancipé.

Plus généralement, la danse convulsive et individuelle souvent teintée d'érotisme est souvent représentée dans le cinéma français des années 1960. Le cinéma – en tant qu'art visuel et du mouvement – va exploiter le filon de la danse au féminin et du spectacle individuel (cf. *infra* « Le strip-tease : corps féminin et musique de fond »).

On retrouve dans plusieurs scènes du cinéma français l'association entre percussions et danse individuelle – sans lien direct avec l'Afrique si ce n'est un exotisme diffus –. En effet, donnons en quatre brefs exemples. À la fin de *Et Dieu créa la femme* (1957, Vadim), Brigitte Bardot danse seule aux rythmes des percussions sud-américaines dans une boite, à l'occasion d'une répétition entre les musiciens de l'orchestre du Whisky Club. Les musiciens noirs mettent en « transe » la jeune danseuse blonde.[9] Dans *La Bride sur le cou* (1961, Vadim), on retrouve Brigitte Bardot dansant et se déshabillant accompagnée par des percussions et une flûte solo, les musiciens étant noirs ici encore. Dans *Un Clair de lune à Maubeuge* (1962, Chérasse), des jeunes dansent dans un bar d'abord en couple, puis, alors que le juke-box fait maintenant entendre un nouveau disque, composé d'un long solo de batterie, chacun se met à danser seul, se tortillant et se déhanchant au gré de son humeur. Dans *Les Godelureaux* (1961, Chabrol), enfin, de jeunes provocateurs insèrent au milieu d'un gala caritatif de la « bonne société » un numéro de danse de Xavière (Stéphane Audran). Habillée d'un collant et d'un corset, elle danse « sauvagement » accompagnée uniquement par des percussions choquant les femmes et captivant les hommes de l'assistance.

---

8 Godard, Jean-Luc, « L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. Jean Rouch. *Moi, un noir*. », *Cahiers du cinéma*, n°94, avril 1959, p. 19-22. Si ce film de Rouch influence Godard pour la réalisation d'*À bout de souffle*, un autre film de l'ethnologue, *Les Veuves de 15 ans* (1965), abordant la jeunesse française, semble lui avoir soufflé plusieurs thèmes de son film *Masculin Féminin* (1966).

9 On retrouve une variation de cette scène dans *Douce violence* (1962) de Max Pécas, où une jeune femme blonde (Elke Sommer) se livre à une danse « sauvage » aux rythmes des percussions et au son d'une trompette soliste, tenue par Pierre Sellin (31:00). Le mambo, par ailleurs, a été dansé par Silvana Mangano dans le film *Mambo* (1954) de Robert Rossen.

Les actrices qui se livrent à ce type de danse individuelle, raisonnablement provocatrice et transgressive pour l'époque, font montre d'un côté « sauvage » tout en affichant une forme d'émancipation du corps (notamment celui de la femme blanche issue d'un milieu bourgeois dans les films mentionnés précédemment), et notamment leur libre arbitre « sexuel » (pas de chorégraphie imposée, pas de règle sociale régissant le rapport entre l'homme et la femme au moment de la danse). Ces scènes proposent enfin la représentation d'une écoute corporelle de la musique « ensauvagée »[10] s'éloignant de l'écoute occidentale classique, dans laquelle le corps « domestiqué » et « civilisé » se doit de rester de marbre.

L'apparition massive de la danse individuelle amateur est une donnée importante des mœurs de l'après Seconde Guerre mondiale.[11] Reflet d'un individualisme qui s'affirme et s'affiche de plus en plus, la danse amateur peut désormais se pratiquer seul. Le twist[12] (visible dans le troisième exemple, *Un Clair de lune à Maubeuge*) en est la manifestation la plus tangible sur les écrans du cinéma français des années 1960. Sa technique minimaliste, laquelle n'a pas manqué d'être décrite avec précision par les humoristes : « Tu t'essuies les fesses avec une serviette tendue pendant que du talon tu écrases un mégot »[13], la rendant par ailleurs aisément praticable par tous.

> « Pour dire simple et clair, nous étions partagés entre l'utopie socialiste et le rêve américain. Peu de gens osent avouer cela. *Chantons sous la pluie* ou *Le Cuirassé Potemkine ? ...* »[14]

10 Plus généralement, on pourra lire à propos des mutations de la représentation du corps dans le cinéma moderne et notamment chez les cinéastes de la Nouvelle Vague, lesquels font l'éloge de la nature corporelle, voire charnelle, du corps au cinéma, De Baecque, Antoine,« Du cinéma classique au cinéma moderne : un corps ensauvagé », dans Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX*e *siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 381-386.

11 « Le passage des danses communautaires (danses rurales, contredanses) aux danses de couple fermé au XIXe siècle, puis l'ouverture du couple au siècle suivant, dont la résultante est l'individu dansant seul, symbolisent le mouvement d'individualisation culturel de la société. », Jacotot, Sophie, « Bal » dans Delporte, Christian, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 101.

12 « Le twist constituait une grande innovation : il annonçait la disparition du couple. On pouvait le danser avec un partenaire en face à face comme on le fit pour le charleston ou le cha cha cha mais la façon normale de le danser était de s'avancer seul ou seule sur la piste et de se mettre à twister. Disparaissaient ainsi le mécanisme subtil de l'invitation à danser, une certaine subordination des filles aux initiatives du garçon, la déception de "faire tapisserie", la nécessaire coordination des deux danseurs. La danse devenait façon de s'exprimer seul(e) et non plus de s'unir symboliquement. Le twist annonçait la lignée des danses pratiquées universellement aujourd'hui sur des musiques de dance, de house ou de techno. », Joannis-Deberne, Henri, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bonneton, 1999, p. 191.

13 Rioux, Lucien, *20 ans de chansons en France*, Paris, Arthaud, 1966, p. 197.

14 Robert, Yves, *Un homme de joie* (dialogue avec Jérôme Tonnerre), Paris, Flammarion, 1996, p. 109.

3.4. Américanisation et mondialisation.

L'influence la plus visible et la plus audible dans le cinéma français des années 1960 est celle de l'Amérique du nord – et, dans une moindre mesure, nous le verrons par la suite, du sud. « L'influence américaine, écrit Jean-François Sirinelli, perceptible avant 1939, va connaître, en effet, une montée en puissance en ces années d'après-guerre. Car ses vecteurs furent alors souvent des supports culturels de masse aux effets démultiplicateurs. »[15] Les historiens évoquent en matière de cinéma les accords Blum-Byrnes (avril 1946) qui « ouvrent grand le marché français aux produits américains. »[16] Leur importance doit cependant être relativisée puisque, suite aux mouvements hostiles à leur égard, les termes en sont révisés dès 1948. En définitive, comme le précise Sirinelli, le cinéma français, s'il montre sa fascination pour le cinéma américain, ne semble pas culturellement phagocyté par celui-ci :

> « L'influence américaine qui peut être réellement répertoriée sur sa propre inspiration reste à la marge : quelques films où la guerre froide apparaît dans le scénario, et surtout des œuvres qui s'essaient à la parodie de l'Amérique ou de son cinéma. Le centre de gravité du cinéma français reste alors placé aux antipodes des thèmes et de l'esthétique du cinéma américain. Si l'acculturation a lieu, ce n'est donc pas dans le domaine de l'imprégnation ou du mimétisme, mais plutôt dans celui de la consommation. »[17]

Dans l'après-guerre, les français consomment de plus en plus de produits culturels américains. Le jazz (puis, à partir de la fin des années 1950, le rock), le roman policier – la « Série noire » de Gallimard est créée en 1948 –, le roman d'espionnage qui prospère sur le terreau de la Guerre froide, en sont les éléments les plus tangibles. Il convient cependant de rester nuancé sur une influence massive de ces biens culturels. En effet, les deux exemples cités (jazz et littérature de genre), par exemple, restent réservés à quelques milieux et à quelques cercles d'amateurs et ne touchent pas de manière massive la « France profonde ».[18]

La musique, plus particulièrement, apparaît comme un des vecteurs privilégiés de la diffusion de la culture américaine. La plupart des musiques « populaires » du XXe siècle, on le sait, sont issues de ce continent, que ce soit des États-Unis (blues, jazz, rock 'n' roll, rhythm 'n' blues, etc.), des caraïbes (biguine, rumba, ska, reggae, salsa, etc.), ou de l'Amérique du sud

15 Sirinelli, Jean-François et Rioux, Jean-Pierre, *Histoire culturelle de la France (4). Le temps des masses. Le vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 267

16 Cf. « Les accords Blum-Byrnes », Darré, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2001, p. 71-72.

17 Sirinelli, Jean-François et Rioux, Jean-Pierre, *Histoire culturelle de la France (4). Le temps des masses. Le vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 267.

18 Sirinelli, Jean-François et Rioux, Jean-Pierre, *Ibid.*, p. 268.

(maxixe, batucada, tango, samba, bossa nova, etc.). Le cinéma français n'en fait pas l'économie.

À ces musiques viennent s'ajouter de nombreuses danses marquant le rythme des modes plus ou moins éphémères, pour ne citer qu'elles : le Cha-cha-cha (deuxième moitié des années 1950), le Twist (1960), le Madison (1962), le « mashed potato » (1962), le Monkey (1963), le Jerk (fin des années 1960).[19] Le cinéma français, avec souvent un décalage d'une ou deux années, intègre très naturellement ces « modes musicales » à ses fictions. Pour ne prendre que deux exemples célèbres, Vadim transforme un instant la jeune Bardot en professeur de danse corrigeant une amie qui exécute un mambo en pensant faire un cha-cha-cha (*Et Dieu créa la femme*, 1957) et Godard fait danser à ses trois héros (Anna Karina, Sami Frey et Claude Brasseur) un Madison au milieu d'un café parisien dans *Bande à part* (1964).

Le « transport en commun »[20] qu'est le cinéma, invite ainsi à un voyage dans lequel la culture américaine, si elle est bien distinguée de la française, semble s'imposer comme un modèle de référence. Le renouveau de la génération de la Nouvelle Vague est d'ailleurs incompréhensible sans prendre en compte le fait que le cinéma de genre et la culture populaire américaine ont eu une influence déterminante sur les jeunes cinéastes[21], certainement aussi déterminante que la culture européenne qui les a mis au monde et vus grandir.

L'influence de la culture américaine sur la France de l'après-guerre, qu'elle soit louée ou plus souvent dénoncée, n'est plus à démontrer, nous laissons au lecteur le soin d'en prendre la mesure à travers l'ensemble des développements de cette thèse (les musiques populaires – la musique yéyé comme relecture française du rock –, la mode du jazz, le cinéma de genre – policier, d'espionnage –, etc.). Cependant, nous voudrions nous arrêter dès à présent sur deux exemples, parmi des dizaines d'autres tout aussi anodins en apparence, qui montrent de quelle manière une culture en vient à imprégner une autre culture. Le premier est la chanson « happy

19 Les dates désignent approximativement le moment de prégnance de la mode en France. Cf. Leduc, Jean-Marie, *Le dico des musiques*, Paris, Seuil, 1996. Pour une description de ces différentes danses on pourra consulter Bense, Jacques, *Les danses en vogue et leurs théories* (2 volumes), Paris, Bornemann, 1989. Les danses analysées sont : dans le premier tome, le swing – jerry bug, boogie-woogie, blues et slow, be-bop –, le tango, la rumba, la samba, la valse, et le paso-doble ; dans le deuxième, le cha-cha-cha, le baïao, la calypso, le blues – appelé aussi slow –, le rock, le jack-rabitt, le charleston, le twist, le madison, la bossa nova, le hully gully, et le jerk.

20 Formule souvent attribuée à Godard.

21 Et, d'abord, sur les jeunes cinéphiles qu'ils étaient dans l'après-guerre. Sur l'influence du cinéma américain sur la cinéphilie française de cette période cf. De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.* ; « Le corps américain », Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, *op. cit.*, p. 142-146.

birthday » qui débarque timidement dans le cinéma français pendant les années 1960. Et le second est une pratique à laquelle la musique se voit toujours associée et qui est désignée par un vocable anglo-saxon : le *strip-tease*.

3.4.1. « Happy Birthday » : un exemple d'acculturation.

On observe dans le cinéma français français des années 1960 l'apparition d'une chanson anglaise, « Happy Birthday to You». Cette mélodie, qui a bercé tous les enfants français de la fin du XXe siècle (polarisée sur une célébration annuelle, l'anniversaire), n'est pas encore célèbre en France dans les années 1960 – malgré l'interprétation qu'en fait Marylin Monroe, en mai 1962, pour l'anniversaire du président Kennedy –, et encore moins entrée dans l'*usage* des français – malgré l'existence déjà d'une traduction française. Pourtant, on peut entendre la chanson à deux reprises dans notre corpus[22], chantée en langue originale (en anglais) par des français.

Dans *Les Tontons flingueurs* (1963) de Georges Lautner, d'abord, Fernand (Lino Ventura) est réveillé le jour de son anniversaire par sa nièce (Sabine Sinjen), son « majordome » (Robert Dalban) et son ami notaire (Francis Blanche). Les trois personnages chantent en chœur les quatre phrases mélodiques du « Happy Birthday to You », avant de lui remettre ses cadeaux. Le recours à l'anglais se justifie ici par la propension qu'a le personnage du majordome pendant tout le film à s'exprimer en utilisant du vocabulaire anglais. Dans la scène suivante, après avoir échappé à un cadeau piégé, Fernand se rend chez le commanditaire de son assassinat, Raoul Valfoni (Bernard Blier), et lui chante, en retenant un instant sa colère, un « Happy Birthday to You » qu'il conclut par un «bourre-pif ».

Dans *Les Aventuriers* (1967) de Robert Enrico, ensuite, Alain Delon et Lino Ventura chantent les quatre phrases du « Happy birthday to You » pour l'anniversaire de Lætitia (Johanna Shimkus) en mer sur le pont de leur voilier.

L'usage de cette chanson de circonstance, on le voit, se trouve encore circonscrite à une image de l'autre directement attachée à l'Amérique, que ce soit la figure du majordome dans *Les Tontons*, ou celle de la canadienne Johanna Shimkus dans *Les Aventuriers*. Néanmoins, ce sont bien des personnages français qui s'en emparent en l'utilisant dans leur quotidien. Ces exemples sont d'autant plus frappants à l'oreille qu'il est encore rare qu'un personnage français dans les années 1960 se mette à parler anglais et extrêmement rare qu'il

22 Et une fois en musique instrumentale dans le film *Strip-tease* (1963) de Jacques Poitrenaud, où elle est jouée brièvement dans une boite de nuit pour l'anniversaire de l'héroïne, Ariane.

se mette à chanter dans cette langue. « Happy birthday », qui est peut-être aujourd'hui l'exemple le plus célèbre d'un air américain connu de tous, pénètre ainsi dans le cinéma français pendant les années 1960 dans sa version originale.

> « STRIP-TEASE n. m. (ang. *to strip*, déshabiller et *to tease*, agacer). Déshabillage suggestif exécuté en public sur une musique de fond ou de danse. », Le Petit Larousse, 1959.[23]

3.4.2. Le strip-tease : corps féminin et musique de fond.

Comme on peut l'entendre en voix off dans *Masculin Féminin* (1966) de Godard : « Il y avait la civilisation athénienne, il y a eu la Renaissance, et maintenant il y a la civilisation du cul ». Le cinéma français des années 1960 s'est complètement engouffré dans la mode du strip-tease, produisant un érotisme mesuré et toléré par la censure mais qui annonce déjà l'explosion de la représentation de la nudité dans les années 1970. Jacques Siclier, observant le cinéma du début des années 1970, n'hésitera d'ailleurs pas à parler d'un contexte de « société érotique ».[24]

Si la pratique consistant à se déshabiller devant un public est sans doute fort ancienne et variée (du cabaret au burlesque en passant par le French cancan[25]), elle se normalise pendant les années 1950 autour de ce mot anglais (*strip-tease*) et de ses dérivés (*strip* pouvant aussi désigner le lieu où se donne ce genre de spectacle). Le terme anglais de « strip-tease » est en lui-même un symbole fort à une époque où l'on dénonce de toutes les façons (de Léo Ferré à René Étiemble[26]) la pénétration toujours plus importante de vocables anglais dans la langue française. Plusieurs titres de films français de l'époque ont recours à ce terme qui tend largement à effacer celui d'effeuilleuse[27] : *Mademoiselle Strip-tease* (1957) de Pierre Foucaud ; *Les Strip-teaseuses, ces femmes que l'on croit faciles* (1963) de Jean-Claude Roy[28] ;

23 *Le Petit Larousse*, 1959, p. 997. Le terme « strip-teaseuse » vient compléter le substantif dans l'édition de 1968, nous indiquant que la pratique se veut exclusivement féminine, le masculin n'étant pas signalé.

24 Siclier, Jacques, *Le cinéma français. 2. De «* Baisers volés *» aux «* Nuits fauves *» : 1968-1995*, Paris, Ramsey, 1993, p. 38.

25 Cf. « Ah les petites femmes de Paris », numéro de chant et de strip-tease, dans *Viva Maria* (1965) de Louis Malle.

26 Ferré, Léo, « La langue française », *Volume III, 1960-1962*, Barclay ; Etiemble, René, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964.

27 Le terme d'effeuilleuse est absent du *Petite Larouse* de 1959. Dans *Strip-tease* (1963) de Jean Poitrenaud d'ailleurs, quand Berthe dit à une amie qu'elle a fait « de l'effeuillage », celle-ci ne comprend pas, elle précise alors pour être entendue : « du strip-tease si tu préfères ».

28 Sur la musique du film confiée à François de Roubaix cf. Loison, Gilles et Laurent Dubois, *François de Roubaix : charmeur d'émotions*, Paris, Chapitre Douze, 2008, p. 113.

Strip-tease (1963) de Jacques Poitrenaud. Dans ce dernier, par exemple, on suit l'histoire d'une danseuse de ballet qui pour des raisons pécuniaires se tourne vers le strip-tease. Le film montre ainsi près d'une dizaine de numéros de strip-teases toujours thématiques (du « Safari » à la twisteuse en jupe en passant par un numéro de marionnette) accompagnés par des musiques instrumentales où domine l'influence du jazz (composées par Serge Gainsbourg et orchestrées par Alain Goraguer). L'intrigue et sa chute restent sagement morales. En effet, Ariane (l'artiste Nico), la danseuse de ballet contrariée, après être devenue célèbre grâce au strip-tease, finit par tout abandonner – cette « célébrité » et l'argent d'un riche play-boy – pour revenir à ses premiers amours, la danse. À noter que la caution morale d'Ariane dans le film est son ami Sam (Joe Turner), un pianiste noir-américain de jazz évoluant dans les clubs parisiens et personnifiant tout au long de son aventure la sagesse, la laissant faire des erreurs mais l'invitant toujours à revenir « dans le droit chemin », à l'art de la danse. Le jazzman américain (montré au piano dans quatre scènes) et la danseuse et strip-teaseuse allemande forment le duo original de ce film.

Le strip-tease, d'abord, est utilisé à l'évidence au cinéma comme un élément attractif cherchant à appâter les spectateurs. « S'agissant d'attirer la clientèle, les producteurs auraient eu naturellement recours au tropisme le plus efficace : celui du sexe », expliquait Bazin en s'interrogeant en 1957 sur l'érotisme au cinéma. On en conviendra, ce mécanisme de séduction n'a rien d'original.[29] Cependant, à l'heure de la multiplication massive des médias visuels (y compris ceux accompagnant les médias sonores – pochette de disque, scopitone, poster, magazine, produits dérivés, etc.), il prend une importance grandissante. Et, pour symbole, Lelouch raconte, dans *Itinéraire d'un enfant très gâté*, qu'il avait très bien compris au début des années 1960 que les Scopitones qui avaient le plus de succès étaient ceux qui contenaient une certaine dose d'érotisme, et il choisira alors d'accentuer le trait (cf. *Zizi la twisteuse*, *Tous les garçons et les filles*, *Belles, belles, belles*).[30] L'image et son érotisme potentiel sont, dans le cas du Scopitone, au service de l'attractivité du produit et de la

29 La comédie en est pleinement consciente. Par exemple, dans *Les Pique-assiette* (1960, Girault), Félix (Francis Blanche) et Edouard (Darry Cowl) effectuent en duo un numéro de cabaret en chantant : ils sont sifflés par le public. Laurence (Béatrice Altariba), la sœur de Félix, monte ensuite sur la scène du cabaret en chantant la même chanson mais en robe noire échancrée et de manière sensuelle : elle captive le public, devenu silencieux et admiratif, et finit par être acclamée. La comédie s'amuse à montrer deux réceptions différentes d'une même chanson : l'important ici n'est pas la musique mais la manière de la présenter et de l'interpréter.

30 Lelouch, Claude, (avec Jean-Philippe Chatrier), *Itinéraire d'un enfant très gâté,* Paris, Robert Laffont, 2000, p. 52.

consommation musicale – l'industrie musicale de la fin du XXe siècle ne cessera d'accentuer et d'exploiter cette interrelation entre image et musique, souvent au détriment de la seconde.

Le strip-tease au cinéma, ensuite, draine souvent avec lui un exotisme diffus (notamment par les thèmes et les costumes des numéros) que la musique vient souligner. En effet, les musiques qui accompagnent les strip-teases ne sont évidemment jamais issues du répertoire classique ni même de la chanson française mais relèvent du champ des musiques populaires souvent instrumentales (variétés, orchestre « typiques », très souvent du jazz, parfois du rock and roll). Donnons quatre exemples utilisant des musiques variées. Le film *Strip-tease* (1963, Poitrenaud), déjà évoqué, utilise de la musique sud-américaine et plusieurs styles de jazz, dont une balade dans un style cool jazz avec le thème joué au vibraphone pour les numéros de strip-tease de l'héroïne (« Some Small Chance », Gainsbourg et Garaguer).[31] Dans *Les Bonnes femmes* (1960) de Chabrol, dans une boite de nuit parisienne, après une danse collective au son d'une version instrumentale et chaloupée de « Lili Marleen », une femme effectue un strip-tease au rythme d'un blues *shuffle* joué par un petit ensemble (au son très réverbéré). Dans *Joë Caligula* (1966, Bénazéraf), on assiste à un strip-tease dans une boite de nuit accompagné par un rock and roll de Vince Taylor, « Trouble », entendu deux fois en intégralité. Dans *Le Pacha* (1968) de Geoges Lautner, enfin, l'inspecteur divisionnaire se rend dans le cabaret « Les hippies » et assiste à des danses érotiques à la mode pop et hippie accompagnées par une musique où percussions, guitare électrique et sitar se mêlent (les chorégraphies sont réglées par la strip-teaseuse Rita Renoir). On passe ainsi dans ces quatre films du cool jazz au blues, et du rock 'n' roll au rock psychédélique.

L'exotisme attaché au strip-tease est un lieu commun des années 1950-1960 qui n'est pas propre au cinéma. Quand en 1958, Simenon prend pour héroïnes d'un de ses romans « durs » (*Strip-tease*) deux strip-teaseuses en conflit, l'auteur a recours à des métaphores exotiques pour décrire la performance de l'une des « danseuses » et la musique qui la soutient :

> « Peut-être la musique, qui rappelait quelque incantation vaudou, agissait-elle sur les nerfs tendus, car nul ne parlait, ne touchait à son verre ; tous les regards, sans exception, convergeaient vers la silhouette toujours immobile dans la lumière pourprée du projecteur. […] C'était Gianini [le chef d'orchestre] maintenant qui retenait son souffle, attentif à ne pas rompre le charme qui commençait

31 Un autre exemple de film associant le jazz et le strip-tease est *La Métamorphose des Cloporte* (1965) de Pierre Granier-Deferre. Le truand Alphonse (Lino Ventura) dîne dans une boîte à strip-tease, où, comme il le dit, la clientèle est « très mélangée ». On assiste à un numéro de strip-tease accompagné par l'orgue du jazzman Jimmy Smith.

à opérer, à épouser avec sa musique, à soutenir plutôt, sinon à provoquer les gestes de la jeune fille. […] Gianini, qui avait compris, accélérait le rythme qui devenait aussi lancinant et aussi sauvage que le tam-tam dans la forêt.»[32]

Prolongeant cette imagerie exotique et « sauvage », on trouve dans deux films – aussi invraisemblable que cela puisse paraître – des « ethnologues » strip-teaseuses. Dans *Dragées au poivre* (1963) de Jacques Baratier, une femme (Rita Renoir, célèbre effeuilleuse des années 1960) est présentée comme ethnologue (elle dit travailler au Musée de l'homme, et s'intéresser à « l'âme de l'homme et à la musique »). On la voit par la suite effectuer deux numéros de strip-tease chorégraphiés, accompagnés par un orchestre de jazz sur des rythmes afro-cubains. De même dans le film de Philippe de Broca, *Les Tribulations d'un chinois en Chine* (1965), Alexandrine (Ursulla Andress) est une ethnologue qui paie ses études et finance ses recherches en faisant des strip-teases : on la découvre dans un cabaret de Hong-Kong exécutant un numéro de strip-teaseuse à l'envers, c'est-à-dire le terminant habillée, le spectacle étant accompagné par une valse jouée au piano.

À côté de ces strip-teases professionnels, la pratique gagne aussi la sphère privée. Dans *Les Félins* (René Clément, 1964), par exemple, une jeune américaine (Jane Fonda) exécute un numéro de charme en nuisette : souhaitant séduire l'amant de sa cousine, elle se met soudainement à danser en rythme sur le standard « Work song » de Nat Adderley[33] orchestré par Lalo Schifrin. Elle évoque alors la musique, la justifiant verbalement à l'écran : « Tu aimes cette danse ? Tu sais ce que c'est ? » Et à l'homme qui répond « le twist », elle murmure sensuellement « le surf ». Une fois le numéro de charme terminé, la musique de Lalo Schifrin repasse en musique de fosse, se faisant impétueuse et inquiétante. Dans *Une Femme mariée* (1964), Godard filme en une série de gros plans des pochettes de 33 tours : « Erotica the rhythms of love » (disque LP) [1960], « Les Baxter's. La femme. Franck Pourcel and his french strings » (33 tours) [1956], « Demasiado Caliente. Cal Tjader. » (disque LP) [1960], « Ann Corio [Famous Strip-Teaser] presents How to Strip for Your Husband. Music to Make Marriage Merrier. Orchestra conducted by Sonny Lester » (disque LP) [1963]. Le réalisateur prend ces disques de musiques d'ambiance et de musiques fonctionnelles, dont l'un d'eux est dédié à la pratique du strip-tease conjugal, comme autant de témoignages contemporains d'une certaine vacuité musicale. À propos des disques, soulignons que toutes

32 Simenon, Georges, *Strip-tease*, Paris, Presses de la Cité, 1958, repris dans Simenon, Georges, *Romans des femmes*, Paris, Omnibus, 2011, p. 687.

33 Nougaro écrira des paroles à partir de cette musique (« Le chat »).

les scènes de strip-teases que nous avons évoquées ne mettent jamais en scène des musiciens, ceux-ci ont été remplacés par des disques ou des bandes magnétiques.

Le strip-tease dans la vie comme à l'écran, enfin, en tant que spectacle, a des prétentions artistiques et poétiques. Paul (Darry Cowl), le metteur en scène des numéros de strip-tease (*Srip-tease*, Poitrenaud, 1963), est présenté par ses amis comme « celui qui a su hisser le *strip* au rang d'un art ». On perçoit bien entendu l'ironie de la formule. Cependant, dans le même temps, c'est cette « caution de l'art » qui a permis aux cinéastes français d'insérer si facilement des moments érotiques en si grand nombre tout en faisant l'économie de la provocation.

Barthes, qui a interrogé dans les années 1950 le strip-tease dans ses *Mythologies*, a bien expliqué combien le mouvement de la danseuse, cette « ondulation faiblement rythmée »[34] n'est pas tant un facteur érotique qu'une manière d'habiller la nudité « sous un glacis de gestes inutiles et pourtant principaux »[35]. Barthes n'évoque pas la musique mais celle-ci participe pourtant selon nous d'un même processus : un fond sonore inutile en apparence mais en réalité indispensable au dispositif, voilant d'un halo sonore la nudité de la strip-teaseuse et justifiant ses mouvements. La musique de fond, à l'instar de la faible ondulation chorégraphique, semble ainsi participer d'un même système de « pudeur » donnant au spectacle ce que le sémiologue appelle la « caution de l'Art », rappelant que « les danses de music-hall sont toujours “artistiques”) »[36].

En définitive, la scène de strip-tease au cinéma expose clairement la hiérarchie entre ce qui est de l'ordre du visuel (le corps de la femme comme centre de l'attention) et de l'ordre du musical (une musique de fond n'appelant pas l'écoute mais favorisant le « confort » des spectateurs), le second étant complètement inféodé au premier. En ce sens, le strip-tease au cinéma peut être considéré comme une mise en abyme de la musique de film lorsque celle-ci devient servile à l'image, c'est-à-dire lorsqu'elle sert uniquement à libérer l'œil du joug pesant du silence – que ce dernier soit habité ou non par des bruits.

Dès lors, la nudité quasi statique et le silence bruissant deviennent sans doute davantage subversifs. On le voit avec le cinéma de Robbe-Grillet et par exemple l'une des dernières scènes du film *Trans-Europ-Express* (1966), où le héros assiste à un strip-tease dans le cabaret Ève. Il n'y a pas de musique dans cette scène mais des effets bruitistes (des soupirs,

34 « Strip-tease », Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 139.
35 Barthes, Roland, *Ibid.*, p. 139.
36 Barthes, Roland, *Ibid.,* p. 139.

des gémissements, des sons de trains, de voix déformées, de cloches, etc.) accompagnant le spectacle d'une femme qui se dénude sur une estrade tournante. De même, dans *L'Enfer dans la peau* (1964), Bénazéraf, après une première scène reprenant le topos d'une strip-teaseuse accompagnée uniquement de percussions, propose des images silencieuses d'un strip-tease aux allures de performance sado-masochiste (une femme aux cheveux courts dominant une autre femme aux cheveux longs[37]) dans une boîte de nuit pendant qu'en voix off une femme lit un extrait de *Cent ans d'histoire de France* d'Emmanuel Berl (Arthaud, 1963). La musique, volontairement coupée pendant plusieurs minutes, donne dès lors un poids différent aux images, ne venant plus les lénifier – des percussions et des accords dissonants de piano viendront ensuite conclure le numéro. Robbe-Grillet et Bénazéraf cherchent ainsi, avec des dispositifs différents, à déstabiliser le spectateur en prenant le contre-pied de la représentation normée du strip-tease accompagnée d'une musique « dansante », faisant du silence un élément subversif.

3.5. L'exotisme musical au cinéma : l'exemple de l'Amérique du sud et de l'Asie.

Pendant la décennie 1960, le cinéma français montre de deux façons son rapport à la musique de l'Autre. Soit il voyage et transporte avec lui le spectateur dans des contrées lointaines. Soit, voyageur immobile, il se contente de recevoir l'autre chez lui, par le biais de musiciens ou plus fréquemment de disques. Dans un cas comme dans l'autre ce sont le plus souvent des cartes postales musicales exotiques qui nous sont proposées mais, parfois, commence à apparaître un intérêt plus profond pour la culture de l'Autre et une recherche d'« authenticité ». C'est ce que nous nous proposons d'exposer ici à travers l'exemple de l'Amérique du sud et de l'Asie.

Anaïs Fléchet, dans un ouvrage sur la pénétration de la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle[38], repère, à juste titre – ce schéma étant applicable à la plupart des réceptions de la musique de « l'Autre » dans la France jusque dans les années 1960 –, trois grands moments successifs, représentant trois grandes modalités du regard exotique en France. Dans la chronologie franco-brésilienne, cette « rhétorique de l'altérité » se conjugue du *primitif* (les premières décennies du XXe siècle, 1905-1945) au *typique* (de la Seconde

37 On trouve le même numéro, avec les deux mêmes actrices, dans *Requiem pour un caïd* (1964, Cloche). Elles « dansent » dans le cabaret « Elle et Lui » accompagnées plus classiquement par un morceau de jazz au tempo lent (avec un son venteux de saxophone ténor et un chorus de vibraphone, 1:03:00).

38 Fléchet, Anaïs, *« Si tu vas à Rio... ». La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

Guerre mondiale jusqu'à l'aube des années 1960, 1945-1959) puis à l'*authentique* (se développant à partir des années 1960) :

> « Au *primitivisme* des Années folles, qui fit du Brésil le versant latino-américain de l'Art musical nègre, succéda l'attrait pour la légèreté des danses latines au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Image inversée d'une société française corsetée dans une morale victorienne, la samba composait alors un espace de liberté, permettant aux danseurs, le temps d'une chanson, de projeter leurs fantasmes dans une utopie sensuelle et tropicale. Sur la carte musicale du *typique*, plages ensoleillées et corps dénudés présidèrent à la fixation de nouveaux stéréotypes du Brésil : la femme fatale et son double, le *latin lover*, le carnaval et ses rythmes obsédants dessinèrent le contours d'un exotisme populaire, qui servit d'exutoire au profond malaise identitaire consécutif à la fin de la Seconde Guerre mondiale et à la perte annoncée de l'Empire. À cet égard, la découvert de la bossa nova marqua une évolution très nette du système de représentations. Suivant l'exemple de Pierre Barouh, une série de jeunes musiciens français tombèrent – selon leurs propres termes – amoureux du Brésil et condamnèrent sans appel les tentations exotiques de leurs aînés. Les temps n'étaient plus aux adaptations approximatives de la samba musette et à l'érotisme facile des brésilianades de l'après-guerre, mais le célébration de l'art des rencontres – nécessaire à la découverte de la "vraie" musique brésilienne. Cette quête de l'*authenticité* modifia en profondeur les pratiques musicales, qui se caractérisent par un plus grand souci de l'original dans les traductions, les arrangements et le choix de la palette instrumentale, mais transforma également le discours sur la musique, qui devient plus technique et fit une place croissante à la critique politique et sociale. »[39]

Les années 1960 héritent donc de ces deux modèles, l'imagerie *primitive* y côtoie celle *typique* tout en étant questionnée par un nouveau paradigme qui émerge alors, celui de l'*authenticité*. Comme symbole de ce dernier paradigme, on peut penser à l'abandon progressif dans les années 1960 du « romantisme baroque » au profit d'un retour à l' « authenticité » historique de cette musique qui débouchera sur le renouveau baroque qui ne cesse de se développer encore aujourd'hui.[40]

---

39 Fléchet, Anaïs, *« Si tu vas à Rio... ». La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 320-321.

40 « Un des aspects les plus marquants des travaux sur le patrimoine au cours du siècle reste sans doute l'exhumation du répertoire et des techniques d'interprétation de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles. Les années 1960 voient la fin du "romantisme baroque". Bach et Vivaldi sont débarrassés de leur "pompe" symphonique : tempi plus enlevés, abaissement du diapason, réévaluation des effectifs. De même que Nikolaus Harnoncourt en Autriche et Gustav Leonhardt aux Pays-Bas, le chef français Jean-Claude Malgoire fait partie des pionniers. En 1966, il crée "la Grande Écurie et le Chambre du Roy", ensemble consacré au répertoire baroque. Ce travail est l'aboutissement de recherches minutieuses : on dispose parfois quelquefois de minutage d'œuvres qui constituent un témoignage fidèle des tempi ; les effectifs sont reconsidérés à la lumière des témoignages sur l'acoustique des lieux d'exécution ; on étudie de près les méthodes d'instruments, comme celle de Leopold Mozart pour le violon. Le recours au instruments d'époque modifie en effet le geste même de l'interprète. Ces redécouvertes remettent aussi à l'honneur l'improvisation, couramment pratiquée

3.5.1. L'Amérique du sud : l'exemple du Brésil.

Les documentaires sur le Cuba d'Agnès Varda (*Salut les cubains,* CM, 1963) et de Chris Marker (*Cuba si*, 1961), comme l'album de Michel Legrand, *Legrand in Rio* (Columbia, 1958) sont des preuves parmi d'autres d'un intérêt politique, culturel et musical de la France pour l'Amérique du sud en ces années 1960.

La réception française de l'Ailleurs, est représentée au cinéma à travers des médiateurs humains (les musiciens « typiques » jouant en France) ou matériel (les disques exotiques). Dans *La Bride sur le cou* (1961), Vadim fait intervenir le groupe de « typiques » Los Machucambos interprétant « La bamba », air populaire mexicain, dans un hôtel d'une commune française du massif du Vercors, Villard-de-Lans. Dans *Le Monte-charge* (1962) de Marcel Bluwal, Marthe (Léa Massari), une fois rentrée dans son appartement parisien avec un homme (Robert Hossein), met un disque de « musique brésilienne » sur sa chaîne audio. Après un morceau de percussions (batucada), le chargeur de la chaîne laisse tomber un second disque, il s'agit cette fois de musique mexicaine (par Los Incas). Les deux inconnus trinquant, Marthe explique alors qu'elle aime bien cette musique parce qu'elle ne supporte pas le silence quand elle est seule. Elle arrêtera ensuite le tourne-disque pour faire connaissance avec son invité. Ces deux exemples, l'un faisant intervenir des musiciens, l'autre des disques, sont représentatifs de cet exotisme sans caractère présent fréquemment dans le cinéma français des années 1960.

Outre ce genre d'évocations mineures, le Brésil et sa musique interviennent dans trois films de notre corpus adoptant à son égard autant d'approches différentes. Le premier donne une visibilité et une audience mondiale à la musique brésilienne (*Orfeu negro*, 1959, Camus) en adoptant, à partir d'un canevas mythologique, un parti pris quasi documentaire. Le second se sert du Brésil comme décor d'un film d'aventure à la française (*L'Homme de Rio*, 1964, de Broca), adoptant une vision touristique. Et le troisième accueille dans son film une « déclaration d'amour » au Brésil et à sa musique (*Un Homme et une femme*, 1966, Lelouch), adoptant le point de vue d'un amateur « éclairé » de ce pays, Pierre Barouh.

Parmi ces trois films, et d'un point de vue strictement musical, la vision touristique qu'en donne Philippe de Broca est la moins intéressante. Dans ***L'Homme de Rio* (1964)**, la musique originale de Georges Delerue se plie aux contraintes du genre en soulignant aux

aux XVIIe et XVIIIe siècles, et certains ensembles de musique ancienne comme l'Arpeggiata, dirigé par Christina Pluhar, n'hésitent pas à s'associer avec des musiciens de jazz pour restaurer ces pratiques. », Nancy, Sarah, « Musique [découvertes et recherches] », dans Jouanny, Robert (dir.), *Dictionnaire culturel de la France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2008, p. 223.

moments opportuns l'ancrage géographique de la fiction (la *musique-territoire* évoquée précédemment). Ainsi, quand l'avion survole Rio et son Pain de sucre dominant la baie, Delerue introduit une batucada de circonstance. Adrien (Jean-Paul Belmondo), militaire en permission parti à la recherche de sa petite amie au Brésil, représente parfaitement le regard du touriste moyen. Traversant à plusieurs reprises les favelas où se font entendre les sons rythmés de la batucada, et voyant sa dulcinée danser avec des autochtones, Adrien se lamente : « quitter son pays, franchir les océans, pour voir une gonzesse s'agiter dans un bruit de casseroles !». On voit à travers ce trait d'humour que la batucada, à l'aune de la représentation que se fait le réalisateur de l'oreille culturelle du français moyen des années 1960, personnifié par Belmondo, est perçue comme un ramassis sonore dont il paraîtrait suspect (aux yeux du grand public) que le héros français ne se moqua pas.

Les deux autres films vont mettre en avant la batucada, la samba et une musique brésilienne tout juste naissante, issue de la classe moyenne carioca[41], la bossa nova (rencontre entre le samba et les harmonies du jazz), terme pouvant se traduire littéralement par « nouvelle vague ».

Dans ***Orfeu negro* (1959)**, Marcel Camus transpose le mythe d'Orphée dans les favelas de Rio de Janeiro. Ce film est pour une bonne part à l'origine de la popularisation de la musique brésilienne en France, voire dans le monde.[42] En 1959, l'année où *Les Quatre cents coups* remporte le Prix de la mise en scène à Cannes, Camus reçoit la Palme d'or pour *Orfeu negro*. Synchronisme qui lui vaut d'être associé éphémèrement à la Nouvelle Vague, du haut de ses quarante six ans.

Tourné en portugais, le film plonge le spectateur pendant près de deux heures dans l'ambiance du Carnaval de Rio.[43] Les rythmes de la batucada, presque ininterrompus pendant les deux premiers tiers du film, forment un continuum musical original. Et la musique brésilienne de manière générale, sous des formes très diverses, est présente pendant près des

41 « Cette nouvelle avant-garde musicale se regroupa dans le quartier le plus connu de Rio de Janeiro : Copacabana. Pendant les années 1950, la classe moyenne carioca la plus cultivée y habitait. Elle avait un goût pronconcé pour le jazz [influence notable du cool jazz], les films américains et d'autres cultures, et fréquentait beaucoup trois petites boîtes de nuit branchées qui se trouvaient dans une ruelle surnommée "Beco das garrafas" (le Sentier des bouteilles). », McGowan, Chris et Ricardo Pessanha, « Bossa nova, la nouvelle vague », *Le son du Brésil. Samba, bossa nova et musique populaire brésilienne*, Paris Lusophone, 1999, p. 68.

42 Fléchet, Anaïs, « Brésil nouvelle vague » dans *Orfeu negro*, Bande originale du film de Marcel Camus avec Marpessa Dawn et Breno Mello, Label Emarcy, 2008.

43 Signalons d'ailleurs que le 12 mai 1959, le film fut projeté à Cannes sans sous-titres, laissant de fait les spectateurs s'immerger complètement dans l'écoute de l'atmosphère carioca.

trois quarts du film (**Fig. 3.1**).[44] Loin d'une approche anecdotique de la musique, comme celle de Philippe de Broca dans *L'Homme de Rio*, Camus tente de montrer sur la durée une ville (même si certaines scènes sont tournées en studio) et une tradition musicale en s'associant à des artistes locaux pour la bande sonore : la musique d'Antonio Carlos Jobim (1927-1994) et du guitariste Luiz Bonfa (1922-2001), et la poésie de l'auteur de la pièce dont est tiré le film, Vinicius de Moraes (1913-1980). Comme le résume Anaïs Fléchet :

> « *Orfeu negro* proposait un véritable condensé de l'imaginaire brésilien des Français des années 1950. On y retrouvait un mot magique Rio ; un paysage tropical, la baie Guanabara ; un carnaval fait de musique, de joie et de violence ; et une cérémonie de macumba, ponctuée de phénomènes de transe. […] De fait, *Orfeu negro* est loin d'être aussi inauthentique[45] qu'on a pu le dire : les enregistrements de *pontos de macumba* et de *batucadas* sont considérés aujourd'hui comme des documents de premier plan par les ethnomusicologues brésiliens (Sandroni[46])».[47]

Les musiques faisant partie intégrante du paysage carioca, Camus n'utilise, si l'on excepte la chanson « Felicidade » au générique de début, que de la musique diégétique. Elle est justifiée par le carnaval et sa préparation et par le personnage d'Orphée, héros mythologique, incarné à l'écran par un guitariste-chanteur noir gagnant sa vie en tant que conducteur de tramway. Dès le premier plan sur Rio, on découvre quatre musiciens tenant les instruments de musique emblématiques : deux pandeiros (tambourins) de taille différente, un ganza (joué comme un guiro), et un agogo à deux cloches. Orfeo a remplacé la lyre antique par la guitare acoustique, présentée dans le film comme l'instrument de compagnie du personnage. On le voit composer à la guitare la chanson «Manha de Carnaval » (Antonio Maria/Luis Bonfa). Il explique aux enfants que l'instrument est ancien en montrant la gravure sous la rosace (*Orfeo es meu mestre*/Orphée est mon maître). Puis poursuit, « Un Orphée a existé avant moi, après moi, il y en aura un autre », montrant aux enfants que l'instrument demeure quand le musicien ne fait que passer. On peut voir dans cette figure du guitariste-chanteur, un équivalent sud-américain du chanteur Rive gauche que nous aborderons dans notre *Troisième partie*. La bossa nova (dont la chanson « Felicidade » constitue un bon exemple de ce style dans le film) est par ailleurs naît en partie grâce à cette géométrie

44 Sur 107 minutes de film, on entend 78 minutes de musiques, soit environ 73 % du film.

45 Sur le contexte, la réception critique du film, et à propos du débat sur l'« authenticité » des représentations du film cf. « Le phénomène *Orfeu negro* », Fléchet, Anaïs, *« Si tu vas à Rio... ». La musique populaire en France au XX*e *siècle*, *op. cit.*, p. 224-235.

46 Sandroni, Carlos, « No ritmo de *Orfeu negro* : batuque e musica de carnaval », *Orfeu negro. Deluxe Edition*, Paris, Universal Jazz France, p. 10-11.

47 Fléchet, Anaïs, *« Si tu vas à Rio... ». La musique populaire en France au XX*e *siècle*, *op. cit.*, p. 235.

musicale du guitariste-chanteur, inventant un style guitaristique propre à cette musique (cf. par exemple Baden Powell).

Camus dépasse avec ce film le regard exotique qui est encore la norme pour offrir aux spectateurs français une immersion dans la musique brésilienne et sa culture. Certaines des chansons du film connaîtront un succès qui participera à la diffusion de la musique populaire brésilienne en France et dans le monde.[48] La chanson « Manha de Carnaval », par exemple, a eu un destin fulgurant en devenant un standard de jazz, adoptant pour titre celui du film, « Black Orpheus ».[49]

48 « En quelques mois à peine, *Adieu tristesse* et *La chanson d'Orphée* s'imposèrent en tête des ventes grâce aux nombreux enregistrements réalisés par des musiciens français. Pour la seule année 1959, 89 interprétations différentes furent déposées à la Phonothèque nationale, attestant l'impact du film sur les artistes et sur les producteurs. Parmi les interprètes, Los Machucambos, […], Marcel Azzola et une kyrielle de vedettes de la chanson française – dont Tino Rossi, Jean Sablon, Dalida ou Sacha Distel. », Fléchet, Anaïs, *Ibid.*, p. 225.

49 Bonfa, Luiz, « Black Orpheus », *The Real Book* (Sixth Edition), Hal Leonard, p. 49.

Temps	Références musicales	Intrigue	Commentaires
0:00:15 – 0:04:00	Batucada. Puis « A Felicidade » (Antonio Carlos Jobim), version guitare et chant.	Générique. On découvre les bidonvilles de Rio dans lesquels les gens se préparent au carnaval.	Le film commence par un gros plan montrant les visages de profil d'Orphée et Eurydice sur un bas relief antique. Tout le monde participe à l'ambiance. Les bidons servent d'instruments de percussion.
0:04:01 – 0:07:39	Batucada (groupe de percussionnistes).	Les musiciens sont sur le pont d'un bateau. Eurydice arrive guidée par un aveugle.	Le cinéaste s'attarde sur le défilé mené par les musiciens au milieu des habitants.
0:07:40 – 0:09:00	Fanfare militaire.	Long travelling sur les immeubles modernes de Rio. Orfeo croise le regard d'Eurydice.	Les musiques se mêlent : fanfare militaire, batucada, chants.
0:09:01-0:10:05	Batucada. « O Nossa Amor » (Jobim), version chœur.	Orfeo, conducteur de tramway, termine sa journée de travail.	*Idem.*
0:14:58 – 0:16:29	Batucada.	Orfeo et Mira se fiancent. Elle danse au milieu des musiciens.	*Idem.*
0:17:50 – 0:18:30	Batudaca.	Orfeo vient de récupérer sa guitare, mise en gage, et un vieux phonographe.	La rue colorée est toujours animée par les percussions.
0:19:28 – 0:22:22	« O Nossa Amor » (Jobim), version accordéon (thème) et percussion.	Eurydice retrouve sa cousine dans un bidonville. Dehors, des musiciens sont en train de jouer.	La musique, présente partout, est un continuum sonore du film. La batucada reste en fond sonore.
0:25:45 – 0:29:00	« Manha de Carnaval » (Antonio Maria/Luis Bonfa), version guitare et chant.	Orfeo, rentré chez lui avec sa guitare, s'accorde et se met à entonner le thème qu'il a composé.	Des enfants : « C'est vrai que tu fais lever le soleil avec ta guitare ?» La batucada est toujours présente en fond même pendant la chanson. Sur la guitare on lit « Orfeo est mon maître ». L'acteur n'est pas guitariste.
0:29:50 – 0:33:05	« Manha de Carnaval », mélodie à la guitare puis en *chord-melody*.	Un des enfants joue avec la guitare d'Orfeo et reprend le thème. Orfeo et Eurydice se rapprochent.	La batucada continue à se faire entendre en fond. L'enfant apprend pas à pas, à l'oreille et de mémoire, « Manha de Carnaval ». C'est Luis Bonfa lui-même qui double cette séquence à la guitare.
0:34:05 – 0:40:11	Batucada. « O Nossa Amor » (Jobim), chanté en chœur aux rythmes des percussions.	La nuit est tombée sur Rio. La fête bat son plein.	Le réalisateur s'attarde sur les danses et les percussionnistes en les filmant un à un.
0:40:12 – 0:42:15	Batucada.	Orfeo lance à l'aide de son sifflet une danse plus rapide. Eurydice et Orfeo dansent face à face.	La foule pratique la danse individuelle.
0:42:40 – 0:55:10	Batucada.	Eurydice passe une robe de	La batucada est toujours

		fête. La Mort rôde autour d'elle. Elle s'enfuit. Orfeo combat la Mort, Eurydice s'évanouit. Orfeo la sauve. Allongé dans un hamac surveillant Eurydice endormie, il siffle le début de « A Felicidade ».	présente.
0:57:15 – 0:59:02	« A Felicidade », version guitare et chant.	À l'aurore, Orfeo réveille Eurydice en chantant et en s'accompagnant à la guitare.	Orfeo, pour les enfants, fait se lever le soleil.
0:59:04 – 1:06:05	Batucada.	La fête continue. Les participants se costument. Le cortège gagne la ville.	
1:06:06 – 1:19:15 1:21:50 – 1:22:10 1:24:03 – 1:24:20 1:26:10 – 1:28:40	Batucada et des chœurs reprenant les thèmes déjà entendus.	On quitte les bidonvilles pour la ville. Le carnaval se poursuit la nuit. Orfeo danse avec Eurydice. Cette dernière, poursuivie par la Mort, tente de fuir. Elle meurt. Orfeo part à sa recherche, à la morgue, au bureau des disparus.	
1:32:10 – 1:34:36 1:34:37 – 1:39:24	Cérémonie accompagnée de chant et de percussions (Macumba).	Orfeo entre aux Enfers, gardés par le chien Cerbère. Il entend la voix d'Eurydice mais elle disparaît lorsqu'il se retourne pour la voir.	Une femme entre en transe (de possession).
1:39:25 – 1:40:50	Fanfare.	Orfeo parle avec Hermès.	Le carnaval, au loin, est indifférent à la tragédie qui se joue.
1:44:17 – 1:44:35	« A Felicidade », a cappella.	À l'aurore, Orfeo porte le corps inanimé d'Eurydice dans ses bras. Il se met à chanter. Il meurt accidentellement, avant que le jour se lève, en tombant d'une falaise, emportant le corps d'Eurydice avec lui.	Dès le dernier plan sur la chute des deux amants un accord de guitare retentit et la musique sourd de nouveau, éternel recommencement, jouée par un enfant.
1:45:20 – 1:46:30 1:46:45 – 1:47:45	« Samba de Orfeo » (Luis Bonfa), guitare solo.	Un des enfants fait « se lever le soleil » en jouant de la guitare, comme Orfeo.	Le dernier plan montre un bas relief antique en plan moyen représentant Orphée, Eurydice et Hermès, et faisant écho au premier plan du film.

Fig. 3.1 La musique diégétique dans *Orfeo negro* de Marcel Camus.

Avec ***Un Homme et une femme*** **(1966)** de Claude Lelouch, nous sommes face à un film qui évoque la culture brésilienne, au sein d'une unique scène, depuis une histoire qui se

déroule en France. Dans celle-ci, on trouve le chanteur et acteur Pierre Barouh célébrant le Brésil en chanson.

Ladite scène est un flash-back qui intervient lorsque Anne (Anouk Aimée) évoque la caractère passionné de Pierre (Pierre Barouh), son défunt mari, à Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant), pendant un voyage en voiture. Son mari ayant fait un voyage au Brésil, elle raconte comment « La samba était entrée dans [leur] vie ». Grâce à Pierre (Pierre Barouh), « J'ai vécu une semaine au Brésil, sans y avoir été », raconte-t-elle. Cette évocation sentimentale ouvre sur une séquence chantée en forme de « clip » (les images n'ont pas d'unité de lieu et de temps). Lelouch filme le couple à différents moments de leur vie quotidienne tandis que Pierre Barouh interprète à l'image la « Samba Saravah », parlant, chantant, et jouant de la guitare.

C'est la portée symbolique de cette scène qui est intéressante ici. En effet, la chanson se présente comme une déclaration d'amour à un pays, le Brésil, à ses artistes, poètes, musiciens, chanteurs, et à sa musique, la samba et la bossa-nova. La chanson alterne des passages parlés et des passages chantés, qui sont autant d'occasions de rendre hommage sans détours à cette culture brésilienne et à ses artistes :

> « […] **Parlé :** “Faire une samba sans tristesse, c'est aimer une femme qui ne serait que belle”, ce sont les propres paroles de Vinicius de Moraes, poète et diplomate, auteur de cette chanson, et comme il le dit lui-même, le blanc le plus noir du Brésil. Moi qui suit peut-être le Français le plus brésilien de France, j'aimerais vous parler de la samba comme un amoureux qui, n’osant pas parler à celle qu'il aime, en parlerait à tout ceux qu'ils rencontrent. **Chanté :** *J'en connais que la chanson incommode. D'autres pour qui ce n'est rien qu'une mode. D'autres qui en profitent sans l'aimer. Moi je l'aime et j'ai parcouru le monde en cherchant ses racines vagabondes. Aujourd'hui, pour trouver les plus profondes, c'est la samba-chanson qu'il faut chanter*. **Parlé :** Joao Gilbarto, Carlos Lyra, Dorival Caymmi, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, qui a fait la musique de cette chanson, et de tant d’autres, vous avez mon salut. Ce soir, je voudrais boire jusqu’à l’ivresse pour mieux délirer sur tous ceux que grâce à vous j’ai découvert et qui ont fait de la samba ce qu’elle est. Saravah... Pixinguinha, Noël Rosa, Dolores Duran, Cyro Monteiro et tant d’autres. Et tout ceux qui viennent, Edu Lobo, et mes amis qui sont avec moi ce soir, Baden bien sûr, Ico, Oswaldo, Luigi, Oscar, Nicolino, Milton. Saravah…Tous ceux-là qui font qu’il est un mot que plus jamais je ne pourrai prononcer sans frissonner, un mot qui secoue tout un peuple en le faisant chanter, les mains levées au ciel “samba”. **Chanté :** *On m'a dit qu'elle venait de Bahia. Qu'elle doit son rythme et sa poésie à des siècles de danse et de douleurs. Mais quel que soit le sentiment qu'elle exprime, elle est blanche de formes et de rimes, blanche de formes et de rimes, elle est nègre, bien nègre dans son cœur*.»

Cette déclaration par ses nombreuses références nominales à des artistes brésiliens, est un reflet de ce nouveau rapport à l'Autre qui s'engage doucement dans les années 1960, où l'on ne recherche plus seulement l'exotisme primesautier mais bien plutôt à saisir les cultures à l'aune du paradigme « d'authenticité » – ici en allant chercher et en citant ceux qui sont à l'origine de cette musique brésilienne. Le ton de cette déclaration, ensuite, et l'originalité de sa forme, font de cette scène l'héritière de la Nouvelle Vague et du ton intime qu'elle a su imposer au cinéma français, proposant un discours à la première personne du singulier, et multipliant les clins d'œil pour *happy fey*. L'auteur de cette chanson, Pierre Barouh[50], créera enfin une maison d'édition en 1965 (« Saravah Éditions ») pour pouvoir éditer lui-même sa musique et celle des autres en lui donnant le nom de cette chanson, « Samba Saravah » (d'après une musique de Baden Powell qui l'accompagne à la guitare), marquant par là définitivement son attachement à la culture brésilienne.

3.5.2. L'Asie : représentations de l'Orient et de ses musiques.

Le continent asiatique est très peu représenté dans le cinéma français des années 1960. Il y a quelques films utilisant de la *musique-territoire* (échelle pentatonique, instruments orientaux) pour souligner la géographie exotique (la Chine, *L'Inconnu de Hong-Kong*, Poitrenaud, 1963 ; le moyen-orient, *Shéhérazade*, Gaspard-Huit, 1963 ; le japon, *Rififi à Tokyo*, Deray, 1963, et, *À tout cœur à Tokyo pour OSS 117*, Hunebelle, 1966) – les usages de la musique étant sans originalité, nous ne nous y attarderons pas. Nous parlerons plutôt d'un film d'aventure de Philippe de Broca, lequel, tout en donnant une vision exotique de l'orient parvient, grâce au médium cinématographique, à proposer quelques séquences à l'apparence quasi ethnographique. Puis nous terminerons en abordant des représentations de personnages écoutant des musiques du continent asiatique dans le cinéma français des années 1960.

3.5.2.1 Le tourisme oriental (Verne, Hergé et de Broca).

Philippe de Broca, après le continent sud-américain (*L'homme de Rio*), prend l'Asie comme toile de fond pour son film ***Les Tribulations d'un chinois en Chine* (1965)**, adaptation très libre du roman éponyme de Jules Verne. Le film, tourné en grande majorité en décors réels, montre à la fois la Chine (Hong-Kong), l'Inde (Bombay, Calcutta), le Pakistan (Karachi), la Malaisie (archipel de Langkawi) et, ce qui va nous occuper ici à propos de la

50 Qu'on retrouve d'ailleurs interprétant une de ses chansons dans *Arrêtez les tambours* (Lautner, 1961), film dans lequel il joue un résistant.

musique, le Népal (Katmandou). En effet, observons de quelle manière le réalisateur, à la suite de Jules Verne et de Hergé, dont de Broca à l'habitude de s'inspirer[51], compose dans son film avec la musique tibétaine. Et pour ce faire, comparons la brève référence de chacun de ces trois artistes à la musique tibétaine .

Chez le romancier, il est question de musique lorsque King-Fo, un riche chinois, se met à décrire ses prérogatives pour son propre enterrement :

> « Alors apparaîtrait le catafalque, énorme palanquin tendu d'une soie violette, brodée de dragons d'or, que cinquante valets porteraient sur leurs épaules, au milieu d'un double rang de bonzes. Les prêtres chasubles de robes grises, rouges et jaunes, récitant les dernières prières, alterneraient avec le tonnerre des gongs, le glapissement des flûtes et l'éclatante fanfare des trompes longues de six pieds. »[52]

Jules Verne a voulu saisir dans cette dernière phrase l'instrumentarium bouddhiste en faisant ressortir un instrument emblématique, la trompe longue. À la fin de *Tintin au Tibet* (1960), l'instrument est également mis en valeur par Hergé (**Fig. 3.2**). Une procession de moines de la lamasserie vient à la rencontre des aventuriers et se signale d'abord dans une case, hors-champ, par sa seule musique transcrite par des onomatopées (« Pom. Toot. Dzing. Dong. Tuut. Dingeling »[53]). On découvre ensuite la trompe longue, des tambours et des idiophones (cymbales, clochettes). Haddock, voulant s'assurer qu'il s'agit d'une « trompette », essaie brusquement et bruyamment l'une des trompes à la surprise des moines.[54] Verne et Hergé donnent ainsi une image assez simpliste de la musique bouddhiste à travers une description littéraire pour l'un et des images fixes agrémentées d'évocations sonores textuelles pour l'autre.

---

51 « Quand Philippe de Broca avait renoncé à porter Tintin à l'écran, il avait aussitôt tourné *L'Homme de Rio* qui avait remporté un extraordinaire succès public. Outre le metteur en scène, Jean-Paul Rappeneau, Ariane Mnouchkine et Daniel Boulanger avaient collaboré au scénario. Autant de fervents lecteurs d'Hergé si l'on en juge par les intrigues du film. Celui-ci débute par le vol d'une statue amazonienne au musée de l'Homme à Paris, et se poursuit par l'enlèvement mystérieux du professeur Catalan, la découverte de deux autres fétiches en tous points semblables, l'intervention d'un intrépide conscrit en permission qui brave tous les dangers avant que les vertus magiques de ces statuettes ne tentent de révéler le trésor des Maltèques. Toute ressemblance... Jean-Paul Belmondo n'est pas Tintin mais il en a l'allure et l'esprit. *L'Homme de Rio* n'est pas *L'Oreille cassée*, mais il en a la trame et le rythme. », Assouline, Pierre, *Hergé*, Paris, Plon, 1996, p. 402.

52 Verne, Jules, *Les tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris, LGF, 1976 [1879], p. 68.

53Hergé, *Tintin au Tibet*, Bruxelles, Casterman, 1960, p. 60.

54 Hergé, *Ibid.*, p. 61.

Fig. 3.2 ***Tintin au Tibet*** **(Hergé, 1960), p. 61.**

Dans le film de Philippe de Broca, après un long voyage dans les montagnes de l'Himalaya, Arthur Lempereur (Jean-Paul Belmondo), un jeune milliardaire, et son valet Léon (Jean Rochefort), arrivent à Katmandou. Ils sont à la recherche de Mister Cau, lequel, ils finiront par l'apprendre, est en fait à Hong-Kong. L'épisode est donc une aventure essentiellement gratuite, alimentant le spectacle « exotique » du film. Arthur et Léon sont capturés par des montagnards autochtones qui les promènent suspendus, pieds et poings liés à une poutre de bois, en les conduisant au milieu des temples, au cœur de la ville. À cette occasion, Arthur aperçoit, la tête renversée, la déesse vivante (Kumari) en pleine procession. De la musique tibétaine (hautbois et idiophones) se fait entendre au loin, d'abord hors-champ, comme chez Hergé. Croisant des danseurs masqués, les français sont ensuite détachés à proximité d'un brasier. De Broca nous transporte alors, par le biais de quatre plans moyens, parmi les musiciens et moines tibétains à l'origine de cette musique qu'on entendait au loin (**Fig. 3.3-3.6**). Comparé à la littérature et à la bande-dessinée, le cinéma, au cœur de cette fiction fantaisiste, nous rappelle en quelques secondes qu'il est le plus réaliste des arts. En effet, avec cette série de plans le réalisateur nous montre l'ensemble de l'instrumentarium tibétain manipulé par de véritables musiciens autochtones. De gauche à droite, on observe[55] : une série d'aérophones, deux trompes *dung-chen* (longue trompe en cuivre ou en airain), deux trompes *rkang-dung* (en os ou en corne d'animal), deux conques *dung-dkar* (coquillage marin utilisé comme trompe à embouchure terminale), deux hautbois *rgya-gling* ; des membranophones, deux tambours *rnga* de diamètres différents (tambour sur cadre muni d'un manche) frappés avec des baguettes courbées en forme de crosse ; des idiophones, deux paires de cymbales *sbug-chal* (cymbale de grande taille dont le diamètre se situe entre 20 et 45 cm,

55 L'ensemble de la brève description des instruments s'appuie sur l'ouvrage de Mireille Helffer : *Mchod-Rol : les instruments de la musique tibétaine*, Paris, CNRS, 1995. Cf. aussi Helffer, Mireille, *Musiques du toit du monde. L'univers sonore des populations de culture tibétaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

se distinguant par une volumineuse calotte centrale dont le diamètre est souvent voisin de la moitié du diamètre total). La *densité* documentaire de l'image et du son cinématographique saute aux yeux et aux oreilles. Si la vision globale de l'Autre dans le film reste le fruit d'un regard « exotique », certains plans « documentaires » comme ceux évoqués font basculer le film quelques secondes du côté d'une recherche d' « authenticité », même si celle-ci est rapidement engloutie par la fantaisie de l'intrigue. À travers cette comparaison, le cinéma nous montre son ascendant réaliste, en matière d'exotisme, que ce soit sur le roman du XIXe (Verne) ou sur la bande dessinée contemporaine (Hergé).

Fig. 3.4 ***Les Tribulations d'un chinois en Chine*** **(44:05).**

Fig. 3.3 (44:12).

Fig. 3.6 (44:14).

Fig. 3.5 (44:18).

Pour terminer, constatons que Philippe de Broca filme le Tibet au mitan des années 1960 et que cet acte ne peut être considéré que comme un fruit du hasard. En effet, le lieu voit croître sa popularité pendant la décennie. Le bouddhisme et les sagesses orientales répondent à une attente du public occidental souhaitant se tourner vers des « pensées » alternatives (cf., par exemple, à la même époque, les films documentaires d'Arnaud Desjardins, *Le message des tibétains. I. Le bouddhisme. II. Le tantrisme*, 1966). Katmandou deviendra d'ailleurs un haut lieu touristique des mouvements alternatifs, accueillant notamment les beatniks puis les hippies (cf. le film *Les Chemins de Katmandou*, 1969, Cayatte).

3.5.2.2 Une oreille sur l'Orient.

Cet attrait pour l'Orient dans les années 1960, perçu alors comme un foyer de richesses à (re)découvrir et proposant des alternatives aux « modes de vie » de l'Occident, transparaît également à travers les goûts musicaux de certains personnages français dans les films de notre corpus. Pour l'essentiel, il s'agit de la musique indienne instrumentale (sitar, tampura, tabla) et de la musique tibétaine instrumentale et vocale (associée au culte bouddhique). Donnons quatre exemples représentatifs nous montrant que l'écoute de la musique orientale est souvent associées dans le cinéma des années 1960 à la représentation des milieux artistiques ou intellectuels.

De manière pionnière, Rivette utilise la musique indienne dès son premier film, *Paris nous appartient* (1958-1961). Cette utilisation est certes discrète - elle sert à plusieurs reprises de musique de fond dans l'appartement de Terry (Françoise Prévost) notamment lors d'une réception amicale dans son petit salon[56] – mais elle participe pleinement à l'atmosphère étrange du film où un milieu d'intellectuels et d'artistes pacifistes sont placés sous le joug de mystérieuses menaces (guerre atomique, complot, etc.). Rivette de façon intéressante place brièvement dans un film traitant de l'angoisse, de la musique indienne, dont l'essence est *a priori* aux antipodes de cet affect (évitant le cliché de la musique « méditative » et « relaxante »[57]) : il introduit ainsi une étrangeté supplémentaire dans son intrigue.

Roger Vadim, dans *La Curée* (1965), utilise à plusieurs reprise de la musique orientale. Un jeune homme riche, Maxime (Peter McEnery), suit des cours à l'école nationale des langues orientales et semble passionné par ce continent : la décoration de sa chambre mêle le pop art et l'inspiration orientaliste. On entend de la vîna, instrument à cordes indien (jouée par Nageswara Rao), lors d'une leçon de chinois au début du film. Et, surtout, l'instrument se fait entendre lors de la scène d'amour entre Maxime et sa belle-mère dans la gigantesque serre tropicale avec bassin aquatique de la maison familiale. On est loin dans ce film d'une approche réflexive de la culture de l'Autre mais bien plutôt face à une approche purement exotique, la musique étant là pour divertir l'ennui du jeune et riche arrogant. La musique pseudo indienne se marie d'ailleurs parfaitement ici à la mode pop du film, suivant en cela le

56 La première fois, Anne arrive chez Terry, laquelle est dans son salon avec des amis. On entend un sitar et une tampura (1:09:40). Plus loin, Terry est seule dans sa chambre, on entend de nouveau les instruments indiens entrecoupés d'une sonnerie de téléphone (1:25:45).

57 On trouve le cliché parfaitement représenté dans *La Métamorphose des cloportes* (1965) de Granier-Deferre. Alphonse (Lino Ventura), après avoir fait de la prison, cherche d'anciens amis truands pour se venger. Il arrive dans une maison avec une plaque indiquant « Institut Indoustanie ». Il entend de la musique pseudo orientale (gamme pentatonique à la flûte et à la harpe) et retrouve Edmond (Charles Aznavour), réfugié dans ce qui nous est présenté comme une secte.

cheminement de la musique rock d'alors qui se tourne elle aussi vers la musique indienne (cf. les Beatles, les Rolling Stones, ou Traffic[58]).

Dans *Les Dimanches de Ville d'Avray* (1962), le réalisateur Serge Bourguignon utilise de la musique tibétaine pour accompagner l'univers d'un artiste plasticien, Carlos (Daniel Ivernel). Alors que celui-ci travaille dans son atelier, on entend le chant des moines strié par des entrechoquements d'idiophones (cymbales ou sabres de cérémonie) puis par les percussions régulières d'un tambour. « Faut écouter ça très fort », précise l'artiste pour son ami en commentant : « C'est la fin de la cérémonie. Ils ont goûté l'univers. C'est au Tibet. Hé ! Tu sens les "forces"... ? ». Les deux amis écoutent ce disque que l'artiste dit connaître « par cœur » et se remettent au travail bercés par cette ambiance. Le réalisateur Serge Bourguignon introduit dans sa fiction un enregistrement ethnographique d'une musique qu'il connaît bien, en tant que documentariste, pour l'avoir lui-même collectée. Le cinéaste a en effet réalisé un court-métrage documentaire sur un État limitrophe du Népal, le Sikkim (*Sikkim, terre secrète*, 1956). Et à cette occasion, il édite, sous la direction de Gilbert Rouget, un 33 tours, « Musique tibétaine du Sikkim » (enregistrement de l'expédition cinématographique), dans la collection du Musée de l'Homme, tout en publiant un ouvrage dans lequel il raconte son expérience.[59] Le réalisateur intègre ainsi à son film l'un de ses propres enregistrements de terrain que ses personnages nous invitent à écouter avec eux.

Éric Rohmer, dans *La Collectionneuse* (1967), utilise également un disque de musique préexistante du « répertoire » ethnographique : « La voix de l'Éternel. Tibet III, Éditions Bärenreiter », indique le générique. Ce disque fait partie d'une collection de l'Unesco *A Musical Anthology of The Orient* dirigée par l'ethnomusicologue Alain Daniélou, lequel participe à faire connaître la musique orientale pendant les années 1960. « La voix de l'Éternel » est le quatrième titre du disque en question sous-titré *The Music of Tibetan Buddhism* (1961). Il s'agit d'un enregistrement de plus de vingt minutes de chants diphoniques de moines et de sons de cymbales. Dans le film, le personnage du peintre (Daniel Pommereulle dans son propre rôle) écoute cette musique dans le salon d'une villa d'été en fumant installé dans un canapé. À l'écoute de la musique, il confie à ses camarades qu'il

58 On trouve le même exotisme dans le film *Help !* (1965) de Richard Lester mettant en scène les Beatles. Le groupe cherche un homme originaire d'Orient. Les quatre musiciens s'arrêtent alors devant un restaurant oriental, le Rajahama, alors qu'on entend de la sitar en musique de fosse. La scène du restaurant est accompagnée par de la musique orientale jouée par un petit ensemble de quatre musiciens (dont un sitariste), éxécutant notamment un arrangement instrumental et oriental de la chanson « A Hard Day's Night » (1964). Pour l'utilisation de la sitar dans des chansons pop cf. Beatles, « Norwegian Wood » (1965), Rolling Stones, « Pain It Black » (1966), Traffic, « Paper Sun » (1967), etc.

59 Bourguignon, Serge, *Sikkim ou la langage du sourire*, Paris, Éditions du Quincy, 1955.

« plane ». La bourgeoisie bohème est représentée écoutant la musique de l'Autre comme une sorte de retour aux sources de la spiritualité, stimulant l'évasion du dandy.

On voit clairement à travers ces multiples exemples et plus particulièrement à travers les deux derniers, le déplacement du regard exotique de la France qui s'opère dans les années 1960, où l'on passe de l'hégémonie des paradigmes « primitif » et « typique » à un paradigme de l' « authenticité », où l'on commence à chercher dans la musique de l'Autre autre chose qu'un simple divertissement exotique : une confrontation et une rencontre avec l'altérité.

4. La représentation des modes musicales : vers une chronologie musico-cinématographique des années 1960.

Pour terminer cette première partie sur le paysage musical du cinéma français des années 1960, nous voudrions insister dès à présent sur la dimension diachronique de la décennie. Un laps de dix années est certes très court à l'échelle de l'histoire et de ses mouvements. Cependant, on remarque qu'observée par le prisme des « modes » musicales, la décennie 1960, petit échantillon de temps de ce prolifique XXe siècle, s'avère riche de changements et d'évolutions.

Les « modes » musicales marquent les écrans du cinéma français, aussi bien par le biais de la musique extradiégétique – dont il sera peu question ici – que par celui de la musique diégétique – infusant tout à la fois le contenu des discours sur la musique, l'image de la musique et la musique elle-même.

On pourrait, par le détour de listes pléthoriques, observer en bloc ces soubresauts musicaux au sein du cinéma français. On constaterait que dans la plupart des filmographies d'auteurs on retrouve les mêmes dominantes musicales à telle ou telle période de la décennie. Néanmoins, pour plus de clarté dans la présentation, nous nous contenterons de présenter certaines récurrences en nous basant sur une lecture cursive de deux filmographies qui serviront d'exemple et d'étalon, celle de Roger Vadim (1928-2000) et celle de Georges Lautner (1926-2013). Ces deux jeunes réalisateurs démarrent peu ou prou leur carrière à la même époque que la Nouvelle Vague mais, pour Lautner, sans y être directement associé et, pour Vadim, en y étant associé seulement de manière périphérique. Nous avons pris à dessein ces deux réalisateurs qui ont reflété – plus que d'autres – les « modes » musicales successives de la décennie à travers les choix musicaux effectués pour leurs films.

Si la chronologie présentée ne prétend pas se poser comme une règle intangible – les exceptions et les décalages étant légion –, elle indique cependant les tendances fortes et les reliefs de la décennie. Par la suite, les différents chapitres de cette thèse viendront par eux-mêmes étayer et complexifier l'étalon des modes musicales des années 1960 que nous exposons ici. En effet, la chronologie des tendances musicales de la décennie cinématographique française que nous nous proposons de présenter est valable pour tous les réalisateurs que nous aborderons, ceux-ci ayant tous suivi, à des degrés divers, les modes musicales de leur époque. D'ailleurs, le fait qu'aucun d'entre-eux n'ait refusé en bloc la

musique « populaire » de leur temps – certains l'acceptant pour mieux la critiquer – montre un nouvelle fois un attachement général du cinéma français à une forme de *naturalisme*.

4.1. Roger Vadim.

La filmographie du premier se présente comme un livre ouvert sur les strates musicales des années 1960. Roger Vadim commence en effet avec le mambo et le cha-cha-cha pour *Et Dieu créa la femme* (1957). Il poursuit au moment de la mode du jazz avec le cool jazz du Modern Jazz Quartet pour *Sait-on jamais...* (1957), puis avec celui de Monk et des Jazz Messengers pour *Les Liaisons dangereuses* (1959). Il mêle ensuite le jazz du Georges Arvanitas Quintet et la mode de la bamba[1] pour *La Bride sur le cou* (1961). On y entend ainsi le groupe Los Machucumbos ouvrant le film avec le célèbre titre « La Bamba » pendant que l'héroïne (Brigitte Bardot) évolue maladroitement au volant de sa voiture. L'air « traditionnel » mexicain est utilisé ensuite à la manière d'un gag récurent à propos de la musique de film : on entend de la musique qu'on prend pour extradiégétique puis on se rend compte que les musiciens sont dans la chambre à côté de celle où la scène se passe.[2] Au mitan de la décennie, ensuite, la mode change et c'est désormais le rock qui depuis 1964 rythme la musique populaire. Vadim, dans un film à l'esthétique pop et colorée, *La Curée* (1966), utilise alors, outre quelques musiques indiennes, la musique du chanteur pop anglais Arthur Brown. Il termine enfin la décennie par la musique pop et psychédélique de Bob Crewe et Charles Fox (avec entre autres le jeune guitariste David Gilmour) pour *Barbarella* (1968).

À côté de ces couleurs musicales dominantes, Vadim utilise régulièrement des chansons françaises de manière diégétique, celles-ci venant en quelque sorte prolonger les dialogues. Il s'agit de ces airs représentés comme chevillés au quotidien des personnages, le plus souvent féminins. Dans *Sait-on jamais...* (1957), Sophie (Françoise Arnoul), chantonne à deux reprises (« Alors raconte » de Gilbert Bécaud et « Les Amants de Venise » associée à Édith Piaf). Dans *Et Dieu créa la femme* (1958), Juliette (Brigitte Bardot) chantonne régulièrement improvisant des airs. Dans *La Bride sur le cou* (1961), Sophie (Brigitte Bardot) chantonne « Les amoureux du Havre » de Léo Ferré (1955)[3], une première fois pendant une séance photo puis à la table d'un bar avec Alain (Michel Subor). Dans *Le Repos du guerrier*

1 Cf. le disque titré « Dansez la Bamba comme Brigitte Bardot dans *La Bride sur le cou* », L'ensemble « Bambo » Regalo, 45 tours, Fontana, 1961.

2 On pense, entre autres, à la scène avec la chanteuse Damia dans *La Tête d'un homme* (1933) de Julien Duvivier ou au harpiste dissimulé dans une penderie dans *Bananas* (1971) de Woody Allen.

3 « Je t'aime, tu m'aimes, on s'aimera/jusqu'à la fin du monde/puisque le terre est ronde [...] »

(1962), Raphaële (Macha Méril) chantonne « Le roi Renaud » (chanson traditionnelle[4]) a cappella puis accompagnée au piano par Renaud (Robert Hossein).[5] Dans le remake de *La Ronde* (1964), la chanson française occupe une place centrale au sein de ce film d'époque.[6] Dans *La Curée* (1966), Renée (Jane Fonda) et son beau-fils (Peter Mc Enery), lors d'une balade en voiture, s'amusent en chansons à modifier les paroles d'airs célèbres (on reconnaît entre autres la comptine anglaise « Rain, Rain, Go Away », celles françaises « Alouette, gentille alouette », « Aux marches du palais », « Colchiques dans les prés », et des chansons paillardes « Les filles de Camaret », « Trois orfèvres à la Saint Eloi »).

On voit à travers ces différentes références musicales comment se tissent à l'écran les modes musicales : pour les premiers films, le jazz, mêlé aux danses plus ou moins « exotiques », puis, dans les films suivants, le rock, lequel s'installe au milieu de la décennie en prenant différentes formes dans le cinéma de Vadim (rhythm 'n' blues, musique psychédélique, influence de la musique indienne). On trouve enfin, derrière ces tonalités dominantes mouvantes, une tonalité secondaire continue en la chanson française.

4.2. Georges Lautner

Georges Lautner, ensuite, cinéaste dit « populaire » et assumant, selon ses propres termes, une certaine « absence d'ambition cinématographique »[7], est un des cinéastes les plus prolixes de la décennie avec pas moins de 14 films réalisés entre 1960 et 1968[8]. La musique diégétique de cette série de films fait, comme dans le cinéma de Vadim, clairement ressortir les modes musicales de l'époque.

Sa filmographie suit en effet la micro-évolution musicale de la décennie que nous résumerons par trois films : un assemblage des musiques en vogue (cool jazz, musique yéyé,

---

4 On la retrouve entre autres chantée par Yves Montand dans l'album déjà évoqué : *Chansons populaires de France*, Odéon, 1955.

5 Dans le roman, la chanson est écoutée via un 78 tours acheté par Rafaële et ses paroles viennent faire écho comme dans le film à l'histoire que vivent les personnages. « Un simple 78 tours qu'aussitôt Renaud fit tourner. "Le roi Renaud de guerre vint – tenant ses tripes dans sa main..." Déjà Renaud souriait. Plus de masque bougon, d'œil mauvais. Bon sang, Rafaele ne l'avait tout de même pas inventée cette chanson : elle avait des siècles ! Les ressources du monde étaient donc à son service ? », Rochefort, Christiane, *Le repos du guerrier*, Paris, Grasset, 1958, p. 224-225.

6 « Ah c'qu'on s'aimait » (Paul Marinier/Lucien Boyer), « Madame Arthur » (Paul de Kock/Yvette Guibert), « Le fiacre » (Xanrof) [1888], « Avec Bidasse » (Louis Bousquet/Henry Mailfait).

7 Cf. « Ambition cinématographique » dans Lautner, Georges (avec José Louis Bocquet), *On aura tout vu*, Paris, Flammarion, 2005, p. 17.

8 *Marche ou crève* (1960), *Arrêtez les tambours* et *Le Monocle noir* (1961), *En plein cirage* et *L'œil du monocle* (1962), *Les Tontons flingueurs* (1963), *Des Pissenlits par la racine* et *Les Barbouzes* (1964), *Les Bons vivants* (1965) , *Galia* et *Ne nous fâchons pas* (1966), *La Grande sauterelle* et *Fleur d'oseille* (1967), *Le Pacha* et *La Route de Salina* (1968).

et musique « baroque ») dans *Les Tontons flingueurs* (1963), puis, après le tournant du milieu des années 1960, le recours au rock et au rhythm 'n' blues dans *Ne nous fâchons pas* (1966), et, enfin, de la pop et du rock psychédélique pour *La Route de Salina* (1970).

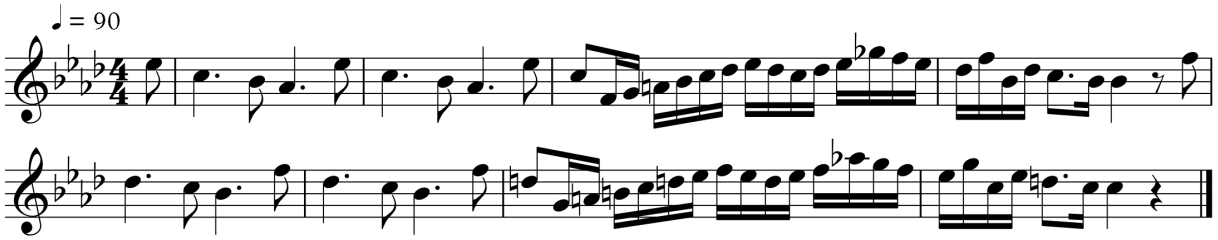

Fig. 4.1 Variation « baroque » du thème, présentée dans le film comme une sonate de Corelli.

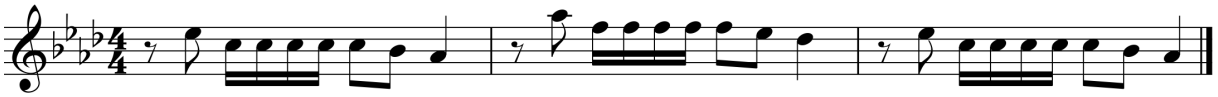

Fig. 4.2 Thème du « bourre-pif » basé sur l'unique motif mélodique du film (mib, do, sib, lab).

Dans le premier, ***Les Tontons flingueurs* (1963)**, « Symphonie en colt majeur »[9], Lautner propose une parodie de film de truands. Un motif musical de quatre notes (lab, sib, do, mib) est à l'origine de l'ensemble des musiques du film, que celles-ci soient diégétiques ou extradiégétiques. En variant les tempi, l'orchestration et les arrangements, Michel Magne décline ce motif dans de nombreux genres musicaux : blues « shuffle », ballade blues, jazz, yéyé, musique « baroque », musique religieuse. Même le célèbre thème dit du « bourre-pif » n'est qu'une variation rythmique basée sur ce même motif mélodique de quatre notes (**Fig. 4.1-4.2**).

Dès le générique, un combo de jazz jouant un blues est entendu en musique de fosse pour accompagner un trajet nocturne en voiture : le cliché du genre policier associé au jazz est ici parodié.

Les personnages écoutent ensuite de la musique « baroque » (musique originale de Michel Magne), présentée dans le film comme une sonate de Corelli. Cette musique appuie la distinction sociale de classe entre Antoine (Claude Rich), une jeune et prétentieux compositeur érudit en matière d'art, et Fernand (Lino Ventura), un entrepreneur spécialisé dans le matériel agricole, philistin en ce domaine et qualifiant la sonate de « musique douce ». L'utilisation de cette sonate est par ailleurs un bel exemple de *distorsion sémantique* de la

9 Rochereau, Jean, « Les Tontons flingueurs », *La Croix*, 1963, cité dans Durant, Philippe, *Michel Audiard ou Comment réussir quand on est un canard sauvage*, Paris, Le cherche midi, 2005, p. 166.

représentation musicale (cf. *Introduction*) : la fiction nous enjoint à écouter du « Corelli » à travers ce qui s'avère être une composition originale de Michel Magne, dans le style baroque.

La musique yéyé, enfin, est associée au personnage de Patricia, la jeune nièce de Fernand. Lors de la scène de fête, Lautner fait entendre plusieurs titres différents en apparence mais semblables d'un point de vue strictement thématique. Les paroles minimalistes, reposent sur les quatre notes du motif musical du film : pour la chanson yéyé, « Yéyé ha ! Ha ! » ; pour le rhythm and blues, « I dream of love. I dream of you ! ». Le film se termine par une scène de mariage où le chant religieux est lui aussi basé sur le même motif mélodique et sur les quatre syllabes « Gloria Sanctus ».

Le procédé utilisé par Michel Magne peut être interprété comme un pied de nez ironique à cette musique de masse reproduisant en série les mêmes musiques uniformisées. Pourquoi se fatiguer à composer des airs différents quand il suffit d'arranger de différentes manières un même motif selon les situations, les modes et les stéréotypes de l'époque. Ce qui rend le procédé encore plus intéressant et qu'il n'émane pas d'une volonté du réalisateur, lequel, recevant la musique de Magne, a seulement eu le sentiment de s'être fait, selon ses propres termes, « couillonner ».[10] Magne, en faisant peut-être parler l'inconscient de son époque, propose à travers le musique de ce film le parfait miroir de la musique de masse, caractérisée entre autres par une absence de développement, c'est-à-dire que *la formule y remplace la forme*.[11]

Les premières années de l'œuvre de Lautner sont à l'image de ce film marquées par le jazz[12], la musique yéyé, et la musique « baroque » (qui n'est pas autre chose ici que ce qu'on

10 « Pour mes *Tontons*, il m'a déclaré : "J'ai un concept : bâtir ma partition sur les quatre notes du bourdon de Notre-Dame !" Sur le moment, je me suis dit : "Tiens, j'ai trouvé plus paresseux que moi !" […] Le travail de Magne sur les *Tontons flingueurs*, c'est un gros gag. Mais comme le film fonctionne au second degré, sa musique ne dépareille pas. Quand Blier se prend un bourre-bif, l'effet de répétition du thème (piano et banjo) accentue formidablement le comique, à la façon d'un gimmick de dessin animé. À l'époque, j'ai eu le sentiment de me faire couillonner. Quarante ans après, avec le recul, j'aime beaucoup. », Entretien avec Georges Lautner (propos recueillis par Stéphane Lerouge), livret dans Magne, Michel et Bernard Gérard, *Bandes originales des films de Georges Lautner*, Universal Music, 2002, p. 5.

11 Formule tiré de l'ouvrage du sociologue Wright Mills, *White Collars : The American Middle Classes* (1951), et souvent utilisée par les intellectuels de l'époque pour résumer les productions de la culture industrielle et de masse (cf. Eco, Umberto, « La chanson de consommation », *Communications*, Vol. 6, 1965, p. 21 ; Morin, Edgar, « L'industrie culturelle », *Communications*, Vol. 1, 1961, p. 45 ; et Morin, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset Fasquelle, 1962, p. 33.).

12 Dans *Le Monocle rit jaune* (1964), Lautner utilise d'ailleurs en guise de thème principal de son film une démarcation à peine déguisée du standard *Take Five* (1959), alors très en vogue, signé par Paul Desmond pour le quartet de Dave Brubeck. Michel Magne, qui écrit ce thème à la demande de Lautner, reprend la mesure asymétrique de la pièce (un 5/4 décomposé en 3+2) en ajoutant simplement un temps (décomposé 3+3+2) et reprenant la même forme ternaire (ABA). Comme l'explique Georges Lautner : « Dans *Le Monocle rit jaune*, je voulais utiliser *Take Five* sur mes images de Hong-Kong. L'éditeur américain a exigé une fortune. Michel m'a aussitôt rassuré : "Ne t'inquiète pas, je vais te dépanner !" Et il m'a pondu un joli

nomme vulgairement la « musique classique », la distinction entre les différents styles – baroque, classique, romantique – n'étant pas prise en compte par le réalisateur).

Avec ***Ne nous fâchons pas* (1966)**, Lautner propose une parodie de film d'action à laquelle la musique pop va être associée, justifiée par la présence d'un gang d'anglais (de *britishs*, comme les personnages du film ne cessent de les appeler). Le réalisateur expliquait au moment du tournage « Il y a beaucoup de plein air, de couleurs, de musique. Celle-ci joue un rôle très important. On dynamite en musique et les méchants, chevelus comme les Beatles, jouent de la guitare électrique. *Ne nous fâchons pas* est la première farce musicalo violente. »[13] Lautner raconte encore qu'il avait en tête « quelques références musicales bien précises : un tube anglais, "Gloria", du Bach... C'est, poursuit-il, une sorte de raccourci de mon univers musical : de la pop, du baroque.[14] Pop pour la modernité, le mouvement ; baroque pour le romantisme, pour mieux idéaliser le personnage qu'incarnait alors Mireille Darc dans mes films. Du coup, pour *Ne nous fâchons pas*, j'ai fait appel à Bernard Gérard, rencontré dans le sillage de Michel Magne. »[15] On constate au passage que la musique « baroque » est associée dans l'esprit du réalisateur à une expression romantique.

La musique pop est *la* musique diégétique du film. On découvre le gang anglais dans la propriété du « colonel » McLean (Tommy Duggan). Des jeunes hommes, portant des uniformes d'étudiants anglais, jouent de la guitare électrique en plein air à côté d'une piscine. Si on entend un groupe de rock (deux guitares, basse, batterie), on ne voit que deux guitaristes, instruments en bandoulière, s'agiter en interprétant « Rosbif attack », pure imitation instrumentale s'inspirant d'une chanson de Ray Charles (cf. à titre de comparaison « What'd I Say », 1959). Dix minutes plus tard, on entend de nouveau le même instrumental en voyant à l'image un contrebassiste et un guitariste. Lautner filme d'abord en gros plan la dodelinement de tête du contrebassiste exécutant un riff, puis en plan moyen l'instrumentiste placé à l'extrémité gauche du cadre. Quand la guitare se fait entendre, un plan moyen montre le guitariste seul à l'extrémité droite du cadre, jouant sur la symétrie avec le plan précédent.

---

décalque, habile et plutôt sophistiqué. Idem dans *Galia* où il a parfaitement cohabité avec un largo de Bach interprété par les Swingle Singers, largo qui a orienté l'esprit de la partition. », Entretien avec Georges Lautner (propos recueillis par Stéphane Lerouge), livret dans Magne, Michel et Bernard Gérard, *op. cit.*, 2002, p. 6.

13 Durant, Philippe, *Michel Audiard ou Comment réussir quand on est un canard sauvage*, *op. cit*., p. 202.

14 Pour les premiers films, le mélange était plutôt constitué, on l'a vu, de jazz et de musique « baroque ». Ainsi, encore dans *Galia* (1965), le groupe vocal les Swingle Singers chante un largo de Bach (*Concerto n°5 en fa mineur*, BWV 1056), mêlant jazz et musique « baroque ».

15 Entretien avec Georges Lautner (propos recueillis par Stéphane Lerouge), livret dans Magne, Michel et Bernard Gérard, *op. cit.*, 2002, p. 6.

Un dernier plan d'ensemble nous montre enfin les deux instrumentistes, lequel plan se termine au moment où résonne un break de batterie. Voilà un exemple de mise en scène claquée sur le rythme de quelques mesures de musique pop (**Fig. 4.3-4.6**). Il n'y a aucune recherche de réalisme ici mais une utilisation « esthétisante » des musiciens à l'image, lesquels (le contrebassiste et le guitariste) viendront d'ailleurs par la suite prendre la place des statues en jouant sur des socles sous les arcades de la demeure du riche anglais.

Fig. 4.3 ***Ne nous fâchons pas*** **(Lautner, 1966), 36:38**

Fig. 4.4 (36:41).

Fig. 4.6 (36:44).

Fig. 4.5 (36:47).

La dernière scène musicale du film se déroule dans une boîte de nuit, « Le super homard ». On y entend la chanson pop « Akou » interprétée par Graeme Allwright (reprise de la chanson « Gloria », composée par Van Morrison et enregistrée par son groupe Them, en 1964). Après nous avoir montré des musiciens à la mode pop anglaise, Lautner nous montre l'effet que peut procurer cette musique. En effet, de nombreux jeunes dansent individuellement, galvanisés et exaltés par la scansion répétitive du rock (ici des boucles harmonico-rythmiques d'une ou deux mesures) et les cris du chanteur. Dans le film suivant, *La Grande sauterelle* (1967), l'influence rock apparaît clairement dès le générique par le biais notamment de l'utilisation de la guitare électrique au son saturé pour exposer le thème du film (musique signée Bernard Gérard). Au sein du film, un méchoui, organisé la nuit sur une plage autour d'un feu, est l'occasion d'une fête « endiablée » bercée par la distorsion des guitares. La caméra de Lautner s'intéresse essentiellement ici, comme dans la scène finale de *Ne nous fâchons pas*, à la chorégraphie anarchique des danseurs.

Terminons par le film ***La Route de Salina*** **(1970)**, qui dépasse le cadre de notre chronologie mais montre bien la prégnance d'une mode pop et psychédélique qui se répand à

partir de la fin des années 1960. Le tournant que représente l'année 1968, incite presque tous les réalisateurs à se tourner vers des « ailleurs » géographies. Pour Lautner, avec ce film, ce sera les déserts états-uniens. La musique pop et psychédélique est utilisée pour accompagner l'histoire d'un hippie traversant les grands espaces américains. Lautner raconte :

> « J'ai confié la musique aux musiciens du groupe Clinics, une bande de mômes de dix-neuf ans. Par la suite, son leader, Allan Reeves, est devenu un compositeur réputé outre-Atlantique. On peut aussi entendre une chanson en Anglais de Christophe. La musique était très importante, elle faisait partie de l'époque. On était bercé par les Beatles, Leonard Cohen, les Rolling Stones, les Moody Blues... »[16]

Au terme de ce bref parcours, la filmographie de Lautner, en utilisant très peu de musiques préexistantes, nous montre combien la musique originale au cinéma se teinte elle-aussi des modes de son époque : la musique préexistante n'est donc pas la seule à servir de « marqueur temporel ».

En résumé, les modes musicales dans le cinéma français des années 1960 suivent une courbe qui va de la vogue du jazz à la fin des années 1950 au triomphe de la *pop music* à la fin des années 1960. Un premier tournant s'observe en 1962 avec la perte de vitesse du jazz concurrencé de plus en plus massivement par le rock 'n' roll et plus particulièrement en France par une version française édulcorée, la musique yéyé, laquelle se confond alors avec la chanson de variétés. Puis un second tournant survient au mitant des années 1960, plus général, dans lequel le rock et la pop musique anglo-saxonne prennent une place de plus en plus prépondérante.

Par ailleurs, la décennie, d'un point de vue social et culturel, présente très schématiquement deux versants contrastés dont la césure se situerait vers 1964-1966. La première manière est, via l'énergie insufflée par la Nouvelle Vague, dans une dynamique insouciante et, en apparence au moins, légère (malgré le contexte : notamment la guerre d'Algérie). Elle est accompagnée par la mode du jazz (1958-1962) puis par l'arrivée de la musique yéyé (à partir de 1962). Quant à la seconde manière, elle se défait de cette insouciance en devenant tantôt plus expérimentale, tantôt plus engagée, en tout cas plus critique à l'égard du monde moderne que les « Vingt Glorieuses »[17] ont commencé à faire naître. Cette deuxième « période » est accompagnée par la mode du rock (du folk, de la

16 Lautner, Georges (avec José Louis Bocquet), *On aura tout vu*, *op. cit.*, p. 247.

17 Désignant les années 1950 et 1960 jusqu'à la « rupture » de 1968. Cf. Chambaz, Bernard, *Les Vingt Glorieuses* (photographies de Paul Almasy), Paris, Seuil, 2007.

chanson contestataire), des musiques noires et des musiques « alternatives » (le free jazz par exemple).

Pour conclure, prenons la cas de la chanson folk « engagée » et contestataire (*Protest song*), représentée par Bob Dylan, dont la notoriété commence à grandir autour de 1963. L'entrée du chanteur dans le cinéma français est intéressante à observer. Il arrive en effet par la « petite porte » en étant cité dans les dialogues de deux films français de 1966.[18] Dans *Masculin Féminin* de Godard, sorti sur les écrans le 22 mars, un syndicaliste apprend à Paul (Jean-Pierre Léaud), son ami, lequel ignore l'existence de Bob Dylan, que le chanteur vend beaucoup de disque et qu'il s'agit d'un « vietnik », contraction de Vietnam et de Beatnik (*Masculin Féminin*, 1966). Dans *Sale temps pour les mouches* de Guy Lefranc, sorti quelques mois plus tard, le 23 décembre, l'inspecteur San Antonio cite le chanteur pour paraître « à la mode » et dans l'objectif de mieux s'infiltrer à une bande de truands. L'opération échoue puisqu'un des truands répond ne pas aimer le genre « en colère, l'aspect pétardier » du chanteur. Il semblerait que la référence au phénomène « Dylan » en cette année 1966 soit inévitable. En effet, cette année-là, Bob Dylan fête ses 25 ans, à Paris, le 24 mai, organisé par Columbia et son diffuseur français.[19] L'année précédente le parolier Pierre Delanoë avait traduit et adapté des textes de Dylan pour l'album d'Hugues Aufray[20] (*Aufray chante Dylan*, Barclay, 1965), contribuant un peu plus à l'introduction du jeune chanteur de folk américain auprès d'un plus large public français. En novembre 1966, enfin, sera créé le magazine *Rock & Folk*, dirigé par Philippe Koechlin. Un numéro test, numéroté zéro, est paru pendant la période estivale en tant que hors-série du magazine *Jazz Hot* (n°222 bis). Ce numéro place en couverture le chanteur Bob Dylan. On le voit avec ces quelques exemples, ce n'est pas la musique de Dylan qui est citée dans les deux films français mais le *phénomène culturel* incarné par le chanteur. Le cinéma français nous montre une nouvelle fois qu'il entretient un rapport « culturophage » au contemporain s'emparant de la mode et de ses tendances pour étoffer ses fictions.

18 Il en est de même pour les Beatles, cités verbalement dans *Masculin-Féminin* (1966), apparaissant dans un flash d'information dans *La Métamorphose des cloportes* (1965) de Granier-Deferre, et cités de nouveau verbalement dans *Week-end* (1967) de Godard.

19 Bon, François, *Bob Dylan, une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 375.

20 Il s'agit d'un échange entre génération. Aufray, né en 1929, appartenant à la génération de la Nouvelle Vague, fait découvrir, suite à un voyage aux États-Unis, les *folk songs* de Robert Zimmerman à son aîné, Pierre Delanoë. « Hugues était à ce moment là mon seul point de contact avec la nouvelle génération », écrira-t-il plus tard. Cf. « *La fille du nord*, où l'auteur rencontre Robert Zimmerman », Delanoë, Pierre, *La vie en chantant*, Paris, Julliard, 1980, p. 138.

Deuxième partie

UN SEUIL ESSENTIEL : LES CINÉASTES DE LA FORME ET LA MUSIQUE DIÉGÉTIQUE.

Certains cinéastes majeurs des années 1960 (Bresson, Resnais, Robbe-Grillet, Tati, Demy), que nous appelons ici les cinéastes de la « forme », ont fait une utilisation singulière de la musique diégétique. Peu présente dans leurs films, elle évolue le plus souvent à l'ombre de la musique extradiégétique. Dans les années 1960, les œuvres des aînés (Bresson, Tati), à l'apogée de leur carrière, côtoient les premières œuvres d'une nouvelle génération (Resnais, Robbe-Grillet, Demy). Tous ont un même objectif : inventer un univers filmique qui sorte de l'ordinaire (et de son réalisme) en travaillant sur des éléments formels du film. Nous les appellerons « formalistes » parce qu'ils « attachent une valeur essentielle à la forme par opposition au fond »[21]. Aussi mettent-ils en avant, par des conventions formelles (de la comédie musicale au « muet sonore » de Tati en passant par l'austérité de Bresson), une certaine *distance* par rapport au monde représenté.

Une des motivations cardinales de ces cinéastes de la forme se caractérise par la recherche d'une *musicalité cinématographique*. Pour ce faire, leur art accorde une place prépondérante au travail du montage et à la forme proprement filmique. En contrepartie, ils délaissent, chacun à leur mesure et à des degrés divers, la narration traditionnelle (avec une intrigue, des personnages, une psychologie, etc.) en proposant leur propre manière d'envisager le cinéma : « cinématographe » pour Bresson, « réalisme formaliste »[22] pour Resnais, « film-opératique » pour Robbe-Grillet, « formalisme burlesque » pour Tati, film « en-chanté » pour Demy. Une phrase de Maurice Blanchot, tentant de définir le Nouveau Roman, résume assez bien ce déplacement du centre de gravité du film dans le cinéma moderne : « le texte, écrit-il, devient le lieu où le monde a lieu ».[23] Par-delà l'aspect indissociable du fond et de la forme, valable pour toute œuvre, le sujet du film infuse, ici plus qu'ailleurs, la forme de l'œuvre

21 « Formaliste/formalisme », Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 798-800.

22 Resnais : « Peut-être faudrait-il parler d'un *réalisme formaliste*, si cet alliage de mots a un sens. J'ai l'impression quand je tourne de m'attacher constamment aux détails. J'essaie d'être exact, aussi fidèle que possible. Mais je ne perds jamais de vue l'ensemble, la totalité qui est celle du film lui-même, parce que je sais que pour communiquer quelque chose, il faut passer par les formes. », Pingaud, Bernard (dir.), « Alain Resnais ou la création au cinéma », *L'Arc*, n°31 spécial Alain Resnais, 1967, p. 98.

23 Formule de Maurice Blanchot [sans référence], citée dans Murcia, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 83.

cinématographique. Ce faisant, les réalisateurs mettent à mal la représentation traditionnelle et l'« illusion référentielle » qui l'accompagne. À l'aune de cette nouvelle donne, la musique extradiégétique, qui participe directement à la structuration et à la forme du film, se voit logiquement privilégiée par les réalisateurs. Dans ce contexte, demandons-nous : quelle place ces cinéastes accordent-t-ils à la musique diégétique et que signifie-t-elle dans leurs univers respectifs ?

L'esthétique moderne et sa tendance à l'abstraction pose, pour qui s'intéresse aux représentations de la musique, la question de ce qui, à travers de telles œuvres, demeure lisible (visible et audible) d'une époque donnée. Les cinéastes que nous abordons ici restent toujours dans un entre-deux, il n'y a pas chez eux, comme en peinture par exemple, une distinction radicale entre le figuralisme et l'abstraction. Le cinéma, même moderne, compose toujours avec une capture du réel qui constitue sa matière première – il est par là un art réaliste – et, dans le même temps, la forte stylisation participe à une sorte de déréalisation du monde – il est par là un art tendant à l'abstraction. Aussi, plutôt que d'écarter ces œuvres essentielles des années 1960, tâcherons-nous de voir ce qu'elles disent de la musique d'écran et de sa place au sein d'un film. Tout en s'inscrivant aux marges de notre sujet, ces œuvres constituent une matière féconde pour notre réflexion sur la musique cinématographiée, un seuil essentiel.

De plus, cette seconde partie interroge la musique diégétique en tant qu'elle entretient un rapport dialogique avec l'autre modalité de la musique au cinéma, problématique qui passera souvent à l'arrière plan dans la suite de cette thèse. Quelques tableaux viendront ainsi mettre en miroir les deux modalités musicales de certaines filmographies lorsque la distinction reste opérante. C'est donc sur un terrain *a priori* défavorable et hostile à la musique diégétique que se poursuit notre parcours.

Cette « résistance » des films à notre sujet, nous permettra de mieux circonscrire la portée de notre propos et de continuer à cerner ce qui fait la singularité de la musique d'écran. Loin de prétendre analyser le système musical complexe de chaque œuvre, ces réalisateurs ayant par ailleurs fait l'objet d'analyses multiples, nous nous interrogerons essentiellement sur la portée symbolique et idéologique de la mise en forme du film par la musique (rapport diégétique/extrédiégétique) et sur la représentation de la musique au sein de cette forme (la singularité de la musique diégétique). Alors qu'une étude esthétique globale analyserait les

richesses formelles de ces films, en nous appuyant sur la musique diégétique, nous nous attacherons à révéler leur portée discursive et sociographique en matière de musique.

1. Les cinéastes de la forme et le temps des « Nouveaux ».

Les qualificatifs « nouveau »[1] et « moderne » fleurissent un peu partout en cette fin des années 1950. « À l'heure où le twist remplace le cha-cha-cha dans les surprises-parties animées par les tourne-disques Teppaz qui ne vibrent pas encore des premiers éclats du rock and roll, l'adjectif "nouveau" est utilisé à tout bout de champ : il correspond au succès économique, chacun voudrait plus ou moins consciemment qu'il engendre aussi une autre manière de vivre. »[2] Chaque art va ainsi tenter de trouver ses justes métamorphoses pour mieux dire le monde moderne.

Dans le domaine des arts plastiques, par exemple, Pierre Restany fédère les « nouveaux réalistes » (Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jean Mathé de La Villeglé, César, Niki de Saint-Phalle), lesquels tentent, en réinvestissant le quotidien et ses objets, de trouver un juste équilibre entre figuralisme et abstraction. Dans une déclaration du groupe en date du 27 octobre 1960, on lit : « Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. »[3] Cette formule générale entre parfaitement en résonance avec les trois disciplines artistiques que nous allons évoquer et croiser maintenant. En effet, depuis l'après Seconde Guerre mondiale émergent les Nouvelles musiques, rejointes, à l'orée des années 1960, par le Nouveau roman et le Nouveau cinéma : il s'agit, dans l'histoire du XXe siècle, après celui des années 1910, du deuxième grand « moment » des avant-gardes artistiques avant l'ère postmoderne des années 1970.

> «Et je ne peux que m'élever contre certaines formules radicalisantes comme, par exemple : "Le roman cesse d'être le récit d'une aventure pour devenir l'aventure d'un récit", qu'il me semble urgent de corriger de la façon suivante : "Le roman ne cesse d'être le récit d'une ou plusieurs aventures *en même temps et dans la mesure* où il est *aussi* l'aventure d'un récit." »[4]

1 Dans la presse jazz, le terme essaime aussi. On y parle de style « nouvelle vague », de « nouvelle vague jazziste ». Voyons, par exemple, cette description du saxophoniste Hank Crawford : « Cette allure orientale est renforcée par une barbiche et de discrètes moustaches, uniforme, dirait-on, de la "nouvelle vague" jazziste. Hank "Benny" Crawford est en train d'écrire sur un bloc de papier à musique. », « Une barbiche style "nouvelle vague" », Interviews recueillis par Pierre Lattes et Philippe Nahman, *Jazz magazine,* n°77*,* décembre 1961, p. 41.

2 Prédal, René, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996, p. 146.

3 Cité dans Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 228.

4 « L'absente de tous bouquets » (1982) dans Simon, Claude, *Quatre conférences*, Paris, Minuit, p. 61.

1.1. Nouveau Roman.

Le Nouveau Roman, expression utilisée pour la première fois par Émile Henriot dans un article critique du *Monde* (22 mai 1957), gagne le milieu littéraire dès le début des années 1950.[5] Enfant des avant-gardes littéraires (Mallarmé, Proust, Faulkner, Joyce, etc.) et du surréalisme (Breton, Queneau, etc.), il fait état d'une rupture (jugée inévitable à l'instar de l'atonalisme et du sérialisme en musique) avec les conventions du roman traditionnel. Sous la plume de Nathalie Sarraute, dans *L'ère du soupçon* (1953), le constat est péremptoire :

> « Les personnages tels que les concevait le vieux roman (et tout le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur) ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois de la révéler, ils l'escamotent. Il faut donc éviter que le lecteur disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'œil. »[6]

Le romancier doit prendre acte du monde dans lequel il se trouve et renoncer aux « notions périmées » du roman (l'histoire, le personnage, la distinction entre la forme et le contenu). Le romancier – et le réalisateur « moderne » le suivra sur ce point – privilégie une posture de distanciation avec le réel représenté. L'œuvre ne doit plus donner l'illusion[7] de représenter la réalité, tout au plus *une* réalité, et le personnage, tel qu'utilisé autrefois (avec sa physiologie, sa psychologie, sa généalogie, etc.), doit disparaître.

Robbe-Grillet[8] se fait le théoricien de cette « collection d'écrivains »[9], comme la nommait Ricardou pour éviter le mot d'« école ». Pour exposer sa pensée, dont il a reconnu plus tard le « terrorisme intellectuel », comparable au même moment à celui de la Nouvelle

---

5 Quelques premières œuvres du Nouveau Roman : Jean Cayrol (*Le Vent de la mémoire*, 1951), Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*, essai, 1956), Alain Robbe-Grillet (*La Jalousie*, 1957), Claude Simon (*Le Vent*, 1957), Robert Pinget (*Graal Flibuste*, 1957), Michel Butor (*La Modification*, 1957), Marguerite Duras (*Moderato Cantabile*, 1958), Claude Ollier (*La Mise en scène*, 1958).

6 Cité dans Mitterrand, Henri, *La littérature française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 65.

7 « Voici définie l'illusion réaliste : le meilleur film est celui dont les formes (narratives et plastiques) auront le moins d'existence, le moins de force, et dont seule la diégèse, l'histoire racontée, sera ressentie par le public. Le matériau cinématographique étant ainsi supposé être d'une parfaite transparence, l'écran n'est plus qu'une fenêtre ouverte sur le monde... Sur le monde de la familiarité, et non pas sur l'étrangeté du monde. », « Pour un Nouveau Cinéma » (1982), Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 210.

8 Cf. Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

9 Rey, Pierre-Louis, « Le roman au XXe siècle » dans Berthier, Patrick, et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIXe - XXe siècle*, Paris, Puf, 2006, p. 75.

Vague[10] ou à celui de l'école sérielle en musique[11], l'auteur de *Les Gommes* prendra comme cible la figure de Balzac, en en faisant l'incarnation du roman traditionnel et de ce qu'il appelle « l'idéologie du réalisme bourgeois ».[12]

Cette détestation de l'auteur pour Balzac – et l'obsession qui va de pair –, se répercute sur sa vision du cinéma jugeant que le cinéma narratif dominant ne fait que reprendre la tradition romanesque du XIXe siècle : « Il semble que l'idéal traditionnel, à la fois de l'Ancienne Vague et de la Nouvelle Vague, c'est de reproduire le roman balzacien : hors de cela, il n'y a rien, il n'y a pas d'expérience cinématographique. Il y a seulement quelques isolés de "génie" comme Godard qui a opéré d'un coup un apport massif » ; et de conclure plus loin, sur un ton ironique : « Truffaut, Chabrol, etc., célèbres cinéastes du XIXe siècle. »[13] Il pointe ici du doigt la permanence d'une forme dominante du récit dont le cinéma est un des plus importants véhicules et qui fait l'impasse, dans une large mesure, sur les bouleversements littéraires, artistiques et intellectuels de la première moitié du XXe siècle.

Dans cette deuxième partie, nous aborderons justement certains de ceux qui ont essayé d'une manière ou d'une autre d'échapper à cette orthodoxie du récit que dénonce Robbe-Grillet.[14] Comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix pour la poésie : « Les années 1960 ouvriront une décennie marquée par les sciences humaines, le développement du structuralisme, la primauté du "textuel" et du politique, des recherches formelles et des avant-gardes. *L'ère de la subversion succède à l'ère du soupçon*. C'est le temps de l'OuLiPo et de *Tel Quel*. L'attention des poètes tend alors à se détourner du paysage pour se concentrer sur le travail

10 Godard le dit très explicitement : « On disait à propos de Preminger, ou des metteurs en scène qui travaillaient pour des studios comme on travaille aujourd'hui pour la télévision, ce "sont des salariés mais en même temps c'est plus que ça ; ils ont du talent, même certains ont du génie et..." Mais tout ça était complètement faux à l'époque. On disait ça parce qu'on le croyait mais en fait derrière, c'était un moyen de se faire entendre, car on ne voulait pas nous entendre. Et les portes étaient fermées. Donc effectivement, il fallait dire : "Hitchcock est un génie plus grand que Chateaubriand". Alors à ce moment là les gens disaient : "Vous rigolez, vous êtes fous..." Mais en même temps ça semblait tellement bizarre... bon, on se faisait écouter comme ça. Mais se faire écouter, ça voulait dire faire du cinéma, pour nous. », Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 38.

11 Le parallèle a souvent été fait entre les différentes avant-gardes de l'époque et leur manière commune de s'affirmer radicalement en tuant symboliquement leurs pères : la « qualité française » pour la Nouvelle Vague, la musique tonale pour les sériels, les figuratifs pour les abstraits, et le « conformisme » littéraire pour le Nouveau Roman. Cf. à propos de la musique : Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001, p. 14-15 ; Duteurtre, Benoît, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 30.

12 Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit*., p. 206-207.

13 Robbe-Grillet, Alain, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, Paris, UGE, 1972, p. 208 et p. 211.

14 Godard, qui aurait eu sa place dans cette deuxième partie, ne sera abordé que par la suite car sa démarche de transgression, mouvante et progressive, est en permanence liée à la narration traditionnelle ; ensuite parce qu'il est une des figures centrales de la Nouvelle Vague (du groupe des *Cahiers*) à laquelle nous consacrons une section dans la *Quatrième partie*.

des signes et ses implications dans la cité. »[15] Le soupçon, la remise en question localisée ou généralisée des normes de la représentation cinématographique, fut également pour certains cinéastes la première étape d'une démarche de subversion.

1.2. Nouveau Cinéma.

On peut parler à propos du cinéma qui émerge à la fin des années 1950, par analogie avec le Nouveau Roman, de « Nouveau Cinéma ». « Élans parallèles et quasi simultanés, selon Frodon, empruntant l'un à l'autre à l'occasion, échangeant leurs expériences, la Nouvelle Vague et le Nouveau Cinéma constituent ce qu'on appellera, en France, le "cinéma moderne" ».[16] La modernité cinématographique est plurielle et réticulaire, les groupes qu'on perçoit *a posteriori* comme distincts entretiennent de nombreuses relations et affinités. Cependant, si la Nouvelle Vague et le Nouveau Cinéma consomment tous deux une rupture avec le cinéma traditionnel, ils le font sur des bases différentes. Les uns, les réalisateurs de la Nouvelle Vague, conservent des formes de récit tributaires de la littérature du siècle précédent, quand les autres expérimentent de nouvelles voies narratives, à l'instar du Nouveau Roman, en cherchant, depuis la table rase du « soupçon », d'autres manières de saisir le monde, moins tributaires d'une tradition réaliste. Ces derniers, abordés dans cette partie, recouvrent en partie les réalisateurs qui, autour de Resnais, Marker, Varda ou Demy, ont été qualifiés de groupe « Rive gauche ».

Il s'agit avant tout, pour le « cinéaste moderne », d'engager une rupture du pacte analogique entre la représentation audiovisuelle et le monde. Cela aboutit à une forme de distanciation qui, selon les œuvres, s'exerce de différentes façons. Les auteurs tentent de dépasser la représentation d'une réalité empirique pour explorer les arcanes de la conscience (l'imaginaire, le rêve, l'inconscient, etc.). Les cinéastes explorent ainsi de nouvelles voies en déréalisant à différents degrés le monde fictionnel et en investissant la dimension intérieure et subjective des personnages par des moyens cinématographiques. Claude Murcia résume cette quête d'une approche perceptive nouvelle : « En somme, le roman, profitant de l'immense liberté que lui offrait la matière d'expression constituée par les mots, s'octroya d'emblée et sans scrupules le droit d'accès à l'intériorité des personnages. Le cinéma, en revanche, limité par un dispositif contraignant, à vocation d'appréhension extérieure du monde, dut sans cesse

15 Maulpoix, Jean-Michel, « Poésie sonore, poésie numérique. Repères. Les années 1950 », http://www2.cndp.fr/themadoc/poesie_sonore/poesie_sonoreImp.htm (1/07/2013).

16 Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 30. On parle dans le même temps de cinéma moderne européen (Bergman, Antonioni, Buñuel, Resnais, Godard, etc.).

inventer de nouvelles procédures pour conquérir l'accès à la conscience. [entre autres exemples : voix off, “caméra subjective”, “image mentale”]»[17]

Les réalisateurs tentent par exemple de restituer, par le biais d'une stylisation, les sensations d'une discussion telle que le quotidien moderne nous la livre, où les paroles, à l'inverse des dialogues traditionnels du cinéma où tout est limpidement énoncé, peuvent être parasités par toutes sortes de bruits. La vision « objective » du cinéma traditionnel laisse place à la vision « subjective », voire « sensorielle », du cinéma moderne, lequel cherches d'autres manières de dire le réel. Le brouillage des dialogues, cher en littérature à Nathalie Sarraute[18], se retrouve aussi bien chez les cinéastes de la Nouvelle Vague (Godard, notamment) que chez un Tati, où les dialogues sont réduits à des bribes de texte, à des onomatopées, à quelques mots dont les phrases ont été gommées par l'environnement sonore du film. Cette « perte » se fait toujours au profit de quelque chose. Ainsi, par exemple, ce brouillage de l'écoute sémantique de la parole est, dans le même temps, une revalorisation de l'écoute esthétique (ou réduite) de cette parole – et, par l'espace qui peut être libéré, des autres éléments de la bande sonore.

1.3. Le modèle musical : cinéma et nouvelles musiques.

> « Un compositeur de musique qui aurait vingt ans aujourd'hui, remarque Resnais en 1966, se trouverait pratiquement devant trois voies d'expression : parce qu'on peut encore explorer avec des tas de variations le système tonal, on peut explorer le système sériel, et on peut explorer le système disons concret ou électronique. Ce sont tout de même trois voies, et c'est curieux d'avoir le choix entre trois langages possibles. […] Pourquoi cela ne se produirait-il pas au cinéma, pourquoi ne verrait-on pas tout d'un coup des films très différenciés les uns des autres ? »[19]

Resnais, parfaitement conscient de la diversité de la vie musicale au mitan des années 1960, invite les cinéastes, en prenant modèle sur les compositeurs, à emprunter toutes les voies qui s'offrent à eux, des plus expérimentales aux plus traditionnelles. En effet, dès la fin des années 1940, l'idée de « relativité des systèmes »[20] (brouillage des lignes directrices, disparitions des repères stables) s'impose dans le paysage musical contemporain. Jamais peut-être dans l'histoire de la musique les écarts et la diversité entre les différentes esthétiques, fruits des

17 Murcia, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 58.
18 Cf. Sarraute, Nathalie, « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
19 S. n. (dir.), Positif*, revue de cinéma, Alain Resnais (Anthologie)*, Paris, Gallimard, 2002, p. 170.
20 Bosseur, Jean-Yves et Dominique, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1993, p. 7.

multiples possibilités de faire de la musique, n'avaient été si importants : musique tonale[21] (modale, polytonale, etc.), musique concrète[22], musique électronique[23], musique sérielle, sérialisme intégral (Boulez, Messiaen)[24], musique ouverte et aléatoire[25], sans oublier les musiques dites « populaires » dont notamment le jazz.

Après avoir rappelé la place de la « modernité musicale » dans la culture cinéphilique des années 1960, nous ferons l'hypothèse que ce qui intéresse les cinéastes « formalistes », comme avant eux certains cinéastes du cinéma « muet », est la nature abstraite de la musique. Enfin nous terminerons cette introduction par montrer que la « modernité musicale » devient un topos du discours sur le cinéma moderne, où l'adjectif « moderne » est synonyme de « musical ».

1.3.1. Cinéphilie et modernité musicale.

Du côté des institutions, un lieu fédère les modernistes de toutes disciplines, il s'agit du Domaine musical, crée en 1954, par Pierre Boulez qui le dirigera jusqu'en 1967.[26] On y redécouvre les anciens compositeurs à la lumière des modernes tout en faisant entendre les

21 La musique tonale perdure (cf. l'enseignement de Nadia Boulanger et, par exemple, son influence sur un compositeur comme Michel Legrand), même si elle est placée en marge de la création par l'hégémonie de la pensée musicale d'avant-garde.

22 On voit émerger la musique concrète, grâce notamment à l'invention pendant la Seconde Guerre mondiale de la bande magnétique. En 1948, est crée le Studio d'Essai de la RTF (Radio télévisée française) sous la houlette de Pierre Schaeffer. Le compositeur travaille directement la matière sonore, par découpage et par montage. Un monde sonore nouveau est ainsi mis en forme invitant à un autre type d'écoute centrée non plus sur la source sonore mais sur l'objet sonore lui-même : écoute que Schaeffer qualifie de « réduite ». L'aboutissement de cette réflexion sur l'objet sonore est formalisé par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (1966). Le cinéma, en tant qu'art sonore, ne peut qu'être intéressé par la musique concrète, laquelle « enseigne » la sculpture et l'écoute des sons variés (parole, musique, bruit). Il n'est pas fortuit qu'un des spécialistes français du son, de la parole et de la musique au cinéma, Michel Chion (né en 1947), soit aussi compositeur de musique concrète et imprégné de cette « culture » de l'écoute.

23 Dans le même temps que la musique concrète, la musique électronique, qui construira immédiatement des passerelles avec la première, fait ses premiers pas dans les studio de la radio de Cologne. Les sons, contrairement à la musique concrète qui utilise des microphones, sont produit directement par des générateurs de sons. Les expériences mixtes ne se font pas attendre cf. par exemple *Gesang der Jünglinge* (« Chant des adolescents », 1956) de Stockhausen, mêlant la musique concrète (la voix d'un enfant fixé sur bande) à la musique électronique (sons sinusoïdaux).

24 Messiaen propose de généraliser la technique sérielle à tous les paramètres du son (*Mode de valeurs et d'intensités*, 1949) même s'il ne poursuivra pas dans cette voie.

25 Il s'agit de proposer une forme mobile et/ou indéterminée, en laissant une part d'arbitraire par opposition à la linéarité et à la « logique » rationnelle de l'œuvre classique. Cf. *Klavierstücke XI* (1956) de Stockhausen ; *Troisième Sonate pour piano* (1956-1957) de Boulez.

26 « Dirigé par Boulez jusqu'en 1967 puis par Gilbert Amy de 1967 à 1973, cet organisme, presque exclusivement soutenu par le mécénat et objet de vives polémiques, joua en France, avant le festival de Royan (1963-1977), le rôle de catalyseur des avant-gardes. », Mussat, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 81.

contemporains.[27] Pour un artiste « moderne » (Nouveau roman, peinture abstraite, théâtre, etc.) c'est un lieu où il faut être.[28] Dans un entretien avec Françoise Escal, Robbe-Grillet, par exemple, confie avoir fréquenté la scène musicale contemporaine, et notamment le Domaine musical, plus par conviction « intellectuelle » que par goût pour la musique qu'on y jouait.[29] Le rôle central qu'occupe Boulez dans la France culturelle des années 1960, invite les *Cahiers du cinéma* à lui accorder un long entretien en février 1964, dans lequel le cinéma est tenu à distance par le compositeur et chef d'orchestre.[30] Dans ce même numéro, la rédaction des *Cahiers* met en exergue de la revue une citation de Stravinsky (« La vraie tradition vit dans la contradiction »). En effet, depuis septembre 1963, la revue place systématiquement en tête du sommaire une citation en exergue : autant d'artistes et d'auteurs qui reflètent l'ancrage

27 Cf. Aguila, Jésus, *Le Domaine Musical, Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.

28 On peut remarquer que, alors que toutes les disciplines (littérature, peinture, sculpture, théâtre, etc.) sont représentées dans la liste des abonnés du Domaine Musical de la saison 1962-1963 par plusieurs artistes (cf. Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983, p. 374-376), pas un seul réalisateur n'est présent dans cette liste.

29 « J'aime bien aller à la découverte. Je fais même partie de ceux qui ont fait un gros effort pour la musique contemporaine. Je suis allé dès le début aux concerts du Domaine musical. Du temps de Mme Tézenas [Suzanne Tézenas, fondatrice, en 1954, du Domaine musical], dite "Marraine", j'y suis allé avec une très bonne volonté. Je me disais : "Je n'aime pas, mais cela viendra, cela doit venir." Raisonnement bizarre, car, lorsque j'ai entendu *Lulu*, j'ai aimé l'œuvre tout de suite, sans avoir besoin de l'écouter trois fois. Une des choses, sans doute, qui me rebutent dans la musique contemporaine depuis 1945, y compris celle de Boulez, c'est la discontinuité. Ce sont sans cesse des ruptures, des écarts énormes, dans la ligne vocale notamment. Or, j'aime les ruptures, mais au sein d'une continuité. […] Les dernières œuvres qui m'ont enthousiasmé, je veux dire les dernières dans le temps, ce sont les *Quatuors* de Bartók. Et puis Berg. Mais moins Schoënberg et Webern. J'ai une grande bonne volonté vis-à-vis de ce qu'il faut admirer, mais ma sensibilité a des limites. » Entretien avec Françoise Escal, dans la *Revue des sciences humaines* (Lille III), numéro spécial « Littérature et cinéma », tome LXXVI, n°205, janvier-mars 1987, p. 97-109, repris dans Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 526. L'écrivain-cinéaste raconte, dans le même entretien, avoir lu avec intérêt, après l'Occupation, le *Schöenberg et son école* (1947) de Réné Leibowitz (1913-1972). Lequel est considéré comme le grand pédagogue du sérialisme et comme celui qui a introduit l'esthétique de la seconde école de Vienne (Berg, Webern, Schoenberg) en France. Il fut le professeur entre autres de Pierre Boulez, Michel Philippot, Serge Nigg, Maurice Le Roux, Antoine Duhamel, Hanz Werner Henze, etc., dont la plupart écriront pour le cinéma. Messiaen sera l'autre grand pédagogue de la modernité durant cette période, dirigeant une classe d'harmonie au Conservatoire de Paris (1941) puis d'analyse (1947). On y rencontre en partie les mêmes élèves que chez Leibowitz, avec entre autres : Yvette Grimaud, Pierre Boulez, Serge Nigg, Maurice Le Roux, Jean-Louis Martinet, Yvonne Loriod. Il ouvrira notamment les oreilles d'une génération aux musiques extra-européennes en profitant, entre autres, des ressources du musée de l'Homme.

30 Après sept pages consacrées à la musique (la direction d'orchestre, l'opéra, la musique contemporaine) : « Cela dit, je dois avouer mon manque de connaissance du cinéma de ces dernières années. [Il explique plus loin avoir vu seulement deux courts-métrages de Resnais]. Je suis beaucoup allé, entre 1947 et 1949, à la Cinémathèque de l'avenue Messine. J'avais été frappé par les films russes de la grande époque, en particulier *Octobre*, que je préférais à tous les autres […]. Le cinéma ne me paraît pas, en général, souffrir d'excès intellectuels ! Mais je n'ai aucune prétention à émettre une opinion autorisée puisque, je vous le rappelle, ma "culture cinématographique" est pleine de lacunes. », Rivette, Jacques, et François Weyergans, « Entretien avec Pierre Boulez », *Cahiers du cinéma*, n°152, février 1964, p. 27. Ce n'est donc pas un amateur de cinéma qui est interrogé ici mais bien une figure intellectuelle et artistique de proue qui, en tant que telle, est susceptible, selon les *Cahiers* de l'époque, de nourrir la réflexion des passionnés de cinéma.

intellectuel souhaité par la revue.[31] Deux compositeurs – en plus de Stravinsky – seront également convoqués : Claude Debussy (août 1965) et Pierre Boulez (juillet-août 1967), l'un représentant la naissance de la musique moderne (Debussy) et l'autre la musique contemporaine (Boulez). Antoine de Baecque, dans son histoire culturelle des *Cahiers*, souligne l'appétence des contemporains pour la modernité, en général, et pour la modernité musicale, en particulier :

> « Plus largement, la bataille de la modernité qui se livre sur le terrain des *Cahiers*, prend place dans un contexte culturel très propice à ces tensions. La presse, comme les revues, se font l'écho d'un débat d'importance : pour ou contre la "culture de poche". En janvier 1962, Gallimard a lancé sa collection "Idées", essais publiés en format de poche, vite suivi par la "Petite bibliothèque Payot" et "Le monde en 10/18". Les temps modernes répercutent le débat : la philosophie, l'anthropologie, la psychanalyse sont-elles des disciplines aptes à quitter le domaine de l'université et celui des strictes spécialistes ? Derrière ce débat, sans doute un peu monté par la presse, se tient cependant une vraie question, essentielle pour l'avenir des *Cahiers* : l'accès des autodidactes à une pensée vivante débarrassée de son engourdissement académique, une culture ouverte sur l'ailleurs de l'université (ailleurs dont la cinéphilie, contre-culture forgée au cours des années 1950, fait partie). Voilà ce que Barthes réclame avec force dans ses *Essais critiques* en février 1964 ; Barthes, rencontré quatre mois auparavant par Rivette et Delahaye. Mais c'est la musique qui joue chez Rivette le rôle primordial. Il fréquente les concerts du Domaine musical fondé par Pierre Boulez, et ne rate ni *Pli selon pli* en octobre 1962, ni *Le Sacre du printemps* qui, en juin 1963, couronne Boulez comme un chef d'orchestre majeur. Autres dates importantes dans ce dense itinéraire : le *Moïse et Aaron* de Schoenberg, opéra joué pour la première fois à Paris au Théâtre des Champs-Élysées en février 1961, ou la découverte de Webern, de Berg ou de Stockhausen dont Rivette publie *in extenso* une lettre dans les *Cahiers* de juillet 1963 concernant le premier film de Jean-Marie Straub, *Machorka-Muff*. Rivette, une fois à la tête de la revue, appliquera cet intérêt pour la musique moderne au cinéma en demandant à Pierre Schaeffer, ancien critique de la *Revue de cinéma* et l'un des chefs de file du renouveau musical français, un essai pour les *Cahiers* (n°108), puis, occasion d'un long entretien publié en février 1964, rencontrera Pierre Boulez avec François Weyergans (n°152). Sous sa direction, la revue accorde également une place nouvelle à

31 Culture essentiellement européenne et littéraire. À partir de septembre 1963 : Luis Buñuel, Maurice Merleau-Ponty, Lewis Carroll. 1964 : Jean Cocteau, Igor Stavinsky, Élie Faure, Proverbe chinois, Henri Matisse, Charles-Ferdinand Ramuz, Bernard Réquichot, Paul Claudel, Johann Wolfgang von Goethe, Clément Marot. 1965 : Quintilien, Jean Paulhan, Bertold Brecht, Michel Deguy, Denis Dideros, Friedrich Nietzsche, Claude Debussy, Mme de Staël, Nicolas de Staël, René Char, André Bazin. 1966 : Gérard de Nerval, André Breton et Paul Éluard, Victor Hugo, Jacques-Bégnigne Bossuet, Georges Bernanos, Brice Parain, Louis-Ferdinand Céline, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein, Guillaume Apollinaire, Jean-Paul Sartre, Robert Musil. 1967 : Mao Tsé-toung, Alfred Jarry, Johann Georg Hamann, Raymond Queneau, Friedrich Nietzsche, Witold Gombrowicz, Pierre Boulez, Jacques Lacan, Louis Aragon, Ezra Pound, Francis Ponge. 1968 : Gilbert Keith Chesterton, Lao Tseu, Lénine, Gustave Flaubert, Texte collectif, Witold Gombrowicz, Roland Barthes, les frères Pathé, Karl Marx, Maurice Blanchot.

l'étude de la bande-son des films comme en témoigne un dossier spécial très fourni de février 1964. »[32]

Les cinéastes, avides de trouver d'autres manières de faire du cinéma, sont fascinés par la musique moderne et contemporaine. Cette fascination, cependant, ne s'exprime pas le plus souvent dans leurs œuvres par la musique elle-même[33], mais bien plutôt par une inspiration d'ordre théorique et esthétique : musique sérielle, aléatoire, ouverte, concrète, électroacoustique, mixte, improvisation offrant autant de modèles formels et esthétiques.

1.3.2. La tentation de l'abstraction, de la « musique des images » au cinéma moderne.

La modernité cinématographique du tournant des années 1960 a pu être observée, à juste titre, comme une réappropriation de l'héritage du muet : on y observe notamment la résurgence d'un discours sur la *musicalité* du cinéma.[34] Après les trois premières décennies du parlant, certains réalisateurs vont chercher à renouer non seulement avec le « montage musical », cher à l'époque du muet, mais également avec des conceptions sonores moins soumises à l'orthodoxie du réalisme. Les anciennes expressions sur la musicalité cinématographique sont encore dans les mémoires.[35] Émile Vuillermoz, dans un article de 1927, commente ce qu'il nomme la « musique des images » ou la « symphonie visuelle » : « […] il ne faut pas songer seulement à celle qui accompagne les images : il y a la musique que ces images elles-mêmes savent composer. On a dit souvent que la cinématographie était l'harmonisation et l'orchestration de la lumière. Ce ne sont pas là des images fantaisistes et approximatives. Il y a des rapports fondamentaux exceptionnellement étroits entre l'art d'assembler les sons et celui d'assembler des notations lumineuses. Les deux techniques sont rigoureusement semblables. »[36] De même, Élie Faure, dans un texte de 1934, parle du cinéma muet comme d'une « musique pour l'œil » : « Le cinéma, architecture en mouvement, parvient, pour la première fois dans l'histoire, à éveiller des sensations musicales qui se

32 De Baecque, Antoine, *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome II : Cinéma, tours et détours 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. 79.

33 À propos de l'usage de la musique moderne et contemporaine dans les films de la période cf. *Troisième partie*, « Processus de diégétisation de la musique : le cas de la musique contemporaine. »

34 Cf. François Jost et Réal La Rochelle (dir.), « Cinéma et musicalité », *Cinéma: revue d'études cinématographiques*, vol. 3, no 1, automne 1992, numéro spécial, entièrement consacré au sujet.

35 À propos du « paradigme du rythme » au début du XXe siècle cf. Guido, Laurent, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

36 Vuillermoz, Émile, « La musique des images », *L'Art cinématographique*, Paris, Félix Alcan, 1927, vol. IV, repris dans Toulet, Emmanuelle et Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 118-119.

solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps. En fait, c'est une musique qui nous touche par l'intermédiaire de l'œil. »[37]

Peu de temps avant, en 1928, et sur un autre plan concrètement musical cette fois, l'avant-garde russe lance son *Manifeste contrepoint orchestral*[38] dans lequel Poudovkine, Eisenstein et Alexandrov invitent à utiliser la musique d'une manière qui soit moins servile, en l'utilisant à la façon d'un contrepoint, c'est-à-dire en la laissant exprimer autre chose que ce qui est à l'image.[39] Ce manifeste est symbolique du passage du cinéma « muet » au cinéma sonore et parlant – de manière synchrone –, les auteurs prévoyant qu'au « paradigme musical » du muet risque de se substituer un « paradigme théâtral » du parlant. Jacques Rancière, résume bien le va-et-vient esthétique du cinéma entre art réaliste (« aristotélicien ») et art formaliste tendant à l'abstraction.

> « Mais il y a surtout une ambiguïté esthétique fondamentale du cinéma. Celui-ci s'est développé comme art dans le cadre d'un programme esthétique bien déterminé, celui du symbolisme. Il s'est inscrit dans la vision d'une musique des formes venant se substituer aux vieux modes narratif et représentatif exemplifié par le théâtre, d'une symphonie des images exprimant plus directement les "rythmes de l'idée" (Mallarmé) que leur traduction verbale. À travers la plastique expressionniste de l'image comme à travers les formes poétiques et dialectiques du montage, le cinéma a mis en œuvre ce paradigme d'un art plus idéal parce que non verbal et non narratif. On peut discuter, à la suite d'André Bazin, pour savoir si le parlant à vraiment été une coupure. Mais il l'a au moins été de ce point de vue. Il a fait triompher un cinéma sur-narratif où récit visuel et récit parlé s'illustrent réciproquement. Le cinéma cesserait ainsi d'être le porte-drapeau de l'art antireprésentatif. Cela a aussi des conséquences pour la manière d'écrire sur le cinéma. Depuis que l'image a été délestée de son caractère de langage substitutif, a triomphé assez largement une écriture sur le cinéma attachée au plan, à sa nature plastique, à ses équivalents picturaux. Le film muet était appréhendé par la critique sous un paradigme musical, le film parlant l'est sous un paradigme plastique. Reste que le

37 Faure, Élie, « Introduction à la mystique du cinéma » (1934) dans *Œuvres complètes d'Élie Faure. Tome Trois. Essais/Correspondance*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 621.

38 Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff, « Manifeste de 1928 », repris dans, Eisenstein, S. M., *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Bourgois, 1976.

39 Renoir a parfaitement résumé cette idée du contrepoint musical par une formule devenue célèbre, écrivant : « Il me semble qu'il faudrait, avec les mots *je vous aime*, mettre une musique qui dise *je m'en fous* » (*Cinéma 55*, n°2). Cette question du contrepoint musical le travaille pendant les années 1950. En parlant de son film *Le Fleuve* (1951), il explique : « J'ai demandé au producteur que nous n'ayons aucun enregistrement de musique faite pour le film, suivant le principe moderne de la musique soulignant les images – je suis d'ailleurs tout à fait contre cela, je suis pour le contrepoint dans la musique de film, je ne suis pas pour la répétition de l'action et du sentiment. Le producteur a accepté ; et même la musique européenne, je l'ai prise dans des morceaux classiques, *L'invitation à la valse*, par exemple ; j'ai aussi des petits airs de piano de Schumann, j'ai un petit air de Mozart quelque part... », Jacques Rivette et François Truffaut « Entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n°35, mai 1954, p. 17-18.

problème de l'écriture du cinéma est lié à ce statut singulier d'un art qui devait être l'art non aristotélicien et qui a pris la forme du récit aristotélicien avec renforts expressifs. »[40]

Le cinéma moderne réintroduit dans la création le « paradigme musical » du cinéma muet en allant en partie à contre courant de la forme « aristotélicienne » du récit.[41]

Le cinéma moderne et le Nouveau cinéma, comme le Nouveau roman, se retrouvent ainsi autour de ce modèle musical et de son abstraction expressive. De manière immémoriale, la thèse « formaliste » de l'art trouve dans la musique un idéal d'abstraction. L'historien de l'art Walter Pater formule justement cette séduction du modèle musical : « C'est l'art de la musique qui réalise le plus totalement cet idéal, cette identification parfaite du fond et de la forme. Dans ses moments accomplis, la fin n'y est pas distincte des moyens, la forme du fond, le sujet de son expression ; ils sont inséparables, ils se saturent complètement l'un l'autre ; c'est vers la musique par conséquent, vers sa condition de perfection que tous les arts, est-on en droit de conjecturer, tendent et aspirent constamment. »[42] Voilà peut-être pourquoi le modèle musical attire autant certains artistes, et, plus particulièrement, ceux considérés comme « formalistes ». Il ne s'agit donc pas tant de tous les arts dans leur globalité, contrairement à ce qu'écrit Walter Pater, mais d'une frange d'artistes de tous les horizons artistiques sensibles à la nature profondément abstraite de la musique et qui la prennent pour modèle.

1.3.3. Musique moderne et discours filmique.

Dans le discours contemporain, on trouve ainsi de nombreuses traces d'un modèle musical, la musique étant utilisée le plus souvent par analogie formelle. Godard, par exemple, à la sortie des *Carabiniers* (1963), en se défendant des attaques qui lui sont faites notamment

40 « Les mots de l'histoire du cinéma », entretien avec Jacques Rancière, *Cahiers du cinéma*, n°496, novembre 1995, repris dans De Baecque, Antoine, *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 116-117.

41 Cependant, ne nous y trompons pas, le paradigme dominant, explicite dès 1948 dans le célèbre texte d'Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », dans lequel il annonce la naissance d'un cinéma d'auteur capable d'exprimer la pensée par le biais d'une *écriture* cinématographique, est la littérature, au sens large (de l'essai au roman en passant par la poésie). Le modèle, comme le souligne la métaphore d'Astruc, à laquelle adhère le cinéma d'auteur français dans son ensemble, est littéraire et non pas musical (« L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec son stylo », précise-il). Le stylo, dont il est question dans l'expression « caméra-stylo », est celui de l'écrivain et non celui du compositeur de musique. Si l'inspiration peut être musicale, le modèle princeps du cinéma – en France – reste littéraire. Cf. Astruc, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'écran français*, 30 mars 1948, repris dans Astruc, Alexandre, *Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328.

42 Pater, Walter, « Que tout art soit musique », dans Anger, Violaine (textes réunis par), *Le sens de la musique*, Paris, Editions Rue d'Ulm, t. II, 2005, p. 205.

au sujet de faux-raccords, convoque immédiatement le cinéma muet (Eisenstein) et une conception musicale du montage (par une analogie avec le majeur et le mineur).[43] Robert Bresson partage aussi cette idée, lui qui écrira : « Images. Comme les modulations en musique. »[44] De la même manière, quand Jacques Rivette parle du cinéma de Resnais, la musique moderne – avec ses grandes figures – s'impose comme un modèle esthétique :

> « Les problèmes que se pose Resnais à l'intérieur du cinéma sont parallèles à ceux que se pose Stravinsky en musique. Par exemple, la définition que Stravinsky donne de la musique, "une succession d'élans et de repos", me semble convenir parfaitement au film d'Alain Resnais [...] Le principe de la musique de Stravinsky, c'est la rupture perpétuelle de la mesure. La grande nouveauté du *Sacre du printemps* était d'être la première œuvre musicale où le rythme variait systématiquement. À l'intérieur du domaine rythmique, pas du domaine tonal, c'était presque une musique sérielle, faite de l'opposition de rythmes, de structures et de séries de rythmes. Et j'ai l'impression que c'est ce que cherche Resnais quand il monte à la suite l'un de l'autre quatre travellings, et brusquement un plan fixe, deux plans fixes, et de nouveau un travelling. À l'intérieur du contraste des plans fixes et des travellings, il essaie de trouver ce qui les réunit. C'est à dire qu'il cherche à la fois un effet d'opposition et un effet d'unité profonde. »[45]

La métaphore atonale devient l'oriflamme de la modernité.[46] Rivette, dans un article de 1962, à propos de *La Fièvre du sang* d'Elia Kazan évoque un « pas, décisif, vers ce *cinéma définitivement atonal* qu'annoncent toutes les grandes œuvres d'aujourd'hui. »[47] Quand, dans un long entretien de 1968, le réalisateur de *L'Amour fou* parle de ses propres films, il convoque comme modèles esthétiques desdits films à la fois Stravinsky, Boulez, Bartók et

43 « Qu'est-ce qu'un raccord sinon le passage d'un plan à l'autre ? Ce passage peut se faire sans heurt – et c'est le raccord mis à peu près au point en quarante ans par le cinéma américain et ses monteurs qui, de films policiers en comédies, et de comédies en westerns, ont instauré et raffiné le principe du raccord précis sur le même geste, la même position, afin de ne pas rompre l'unité mélodique de la scène ; bref, un raccord purement manuel, un procédé d'écriture. Mais on peut également passer d'un plan à l'autre, non pour une raison d'écriture, mais pour une raison dramatique, et c'est le raccord d'Eisenstein qui oppose une forme à l'autre et les lie indissolublement par la même opération. Le passage du plan général au gros plan devient alors celui du mineur au majeur en musique par exemple, ou vice-versa. Bref, le raccord, c'est une sorte de rime, et il n'y a pas de quoi faire des batailles d'Hernani pour des escaliers à dérober. Il suffit de savoir quand, où, pourquoi et comment. », Godard, Jean-Luc, « Feu sur les carabiniers », *Cahiers du cinéma*, n°146, août 1963, p. 3.

44 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 60.

45 *Les Cahiers du cinéma*, juillet 1959, p. 60.

46 Gilles Jacob titre son article sur le film *Made in USA* de Godard : « Du cinéma atonal pour les marmottes », *Cinéma 67*, n°113, février 1967.

47 Rivette, Jacques, « L'art du présent », *Cahiers du cinéma* n°132, juin 1962, p. 37. « Au lieu d'une image après l'autre, il y a une image plus une autre, et chaque plan est décadré par rapport au cadrage du plan suivant […]. C'est toute une nouvelle rythmique et un cinéma sériel ou atonal, une nouvelle conception du montage. », Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1998, p. 239.

Stockhausen.[48] Quand Michel Delahaye évoque Godard, il écrit : « Avec ce don des évidences qui vont droit au but, des trouvailles qui pulvérisent les problématiques, Godard, à travers l'esprit d'enfance, découvre l'enfance de l'art. Un peu ce qu'ont découvert Stravinsky et Klee qui, par-delà l'élaboration la plus extraordinaire, retrouvent une brutité. »[49] Stravinsky, Schoenberg, Berg, ou encore Webern sont ainsi régulièrement convoqués dans les discours sur le cinéma moderne. Symboliquement, l'année qui suit la commémoration du vingtième anniversaire de la mort de Webern au festival de Royan (1965), Chris Marker, proche du groupe Rive Gauche, dans son documentaire *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), fait un bref éloge de Webern. Il le présente comme « le plus grand musicien du XXe siècle »[50], et, montrant sa tombe à Mittersill, le cinéaste rappelle les circonstances de sa mort, touché un soir par une balle « perdue » tirée par un soldat américain ivre. Pour les intellectuels, la musique moderne fait référence.

Après ces énumérations, flirtant parfois avec un discours « de salon » (lequel repose sur des analogies musicales souvent simplistes au service d'effets rhétoriques), on peut s'interroger sur le statut de ces références musicales. S'agit-il d'un discours « formulaire » de la part des cinéastes et des critiques consistant à légitimer leurs œuvres en ayant recours à des figures reconnues de l'histoire de l'art ? Ou s'agit-il, moins superficiellement, de références efficientes influençant concrètement la matière de leurs œuvres ?[51] Il ne saurait être question de trancher ces questions ici. Une chose est certaine, de Stravinky, de Boulez, de Bartók, de Stockhausen, de Webern, de Berg, il n'en est jamais concrètement question (par la citation musicale ou la collaboration) dans les films français des années 1960 (cf. *Troisième partie*. « Processus de diégétisation de la musique : le cas de la musique contemporaine »). L'influence serait donc essentiellement de l'ordre de l'analogie formelle : resterait encore à définir ce qu'est ou ce que pourrait être un film « webernien » ou « boulézien ».

48 Aumont, Jacques, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968 p. 8-24.

49 Delahaye, Michel, « Jean-Luc Godard et l'enfance de l'art », *Les Cahiers du cinéma*, n°179, juin 1966.

50 « Moi aussi j'ai une tombe préférée, celle de Webern, à Mittersill. Le fait que le plus grand musicien de ce siècle ait été tué sur le pas de sa porte, un soir, par un militaire en occupation, comme cela, pour faire respecter le couvre feu, m'a toujours paru étrangement inaperçu. Tiens, voilà, ici un voisin me montre l'endroit exact. Il est vrai que le militaire était américain. Je me suis toujours demandé ce qui se serait passé s'il avait été soviétique. Je pense qu'on ressortirait cette histoire à chaque crise internationale. Mais c'est sûrement mieux comme ça. Le destin de Webern n'était pas de faire du vacarme même par sa mort : un homme qui n'était que chant à continuer de n'être que chant. », Marker, Chris, *Si j'avais quatre dromadaires*, vers 0:40:00.

51 Il conviendrait, pour répondre à ces questions, d'effectuer un travail sur les analogies formelles et esthétiques entre musique moderne et cinéma moderne, lequel dépasse les limites de notre présent objet.

Résumons : la musique moderne et contemporaine sont des modèles esthétiques de la modernité pendant les années 1960, les cinéastes, s'appuyant tous sur la nature « réaliste » du cinéma, vont tenter de concilier cet état de fait avec la réactivation, et la réinvention, du « paradigme musical » des premières décennies de l'histoire du cinéma. De Bresson à Demy en passant par Resnais, Robbe-Grillet et Tati, demandons-nous à présent ce que devient la musique diégétique dans des œuvres où la stylisation s'éloigne du réalisme conventionnel du cinéma.

2. Bresson et la musique : le devisement du monde.

> « *Se priver de* est le verbe le plus important du vocabulaire de l'artiste. Nous vivons et prospérons en raison des contraintes. Et je pense qu'il faut s'en créer. »[1]

2.1. L'œuvre : *Pickpocket* (1959), *Au hasard Balthazar* (1966), et *Mouchette (*1967).

2.1.1. De la musique au son : une esthétique en évolution.

Bresson (1901-1999) réalise, pendant l'époque gaullienne (1958-1968), quatre films, lesquels s'inscrivent au cœur de sa filmographie composée de treize longs-métrages (1943-1983). Écartons *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1963), où la musique n'intervient quasiment pas (sonnerie de trompette en mélodie de quarte et roulement de tambour[2]), pour nous concentrer sur les trois autres (*Pickpocket,* 1959 ; *Au hasard Bathazar*, 1966 ; et *Mouchette*, 1967) en interrogeant, dans le même temps, la place particulière qu'ils occupent dans la filmographie de l'auteur. Cela nous permettra de montrer que l'œuvre de Bresson, durant cette décennie, repose sur une dialectique musicale (diégétique/extradiégétique) utilisée de manière atypique, celle-ci étant symptomatique d'une vision du monde, marquée historiquement et culturellement.

Bresson se méfie de la représentation d'un certain théâtre filmé, et n'hésite pas à prendre pour art-sœur de son cinéma, par analogie[3], la musique, art abstrait par excellence. Il rejoint par cet aspect certains modernistes des années 1960 comme Resnais, Robbe-Grillet, ou, dans une certaine mesure, Pollet et Godard – pour ne citer que des réalisateurs français –, qui ont souvent recours à un modèle d'ordre musical pour exprimer ce vers quoi ils souhaitent tendre. Bénéficiant du flou sémantique de l'expression, il est courant de parler à leur propos de *musicalité* du cinéma. Le rapprochement entre le musical et le filmique, lieu commun de la théorie avant-gardiste[4], donnera des résultats très disparates pour chacun de ces réalisateurs,

---

1 Propos de Jean Vilar rapportés par Jean Sémolué, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993, p. 275.

2 Le réalisateur explique avoir cherché à rendre à la fois l'aspect militaire, par le biais du tambour, et, la solennité, par l'émotion que peut donner une sonnerie au mort. Weyergans, François, *Bresson ni vu ni connu* (1965, série Cinéastes de notre temps), vers 40:00.

3 Pour ne reprendre que les signes de la partition musicale les plus souvent manipulés pour cette analogie : le rythme (la lumière, le mouvement, le montage horizontal), l'harmonie (le montage vertical, l'épaisseur bruit/musique/image), le contrepoint (l'art de mêler les différentes lignes du sonores et du visuelles, les différents thèmes du film), etc.

4 S'inscrivant, entre autres, en filiation des théories d'Eisenstein sur le montage : montage rythmique, tonal, harmonique. Cf. « Montage intellectuel » dans Aumont, Jacques, et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 161.

expérimentateurs de formes. Ainsi Bresson fait-il référence au jeu du pianiste roumain Dinu Lipatti (1917-1950)[5], le prenant comme modèle d'une conduite artistique non démonstrative consistant, par la précision et la sobriété de l'interprétation, à restituer ce que Barthes appelait « la lettre totale du texte musical ».[6] Cette manière de faire ayant pour vertu, selon ses partisans, de favoriser l'émergence d'une émotion véritable (sous entendue celle du texte lui-même) qui s'opposerait à celle factice et outrancière qui n'en donnerait que les signes. En somme, selon la conception de Bresson « il n'y a pas de production d'émotion sans régularité et sans retenue ».[7] De même, Georges Sadoul, critiquant en 1959 le film *Pickpocket*, s'exprime en des termes similaires : « […] improviser, cela ne cadre guère avec l'image généralement reçue de Robert Bresson. On le comparerait plutôt (il ne refuse pas cette métaphore) à un grand pianiste, qui répéterait mille fois Mozart ou Chopin, pour en donner ensuite, au public, une interprétation sans virtuosité ni éclat, coulant comme le cristal d'une source avec un *naturel* fruit de dix mille répétitions, reprises, ruptures. »[8]

Bresson, par-delà ce recours à l'analogie musicale[9], revendique assez tôt un cinéma émancipé des autres arts et qui, par ses propres moyens – écrire avec des sons et des images en mouvement –, proposerait un mode d'expression qui lui serait propre.[10] Il baptise cet art, pour le distinguer du terme générique de « cinéma », du nom de *cinématographe.*

Pour ce faire Bresson va adopter, de film en film, une ligne esthétique de plus en plus épurée. L'abandon de l' « acteur-palimpseste »[11], à partir du *Journal d'un curé de campagne* (1951), au profit de l'interprète vierge de cinéma et de théâtre, auquel il donne le nom de « modèle », marque une première ascèse qu'il n'abandonnera pas. Une autre forme d'ascèse,

5 « Un grand pianiste non virtuose, genre Lipatti, frappe des notes rigoureusement égales : blanches, même durée, même intensité ; noires, croches, doubles-croches, etc., *idem*. Il ne plaque pas l'émotion sur les touches. Il l'attend. Elle arrive et envahit ses doigts, le piano, lui, la salle. » Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 125.

6 « Certains amateurs, ou mieux encore certains professionnels qui ont su retrouver ce que l'on pourrait appeler la lettre totale du texte musical, comme Panzéra pour le chant, ou Lipatti pour le piano, parviennent à n'ajouter aucune *intention* : ils ne s'affairent pas officieusement autour de chaque détail, contrairement à l'art bourgeois, qui est toujours indiscret. Ils font confiance à la matière immédiatement définitive de la musique. », Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 159.

7 Weyergans, François, *Bresson ni vu ni connu*, *op. cit.*, vers 16:00.

8 Sadoul, Georges, « Délits et châtiments », *Les Lettres françaises*, n°804, 24 décembre 1959.

9 « C'est par les rythmes, avant tout que j'ai tenté de toucher le public. Je crois à la toute-puissance des rythmes. Nous sommes nous-mêmes rythmes et nous vivons au milieu des rythmes. La musique contemporaine en témoigne. », Propos de Bresson recueillis par Yvonne Baby, *Le Monde*, 26 mai 1966.

10 « Cinématographe : façon neuve d'écrire, donc de sentir », Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 41.

11 Désigne, à la suite de Gérard Genette (*Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982) : « La forte activité d'intertextualité véhiculée par l'acteur qui, lorsqu'il joue dans un film pour incarner un personnage précis, draine également avec lui l'image secrétée par ses prestations antérieures. », Jardonnet, Évelyne et Marguerite Chabrol, *Pickpocket de Robert Bresson*, Paris, Atlande, 2005, p. 153.

proprement musicale, nous concerne plus directement. « Combien de films rafistolés par la musique ! On inonde un film de musique. On empêche de voir qu'il n'y a rien dans ces images. »[12] Ce constat du réalisateur lui dicte une voie qu'il empruntera opiniâtrement : « Ce n'est que depuis peu et peu à peu que j'ai supprimé la musique et que je me suis servi du silence comme élément de composition et comme moyen d'émotion. Le dire sous peine d'être malhonnête. »[13] Ainsi, par un cheminement menant au silence et à un travail approfondi sur le son, Bresson aboutit à un énoncé radical (qui sera repris avec souplesse par un réalisateur comme Rohmer[14]) : « Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. *Pas de musique du tout*. (Sauf, bien entendu, la musique jouée par des instruments visibles.) »[15] Cette règle, qui pourrait apparaître comme une posture théorique, sera scrupuleusement respectée dans la pratique du cinéaste dès la fin des années 1960, où seule la musique diégétique aura le droit de cité.

Sa filmographie reflète l'évolution de son parti pris esthétique sur la musique au cinéma (**Fig. 2.1**) : les premiers films (*Les Anges du péché*, *Les Dames du bois de Boulogne*, *Journal d'un curé de campagne*) utilisent abondamment la musique extradiégétique. Celle-ci y occupe, en moyenne, presque un tiers du film. À partir de *Un Condamné à mort s'est échappé,* un certain équilibre quantitatif, qui perdure pendant toutes les années 1960, s'installe entre les deux modalités musicales. Avec *Une Femme douce*, enfin, en 1969, la position se radicalise. Recourant tardivement à la couleur, il abandonne complètement et définitivement la musique extradiégétique (*Quatre nuits d'un rêveur*, *Lancelot du lac*, *Le Diable probablement*, *L'Argent*). Cet abandon progressif d'une des deux modalités de la musique au cinéma s'opère au profit d'une attention toujours croissante pour les sons (directs ou, plus souvent, travaillés en post-synchronisation) faisant sourdre à l'écran une *musicalité* de l'environnement sonore, facteur de dramatisation.[16]

12 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 136.

13 Bresson, Robert, *Ibid.*, p. 136.

14 Rohmer s'enthousiasme d'ailleurs, à la sortie d'*Un condamné...*, au sujet de cette rétention de la musique au profit de l'environnement sonore : « Contrairement aux œuvres antérieures, celle-ci se passe donc presque entièrement du secours de la musique. Louons Bresson de son choix, comme de sa discrétion. Ces quelques mesures mozartiennes n'ajoutent rien à l'œuvre la plus musicale que le cinéma ait conçue, elles ne peuvent hausser un ton qu'on a peine à imaginer plus haut. […] On sait le soin que l'auteur apporta à la confection de sa bande sonore. Le succès dépasse toute attente ; cette mélodie des bruits familiers, ce susurrement du silence, cette profondeur, amie ou traîtresse, des espaces nocturnes, les voici pour la première fois peut-être dans l'histoire du cinéma, présents, palpables, vrais et harmonieux, vrais parce qu'harmonieux. », Rohmer, Éric, « Le miracle des objets », *Cahiers du cinéma*, n°65, décembre 1956, repris dans *Robert Bresson. Éloge*, Paris, Cinémathèque française, 1997, p. 34.

15 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 32.

16 « J'ai dit et j'ai écrit, il n'y a pas tellement longtemps que les bruits devaient devenir musique. Aujourd'hui je crois qu'un film tout entier doit être musique, la musique de tous les jours. », Toubiana, Serge et Serge

Cette évolution est également sensible au niveau de ses choix musicaux et de ses collaborations avec différents compositeurs. Il commence sa carrière en collaborant avec Jean-Jacques Grünenwald (1911-1982) qui compose des musiques orchestrales dans un style classique pour ses trois premiers longs-métrages. Une autre collaboration, singulière, avec Jean Wiéner[17], durera jusqu'à la fin des années 1960. Aussi, à partir d'*Un Condamné à mort s'est échappé* (1956), Bresson choisit-il de n'utiliser en musique de fosse que des musiques du répertoire savant : Mozart, Lully, Schubert, Monteverdi. Le compositeur Jean Wiéner, assigné dès lors au seul registre diégétique, se trouve relégué à la production d'une « musique d'ameublement », la muzak[18] d'un décorateur parcimonieux. Pour finir, à partir d'*Une Femme douce*, alors que la musique n'est désormais plus que diégétique, Bresson raréfie[19] son utilisation et privilégie la musique préexistante sur la musique originale : Purcell pour *Une Femme douce*, la musique brésilienne et folk[20] pour *Quatre nuits d'un rêveur,* Monteverdi et Mozart pour *Le Diable probablement,* et Bach pour *L'Argent*. Et ce sont les noms de Philippe Sarde (*Lancelot du Lac*, *Le Diable probablement*) et de Michel Magne (*Lancelot du Lac*, *Quatre nuits d'un rêveur*) qui viennent remplacer celui de Jean Wiéner pour de semblables participations.

Daney, « Entretien avec Bresson », *Cahiers du cinéma*, n°348-349, juin-juillet 1983. Sylvie Douche propose sur ce terrain quelques pistes de réflexion et choisit le terme de *Lärmmelodie* pour qualifier cette « musique des bruits » bressonienne. Douche, Sylvie, « La dimension sémantique de la musique chez Robert Bresson » dans Masson, Marie-Noëlle et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, PUR, 2003, p. 132. Cf. également « La musique des bruits » dans Prédal, René, « Robert Bresson. L'aventure intérieure », *L'Avant-scène cinéma*, n°408-409, janvier/février 1992, p. 26-27. Ou encore, l'analyse sonore d'*Un condamné...,* d'après la « théorie des frontières » de Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *op. cit.*, p. 226-231.

17 Qui avait déjà participé à *Affaires publiques* (1934), le premier film de Bresson, longtemps invisible.

18 « [Condensation de Music et de Kodak] Firme nord-américaine du milieu des années 1930 qui proposait une musique de fond pour les lieux publics », Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002, p. 292.

19 *Une Femme douce* : 7'47 (soit 8,7 %), *Quatre nuits d'un rêveur* : 12'20 (soit 15,6 %), *Le Diable probablement* : 7'34 (soit 12,6 %), *L'Argent* : 1'26 (soit 1,7 %).

20 « Groupe Batuki, Christopher Hayward, Louis Guitar, F. R. David [Elli Robert Fitoussi David] ».

Film	Diégétique		Extradiégétique	
	Durée et %	Références	Durée et %	Références
Journal d'un curé de campagne (1951)	0'32 (soit 0, 4 %)	Bal de campagne.	36'56 (soit 31, 5 %)	Musique originale de Jean-Jacques Grunenwald.
Un Condamné à mort (1956)	-	-	6'28 (soit 6,7 %)	Mozart, *Messe en Ut mineur,* « Kyrie ».
Pickpocket (1959)	1'52 (soit 2, 7 %)	*Dies Irae* (office religieux) et *El Pandero* de Marc Lanjean (fête foraine).	8'12 (soit 11, 2 %)	Lully, *Suite n°7 en sol mineur* (arr. de Fernand Oubradous)[21].
Au hasard Balthazar (1966)	8'22 (soit 9, 2 %)	*Panis Angelicus* (office religieux), chansons yéyé et jazz instrumental (fête dans un bar) [Jean Wiéner].	9'28 (soit 10, 3%)	Schubert, *Sonate n°20 en la majeur* , « II. Andantino ».
Mouchette (1967)	9'51 (soit 12, 6 %)	Chant (école) et fanfare (fête foraine) [Jean Wiéner].	2,24 (soit 3 %)	Monteverdi, *Magnificat,* « Deposuit ».
Dialectique bressonnienne :	Immanence (le temporel)		Transcendance (le spirituel)	

Fig. 2.1.Tableau comparatif des deux modalités musicales dans l'œuvre de Bresson.

2.1.2. Musique classique extradiégétique, incarnation d'une transcendance ?

Dès *Un condamné à mort s'est échappé*, en 1956, et pendant l'ensemble des années 1960, Bresson intègre dans ses films de courts extraits du répertoire classique (de quelques secondes à plus d'une minute). En utilisant un unique mouvement musical pour chacun des films, ceux-ci bénéficient *de facto*, malgré une dissémination fragmentaire de la musique, d'une tonalité uniforme (de style, de caractère, d'instrumentation). Une musique classique ouvre ainsi chaque film de cette période, accordant chaque œuvre cinématographique à une unique matière musicale. Pour certains d'entre eux (*Un Condamné à mort*, *Pickpocket*, *Au hasard Balthazar*), la musique aménage des respirations, plus ou moins régulières, à travers

21 Lully, Jean-Baptiste, *Suite n°7 en sol mineur* (transcriptions Fernand Oubradous), Paris, Éditions Musicales transatlantiques, 1958.

l'ensemble du film ; tandis que dans un autre, *Mouchette* (1967), elle se contente d'inscrire le film entre deux auditions d'un fragment du *Magnificat* de Monteverdi.[22]

Ce dernier, écrit Bresson, « n'est pas musique de soutien ou de renfort, il précède et conclut. Il enveloppe le film de christianisme. C'était nécessaire. »[23] Le réalisateur manifeste explicitement ici la connotation sacrée qu'il prête à la musique et qui imprègne, selon nous, l'ensemble des utilisations qu'il fait du répertoire classique dans cette période centrale de son œuvre (1956-1967). Que les œuvres soient d'essence religieuse (le *Magnificat* des *Vespro della Beata Vergini*, 1610 ; le *Kyrie* de la *Messe en Ut mineur* de Mozart[24]) ou séculière (les arrangements d'après Lully et la *Sonate n°20* de Schubert[25]), le réalisateur fait appel à une dimension spirituelle et transcendante de la musique. Il ne s'agit pas, cependant, de n'importe quel répertoire musical, mais du répertoire savant occidental doté d'une forte légitimité culturelle. Les musiques orchestrales, dont le réalisateur écarte toute surenchère dynamique et expressive, prennent dans ses films un caractère intimiste et introspectif. Privilégiant la répétition et la retenue, Bresson laisse la musique travailler, par petites touches, la matière et le déroulement du film, se matérialiser en lui, et – à l'image du vent, invisible, sculptant la surface de l'eau[26] –, agir en creux sur son univers esthétique. Faire sonner ces musiques de

22 Le « Deposuit » du *Magnificat* est entendu dans l'ordre inverse : la première partie (*Deposuit potententes de sede* [Il a renversé les puissants de leur trône]) à la fin du film et la seconde (*Et exaltavit humiles* [Et a élevé les humbles]) pendant la scène d'ouverture.

23 *Le Monde*, 14 mars 1967, cité dans Porcile, François, et Alain Lacombe, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 268.

24 « On peut même citer les interventions “off” de la *Messe en ut* de Mozart (en “musique de fosse”, comme il est dit plus loin) comme émanant d'une dimension nouvelle, une cinquième, plus large encore et d'ordre spirituel, qu'il n'est pas question de rejoindre, mais dont retentit en nous toute la nostalgie. Surtout quand, à la fin, les voix du chœur, longtemps retenues dans la tension de l'évasion, explosent après ces derniers mots de Jost : “Si ma mère nous voyait !” », Chion, Michel, *Le son au cinéma*, *op. cit.*, p. 39.

25 Selon Anne Wiazemsky, il aurait songé un moment à utiliser le prélude *Des pas sur le neige* de Debussy. Wiazemsky, Anne, *Jeune fille*, Paris, Gallimard, 2007, p. 99 et 102. Julien Green note dans son *Journal*, en date du 3 février 1958, à propos de la musique pour piano de Debussy : « *Études* de Debussy. C'est une musique où passe le vent. Si le vent pouvait écrire de la musique, c'est peut-être cela qu'il écrirait. », *Vers l'invisible (1958-1967)*, Paris, Plon, p. 15.

26 « TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant », Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 77. On peut rapprocher cette phrase du sous-titre d'*Un condamné..*, tiré de l'Évangile selon Saint Jean (3-8) : « Le vent souffle où il veut ; [tu entends sa voix, mais tu ne sais pas où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'esprit.] ». Symboliquement : « Le vent est synonyme du *souffle* et, en conséquence, de l'Esprit, de l'influx spirituel d'origine céleste. C'est pourquoi les *Psaumes*, comme le *Coran*, font des vents les messagers divins, l'équivalent des Anges. Le vent donne même son nom à l'Esprit Saint. », Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 997. Cependant, non sans une pointe de malice rhétorique, Bresson précise : « Quand j'écrivais ces lignes, je ne pensais pas à l'Esprit Saint, j'étais réaliste. Mais peut-on échapper au réel ? C'est parce que je suis réaliste que je crois en Dieu et aux mystères. », *Communio*, III/3, mai 1978, p. 85, cité dans Bedouelle, Guy, *L'invisible au cinéma*, Marseille, La Thune, 2006, p. 26. Et pour revenir à cette association de la musique et de la transcendance chez Bresson : « La musique, disait-il, approfondit, donne, et puis touche quelque chose en nous de mystérieux. Elle nous met dans une espèce d'ambiance propre à recevoir certaine chose. », Weyergans, François, *Bresson ni vu ni connu*, *op. cit.*, vers 39:00.

manière régulière, comme on sonne une cloche[27] ou un diapason, est un moyen pour le réalisateur de suggérer ce lien invisible qui unit ses personnages, souvent à leur insu, à une instance d'ordre spirituel. La musique se métamorphose en une sorte de musique des sphères (*musica mundana*) : cette musique inaudible par les hommes (ici les personnages), reflet de l'harmonie de l'univers.

On voit combien l'esthétique de Bresson se fonde sur une *croyance* en la faculté du cinéma à convoquer, par une réelle présence, une dimension spirituelle dont la musique (énergie cinétique invisible) serait un des vecteurs de choix – à l'instar de l'image cinématographique capable de révéler la grâce d'un mouvement de main, d'un regard, d'un objet.[28] Aussi la musique dans le cinéma de Bresson va-t-elle jusqu'à se substituer à l'image elle-même, la plupart de ses films (*Un condamné...*, *Pickpocket*, *Mouchette*) se terminant sur un écran noir : quelques secondes où l'oreille seule est sollicitée et où s'exprime de nouveau une dimension de la musique proprement transcendantale. « L'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors »[29], écrit le réalisateur.

2.1.3. Dialogisme musico-cinématographique.

En outre, cette même musique prend sens dans chaque film en supportant la trajectoire tourmentée des personnages (le lieutenant Fontaine, le pickpocket Michel, l'âne Balthazar et la jeune Mouchette), véritables *via crucis,* et en contrastant avec la musique diégétique, qui, quant à elle, exprime la trivialité et la cruauté du monde dans lequel ils évoluent. Ainsi, l'univers silencieux et répétitif du résistant emprisonné d'*Un condamné*, est rythmé par le « Kyrie » de la *Messe en Ut mineur* de Mozart.[30] La musique religieuse s'oppose ici à la claustration du lieutenant Fontaine et au prosaïsme des tâches (notamment le vidage des tinettes). Dans *Pickpocket*, c'est la musique baroque de Lully[31] qui prend en charge à son tour le parcours du personnage principal ; tandis que la musique qu'il peut entendre se résume à un

27 Il y aurait par ailleurs une étude à faire sur le rôle des cloches, sur la signalétique sonore dans le cinéma de Bresson (cf. la dernière scène de *Mouchette* par exemple).

28 « Je voudrais arriver à avoir autre chose sur l'écran que les corps en mouvement. Je voudrais arriver à rendre sensible l'âme et cette présence de quelque chose de supérieur, qui est là toujours, de quelqu'un qui est Dieu. », Weyergans, François, *Bresson ni vu ni connu*, *op. cit.*, vers 55:00.

29 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 62-63.

30 Trois occurrences avec chœur qui balisent le récit : en ouverture, à la fin, et au centre, au moment de la tentative d'évasion d'Orsini ; et six sans chœur : trois avant, trois après cet événement central, bref (22 secondes), les cinq premières mesures du *Kyrie*, accompagnant les étapes les plus anodines des prisonniers, notamment le vidage des tinettes dans la cour commune.

31 La *Suite* intervient neuf fois, toujours brèves (entre 16 secondes et 1 minute 48). Pour une description formelle du déroulement musical cf. Godier, Rose-Marie, *L'automate et le cinéma : dans* La règle du jeu *de Renoir,* Le limier *de Mankiewicz,* Pickpocket *de Bresson*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 195-215.

chant monodique (un *Dies Irae*), entonné à l'église au moment de l'enterrement de sa mère, et à une musique de fête foraine, noyée dans un environnement bruyant, entendue depuis la terrasse d'un café. *Au hasard Balthazar,* de manière plus ostensible, oppose des fragments de l' « andantino » de la *Sonate n°20* de Schubert à une série de chansons yéyé et d'instrumentaux jazzy. Enfin, pour *Mouchette*, c'est le *Magnificat* de Monteverdi (ouvrant et fermant le film) qui s'oppose, une nouvelle fois, à la légèreté des musiques de fête foraine.

Par l'usage qu'il fait de la musique, Bresson travaille l'opposition entre le temporel et le spirituel, le concret et l'abstrait, l'immanent et le transcendant, sans jamais les faire communiquer, si ce n'est, au niveau de la forme du film, dans l'esprit du spectateur.

Au hasard Balthazar en est un exemple magistral. Le générique, dans lequel le piano schubertien s'interrompt un instant, pour laisser place aux braiements puissants de l'âne (**Fig. 2.2**), illustre cette relation dialogique entre l'univers représenté et la musique extradiégétique.[32] Le mariage de la trivialité sonore et du romantisme musical accouche[33] ainsi de la première image : l'ânon Balthazar, dans un champ, au côté de sa mère. De même, les tintements des cloches des moutons, à l'arrière plan de cette image, serviront de nouveau, lors de la séquence finale, à accompagner la mort de Balthazar. Et, en réplique au générique du début, quelques mesures de l'andantino de Schubert s'y feront entendre au milieu du continuum sonore des cloches.

À un niveau plus général, le film obéit à une structuration de la musique en trois parties (ABA) chacune de celles-ci occupant un tiers du film : la première et la troisième sont habitées par le piano schubertien, alors que la partie centrale, dépourvue de musique extradiégétique, est peuplée uniquement par des musiques de variétés[34]. Cette forme tripartite

32 Jean-Michel Frodon y décèle une forme d'humour bressonien : « Un humour très noir y affleure, et renvoie à un état d'esprit très sombre, pour ne pas dire totalement désespéré – ce qui n'avait jamais été la cas auparavant. Cet humour et cette noirceur se perçoivent dès le générique de début, qui entrecoupe une paradisiaque pièce pour piano de Schubert avec les braiements d'un âne. », Frodon, Jean-Michel, *Robert Bresson*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 48.

33 Le tuilage entre la musique et les tintements de cloches s'effectue pendant une descente tonitruante de la gamme de mi majeur sur plus de quatre octaves, attaquée *fortissimo* (mes. 107-108).

34 **A.** Générique : partie centrale de l'Andantino, nombreuses modulations, marches harmoniques, trilles dans l'aigu (mes. 69 à 93)/ braiements/ (mes. 94 à 109). La séparation de Jacques et Marie encore enfants : le thème lent en fa dièse mineur, jouant sur l'expressivité de la seconde mineure descendante et accompagné, main gauche, par un *ostinato* de croches (mes. 1 à 50). Les années passent, Marie a 16 ans, elle retrouve l'âne Balthazar : braiements puis douze mesure au ton de la dominante (do dièse majeur) avec accompagnement, main gauche, en doubles croches (mes. 147-158). Gérard vient d'enflammer un morceau de journal accroché à la queue de l'âne : la réexposition du thème, avec accompagnement en croches (mes. 177 à 188). La danse de Marie et Gérard autour de l'âne : les douze mesures en majeur encore, au ton de la dominante (mes. 147-158).
B. Musiques de variétés : quatre extraits de chansons yéyé, une musique de cirque et, venant clore cette partie centrale du film, plusieurs musiques instrumentales de danse pour fêter l'héritage d'Arnold, le vagabond.

du film (en musique, « forme lied »), avec une partie centrale contrastante, est aussi la forme du mouvement lent de la sonate pour piano qu'utilise Bresson. Le film semble ainsi récupérer ce que l'andantino a perdu : sa forme intrinsèque.

Le mouvement lent de Schubert, utilisé comme réservoir de matière musicale, est complètement recomposé par le réalisateur qui le traite peu ou prou à la manière d'une *œuvre ouverte* – concept musical en vogue à cette époque –, en en faisant entendre par fragments[35] la quasi totalité[36], dans un ordre inouï, imprévisible. Le traitement de la musique rejoint ici sa conception du montage. Laquelle consiste à privilégier le fragment plutôt que la totalité, le cadrage d'un objet, d'un geste, d'un regard, plutôt que le plan d'ensemble. Cet art de la fragmentation et du tissage est l'une des lignes directrices de l'esthétique de Bresson, pour qui « créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux. »[37] – en substance ici : la vie et la mort d'un âne, la bassesse humaine, un andantino schubertien.

Cependant, le modernisme esthétique de Bresson s'accompagne d'une référence ontologique permanente à un dualisme séculaire imprégnant l'univers moral dans lequel s'inscrivent ses personnages. Au delà de sa fonction dialogique, la musique est aussi facteur de distinction, voire de hiérarchisation.[38] Dans le monde peint par le réalisateur, les musiques diégétiques semblent fatalement triviales, médiocres, et elles s'opposent à la « pureté » et à la noblesse de la musique extradiégétique. Vue sous cet angle, la musique dite « savante » prend, dans son cinéma des années 1960, des allures de gardienne du temple. Elle se fait la

---

A. Le marchand de grain donne à boire à Baltazar : le thème avec accompagnement en croches (mes. 1 à 18). Retour de l'âne dans la famille de Marie : les dernières mesures de l'Andantino, brisant l'accompagnement obsédant en croches du thème, jouent sur la résonance et la rupture (mes. 189-199). Marie et Jacques sur un banc, Balthazar broute : réexpostion du thème avec un contre chant répétitif à l'aigu et un accompagnement en doubles croches (mes. 159-166). Les deux mêmes, toujours sur le banc, fin de la discussion, Marie va nourrir Balthazar : main droite seule, ponctuée par des accords à la main gauche, puis, après qu'elle eût dit pour elle-même, « je l'aimerai, je l'aimerai », de nouveau, le passage en do dièse majeur au ton de la dominante (mes. 137 à 158). Gérard, la nuit, part avec Balthazar : les dernières mesures du passage en do dièse majeur qui introduisent la réexposition du thème, avec le contre chant répétitif à l'aigu, en fa dièse mineur (mes. 155 à 176). Mort de l'âne Balthazar : exposition du thème (mes. 1 à 18).

35 On pense aussi à la notion de « collage » (Aragon, Louis, *Les collages,* Paris, Hermann, 1965), que Godard popularise dans son œuvre et qu'on retrouve, par exemple, dans le travail de Michel Fano pour *Trans-Europ-Express* (Robbe-Grillet, 1967), où le compositeur se sert de la *Traviata* de Verdi (en Russe !), « comme d'un matériau sonore et non comme d'un discours musical. J'ai donc coupé cette musique.». « Entretien avec Michel Fano » (propos recueillis par Alexandre Castant) dans Prédal, René (dir.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PUC, 2005, p. 87.

36 Il manque uniquement une partie du thème joué en octaves (mes. 51 à 68) et une partie du développement de la partie centrale (mes. 110 à 136).

37 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 27.

38 « À en croire le discours général et ambiant, la musique, c'est ce qui unit. En réalité c'est plutôt ce qui sépare. Dans nos sociétés hiérarchisées, la musique indexe volontiers l'appartenance à telle ou telle classe, telle ou telle catégorie sociale. », Escal, Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, p. 239.

garante d'un ordre (moral, métaphysique, spirituel) : il y a la musique qui élève l'âme, et l'autre. Alors que, au cadran de l'histoire des mentalités, on assiste progressivement, pendant ces années, à un décloisonnement des genres et à un relativisme de plus en plus prégnant, Bresson construit dans ses films un monde idéal où les catégories du populaire et du savant se partagent formellement les deux modalités d'apparition de la musique au cinéma : tel serait peut-être le « puritanisme » dégagé par son œuvre.

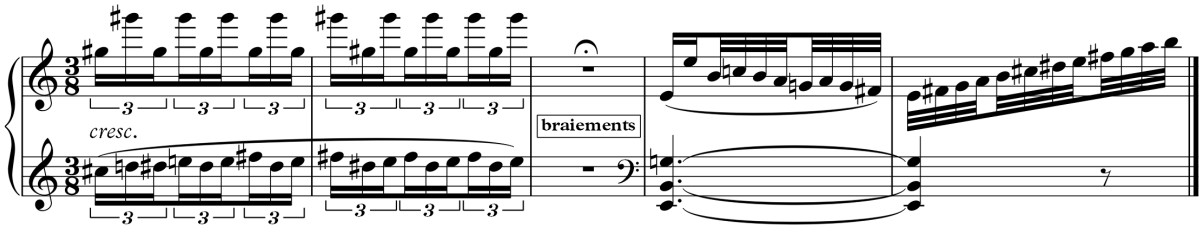

Fig. 2.2 Exemple d'enchâssement des braiements par l'andantino de la *Sonate n°20* de Schubert (entre la mes. 93 et la mes. 94) dans *Au hasard Balthazar* (générique de début).

> « Ô vous ! Soyez témoins que j'ai fait mon devoir
> Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
> Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
> Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »[39]

2.1.4. Musiquer la lie du monde.

Si Bresson, nous l'avons vu, puise, pour la musique de fosse, dans le « musée imaginaire » de la musique savante, il demande, *a contrario*, à un compositeur contemporain de quoi dépeindre son époque. Jean Wiéner[40] (1896-1982), de quelques années son aîné, lui fournit ainsi, comme il l'écrit dans son autobiographie, « quelques doubles croches ».[41] Wiéner, qui compose pour le cinéma depuis les années 1930, est un compositeur tout-terrain, œuvrant pour la télévision, pour le théâtre, pour le concert[42], animant une émission de radio quotidienne (« Notes sensibles », dès 1946). Connu pour sa conception modeste du compositeur de musique de film[43], il revendique avant toute chose d'être au service des

39 « Projets d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du Mal* », Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 240.

40 Dans son autobiographie Wiéner orthographie son nom avec un accent, nous nous conformons à cette graphie cf. Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978.

41 Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, *op. cit.*, p. 194.

42 Par exemple, en 1962, un *Concerto pour accordéon et orchestre*, mettant en lumière cet instrument « injustement considéré comme un parent pauvre de la musique ». Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978, p. 191

43 Allant même jusqu'à prendre pour un compliment le fait que Marcel Achard ne s'aperçoive pas de la présence de sa musique dans un film : « Je considérais que le fait qu'il n'ait pas entendu la musique, alors qu'il y en avait trente-cinq ou quarante minutes, prouvait qu'elle était bien faite et qu'elle ne gênait personne ». Porcile, François, et Alain Lacombe, *Les musiques du cinéma français*, *op. cit.*, p. 50. Adorno et Eisler en font un des préjugés les plus répandus, cf. « La musique de cinéma n'est pas faite pour être

besoins et du projet du réalisateur. En lisant les propos qui suivent, on songe à la collaboration singulière qu'il eut avec Bresson : « Une admirable musique, au concert, explique-t-il, peut se révéler mauvaise, appliquée à un certain film ; de même, une musique toute simple et même médiocre peut parfois convenir exactement au film pour lequel elle a été composée... »[44] Aussi la musique diégétique dans les films de Bresson de cette période est-elle en effet « médiocre » (*sic*) mais elle l'est à dessein.

Peignant et modelant les tares observées chez ses contemporains, le réalisateur scrute la France métropolitaine (*Pickpocket*) et rurale (*Au hasard Balthazar* et *Mouchette*) des années 1960 avec une œil sévère et inquisiteur (Godard parlait à son propos d'un « inquisiteur humaniste »[45]). La musique diégétique y est traitée non seulement comme un produit mais comme un symptôme du « monde moderne ». En effet, au milieu des bouleversements sociaux et culturels des débuts de la Ve République (forte croissance économique, imprégnation de la culture américaine, décolonisation, recul progressif de l'influence de l'Église catholique, modernisation – urbaine, technologique –, avènement d'une société des loisirs et d'une « culture jeune »), la musique diégétique est associée par Bresson au bruit de fond d'une société : objets symboliques de cette modernité, le transistor et le juke-box sont, dans son univers, de plain-pied avec la mobylette et l'auto-tamponneuse.[46]

Il s'inscrit explicitement dans la mouvance critique à l'encontre des loisirs et des médias de masse. Comme il le dit et l'écrit : « Cinéma, radio, télévision, magazines sont une école d'inattention : on regarde sans voir, on écoute sans entendre. »[47] Ce qui semble préoccuper Bresson est le déficit d'attention généralisé que peut entraîner un mauvais usage

---

entendue » dans Adorno, Theodor et Hans Heisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 18. Wiéner n'a pas toujours eu cette position, lui qui, à la fin des années 1930, se scandalisait dans un article du fait que personne ne parle de la musique des films et notamment de la récente partition de Jean Françaix pour *Les Perles de la couronne* de Guitry. « Incroyable mais vrai. », Mardi 15 juin 1937, cité dans Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, *op. cit.*, p. 151-152.

44 Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978, p. 141.

45 11 mai 1966, www.ina.fr/video/I00014775/robert-bresson-vu-par-jean-luc-godard-louis-malle-francois-reichenbach-et-marguerite-duras-video.htm [consulté mars 2013].

46 « *Au hasard Balthazar*, premier film dont Bresson écrit entièrement le scénario, peut se lire précisément comme un affrontement entre la culture moderne (le transistor, la mobylette, la voiture, le bar, la barbarie de la jeunesse locale et jusqu'aux techniques agricoles nouvelles que l'instituteur expérimente et qui le ruinent) et un ordre ancien, agricole, provincial, archaïque (l'âne, le village, la province, la vieille propriété de famille). Un monde disparaît, un nouvel ordre s'installe, qui ne donne nulle raison d'espérer un monde meilleur. », Provoyeur, Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 301-302.

47 Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 109. Et en 1965, il poursuivait « Et, si j'étais dictateur, la première chose que je ferais serait de supprimer cette radio, cette télévision, ce cinéma, pour recommencer, bien sûr, mais repartir à zéro. », Weyergans, François, *Bresson ni vu ni connu*, *op. cit.*, vers 38:00.

des médias : son « cinématographe » est sa réponse à cet état de fait. Ses films sont de véritables plaidoyers en faveur de l'attention (visuelle et auditive) par contraste et par compensation de l'univers de ses « modèles » (personnages), qui, quant à eux, évoluent dans un monde qu'ils semblent avoir de plus en plus de difficulté à appréhender, où la communication paraît impossible et où la musique est dépossédée de toutes ses vertus.

La musique diégétique, d'abord, y est utilitaire et n'intervient que lorsque la situation l'exige : un bar, une place animée. Elle environne alors les personnages sans retenir leur attention : c'est Michel (*Pickpocket*), à la terrasse d'un café, indifférent à la fête foraine et à sa musique guillerette ; c'est Marie (*Au hasard Balthazar*), dansant sans conviction, au son des rythmes à la mode ; c'est Mouchette, enfin, parcourant les attractions de la fête foraine en y cherchant en vain une parenthèse joyeuse à son existence.

Ces différents moments servent à imprimer le contraste entre le cheminement individuel des personnages et l'environnement collectif, auquel est associée la musique. Dans chaque film, bien que ce contraste soit traité différemment, il aboutit toujours à l'expression de l'isolement du personnage principal.

(1.) Il peut rejeter volontairement ces divertissements : Jeanne ne dit-elle pas à Michel (*Pickpocket*), avant d'aller s'amuser à la fête foraine sans lui , « Vous n'êtes pas dans la vie réelle, vous ne vous intéressez à rien de ce qui intéresse les autres ». L'intransigeance de Michel ne laisse aucune place à ce genre de divertissements.

(2.) Il peut en être privé : pour la jeune Mouchette, la musique et les divertissements forains sont ce collectif inaccessible dont elle est exclue par l'autorité paternelle (seule manifestation dans le film d'un père alcoolique et absent). « J'ai inventé une fête foraine et un garçon vers qui serait attirée Mouchette, explique Bresson. Il apparaît et disparaît comme un fantôme […]. Le clair, le gai fait mieux ressortir le noir, le sombre de ce qui suit. »[48] Cette privation musicale est par ailleurs le reflet contrastant de deux rythmes du récit : d'un côté, la ruralité et la misère matérielle et morale dans laquelle vit Mouchette, de l'autre, la ville et le « monde moderne ».

(3.) Il peut, enfin, en être spectateur : l'âne, attaché, assiste à l'agitation festive (*Au hasard Balthasar*), laquelle est rythmée par les séquences instrumentales du juke-box (jazz bop suivi d'un slow[49]) et les détonations des pétards. Cette fête concentre et rend saillantes les

48 *Le Figaro Littéraire,* 16 mars 1967, cité dans Sémolué, Jean, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993, p. 157.

49 On entend, en introduction au slow, joué au piano, un motif rythmique typique de Bach (cf. la première mesure des Fugues n°2 et n°20 du premier Livre du *Clavier bien tempéré*) : rappel concis d'une rencontre

frictions sociales : rupture familiale (Marie et sa mère), séparation entre les deux jeunes protagonistes (Marie et Gérard, ce dernier préférant danser avec une autre jeune fille), mépris de l'autre (Gérard insultant Arnold, « tu n'es qu'un parasite social »), violence gratuite (l'étrange saccage auquel se livre Gérard au milieu des danseurs indifférents, dont Arnold, vagabond devenu riche, réglera la note).

Le réalisateur, en plaçant au cœur de son cinéma la solitude et l'incommunicabilité des êtres[50], confie à la musique, plutôt que de relier, le soin d'exacerber les dissensions. Dans le contexte d'une œuvre fortement imprégnée de sensibilité religieuse, la musique diégétique donne dès lors aux situations représentées une coloration areligieuse (au sens étymologique), voire diabolique – dans le sens où elle divise ou trompe. Aussi, il se dégage de ces scènes une vision négative de la fête et du divertissement, associés à la bêtise, à la violence et à l'ivresse.[51]

L'église-monument, lieu omniprésent dans l'œuvre du réalisateur, n'échappe pas à cette emprise symbolique. La musique, loin d'y être anecdotique quand elle est présente, est souvent l'occasion pour Bresson de semer du doute et de l'ambiguïté. Michel (*Pickpocket*), entendant à l'enterrement de sa mère le *Dies Irae* grégorien (dont on discerne trois strophes[52] accompagnées à l'orgue), s'interroge, l'émotion passée, sur le sens d'un tel texte : « Jugé comment ? d'après quel code ? C'est absurde. » Et de conclure : « Cela n'a pas de sens ! ». Dans *Au hasard Balthazar*, Gérard, en malin séducteur, entonne à l'office, d'une voix suave, les premiers mots du *Panis angelicus* (*Panis angelicus fit panis hominum,* « le pain des anges est devenu le pain des hommes »), et se voit ensuite engager, par l'entremise du curé, comme livreur de pain – travail qu'il exécutera de manière peu scrupuleuse. Bresson semble s'amuser, en pratiquant une forme d'humour noir, de ces discordances internes qui traduisent l'absence de logique du monde et soulignent son mystère[53].

---

entre le jazz et la musique baroque à la mode dans ces années (cf. par exemple le trio de Jacques Loussier jouant Bach, dès 1959).

50 Y compris dans l'esthétique des voix : « À tes modèles : "Parlez comme si vous parliez à vous-mêmes." MONOLOGUE AU LIEU DE DIALOGUE. », Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 84.

51 En 1951, le jeune curé de campagne ne dit-il pas lui aussi : « J'aurai bien voulu lui dire un mot de son cabaret. Il donne un bal chaque dimanche. Il l'intitule "le bal des familles" et il y attire jusqu'à des petites filles que les garçons s'amusent à faire boire », *Le Curé de campagne*, vers 8:00.

52 Dans l'ordre de l'audition : *Judex ergo cum sedébit, quidquid latet apparébit, nihil inúltum remanébit* [Lorsque le Juge siégera, tous les secrets apparaîtront, et rien ne restera impuni] / *Dies iræ, dies illa, Solvet sæclum in favílla, Teste David cum Sibýlla !* [Jour de colère, que ce jour-là où le monde sera réduit en cendres, selon les oracles de David et Sibylle]/ *Quantus tremor est futúrus, quando judex est ventúrus, cuncta stricte discussúrus* [Quelle terreur nous saisira, lorsque la créature ressuscitera pour être examinée rigoureusement].

53 « Il faut garder le mystère, déclare Robert Bresson, nous vivons dans le mystère ; il faut que le mystère soit sur l'écran, il faut toujours que l'effet des choses vienne avant la cause, comme il arrive dans la vie. La cause

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que dans *Au hasard Balthazar*, la musique yéyé soit associée à Gérard, le « blouson noir », incarnation du Mal « sans pourquoi », avec lequel Marie partage une histoire d'amour. La femme du boulanger, tombée elle aussi sous son charme, lui offrira un transistor. Cet attribut qui l'accompagne partout, distille des couplets yéyé dont la naïveté et l'angélisme des propos[54] forment un saisissant décalage avec le comportement violent et retors du personnage. Cette « musique de consommation »[55], servira également d'ellipse, à deux reprises, pour suggérer l'acte sexuel entre les deux amants. Par ce biais, Bresson oppose dans le film deux formes d'amour : celui de Marie pour Jean, un amour de jeunesse, pur et spirituel (il n'est pas rare d'entendre l'*Andantino* de Schubert lors de leurs rencontres) ; et, à l'opposé, celui de Marie pour Gérard, un amour adolescent, passionné et charnel, qui finira mal (et qu'environne la musique yéyé dans la partie centrale du film).

Cependant, en « parfait chimiste » baudelairien (cf. *supra* « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »), Bresson se sert de certains de ces moments musicaux pour exprimer, par le style et la forme, les troubles qui gagnent ses personnages : le fond sonore devient alors signifiant en s'inscrivant dans l'écriture audio-visuelle.

2.1.5. La musique diégétique dans le discours audio-visuel.

Dans la longue scène de fête foraine de *Mouchette*, quasi muette, les musiques entendues s'accordent avec l'aventure – extérieure et intérieure – de la jeune fille.

Derrière le comptoir du café du village, Mouchette (Nadine Nortier) gagne quelques pièces en lavant des verres : Bresson filme les gestes de la jeune fille (s'essuyant sur son tablier, prenant son gilet, recevant l'argent de la main de son patron) et on entend hors-champ une musique orchestrée de fanfare à laquelle se mêlent les voix des bonimenteurs animant leurs attractions. Le travail terminé, la jeune fille, filmé en plan moyen à côté de son père, lui donne l'argent qu'elle vient de gagner. Elle rejoint ensuite la fête et, alors qu'elle regarde la

---

de la plupart des événements que nous voyons s'accomplir nous est inconnue. Nous voyons leurs effets et ne découvrons leurs causes que plus tard. », Bresson, Robert, *Téléciné*, décembre 1966, cité dans Estève, Michel, *Robert Bresson*, Paris, Seghers, 1974, p. 52.

54 Notamment le « Je me marie en blanc » (Jean Dréjac/Jean Wiéner) qui sera chanté la même année par France Gall : « Je me marie en blanc/Pourquoi pas je n'ai que dix-huit ans/Et n'en déplaise aux copains/C'est vraiment la couleur qui me convient » (vers 33:00). Face B du 45 tours (EP), *Les sucettes*, Philips, [mai 1966]. Les autres bribes de chansons sont dans la même veine : « J'ai décroché mon téléphone/Je regarde passer l'automne/Bientôt, bientôt, j'en ai peur/Il va neiger dans... » (vers 34:00), « […] et rire avec des amis/Oui c'est vrai qu'à cause de toi/J'ai pleuré pour ce temps de vie » et « Je suis pris au piège/ De tes yeux bleus/Pris au piège/ Dans les bleus arpèges/ De tes cheveux/ Sortilège ! » (vers 41:00).

55 Cf. l'article contemporain : Eco, Umberto, « La chanson de consommation », dans *Communications*, 6, 1965, p. 20-33

piste, se voit offrir un jeton d'auto-tamponneuse qu'elle s'empresse d'utiliser. La scène est accompagnée par une musique instrumentale basée sur une grille harmonique de blues. Après l'exposition du thème, joué à la guitare électrique, suit une alternance de chorus entre l'orgue électrique et la guitare. On peut voir une corrélation entre le dialogue de ces deux solistes et le jeu de séduction auquel se livrent Mouchette et un jeune inconnu au volant de leurs autos. Les deux jeunes gens au volant de leurs voiture sont d'abord montrés en plan moyen à tour de rôle. Ce n'est qu'ensuite, en descendant des auto-tamponneuses, que Mouchette rejoint le jeune homme, apparaissant avec lui dans le même plan. Ce rapprochement sera bref. En effet, lorsque le thème du blues se fait à nouveau entendre et que les deux apprentis amoureux se font face, Mouchette est giflée par son père. Sous son joug, elle est forcée de s'installer à ses côtés à la terrasse du bar : Bresson nous montre le visage esseulé de la jeune fille. On entend alors une musique de fanfare et des klaxons se superposer jusqu'à recouvrir le blues des auto-tamponneuses : pour la jeune fille, la fête est finie. Puis, alors qu'Arsène monte dans un manège avec la serveuse blonde sous le regard jaloux de Mathieu, le garde-chasse, c'est un thème à trois temps joué à l'accordéon qui s'empare de l'écran.

Puis, alors que la caméra revient sur Mouchette, qui, assise au café, hagarde, suit des yeux le bras de fer que se livrent les deux hommes à propos de la serveuse, se fait à nouveau entendre le blues, se superposant à la valse en une troublante cacophonie. Paradoxalement, l'opacité de Mouchette[56] semble être un instant percée par ce capharnaüm musical, véritable effet empathique, nous invitant à partager un instant le sort de cette fillette étouffée par son environnement. Cette mise en scène de plusieurs musiques par superposition et tuilage est accentuée par l'absence de logocentrisme : la musique prend le pas sur les paroles pour proposer sa propre dramatisation du déroulement audio-visuel.

De même, dans *Pickpocket*, avant que le personnage principal se refuse à aller se divertir à la fête foraine et reste seul au café, obsédé par la montre d'un voisin anonyme qu'il finira par dérober, on assiste à une discussion à la terrasse d'un café entre le pickpocket et Jeanne (Marika Green). Pendant cette scène, on entend une musique « foraine »[57] dont on ne

56 « Mouchette est représentée dans un état d'attention constante. Mais cette attention se dédouble. D'un côté, elle a un comportement d'animal aux aguets, obéissant au scénario des chasses emboîtées les unes dans les autres. Mais d'un autre, Mouchette semble absorber simplement ce qui lui advient et le transformer en pensée sans que cette pensée nous soit communiquée. C'est ainsi que Bresson traduit l'idée de Bernanos qui faisait de Mouchette la représentante d'une "noblesse des pauvres" faisant face, comme les femmes et les enfants de l'Espagne républicaine envoyés à la mort par les bourreaux franquistes, à un destin qu'ils ne maîtrisaient pas. », Rancière, Jacques, « Après la littérature » dans Aumont, Jacques (dir.), *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*, Paris, Leo Scheer, p. 138.

57 *El pandero* [Le tambourin] de Marc Lanjean.

voit pas directement la source, la foire étant située hors-champ. Elle se manifeste seulement par le reflet d'un manège qui coiffe le personnage principal, assis devant la vitre du café, de son mouvement circulaire (**Fig. 2.3**) : libre à chacun d'y lire un symbole (cogitation et indécision du voleur, couronne du condamné, du martyr, etc.). La fête et sa musique deviennent ici prétexte à intégrer à la mise en scène un effet visuel signifiant.[58]

On rejoint avec ces deux exemples la faculté dont témoigne l'art de Bresson – et l'art en général – de sublimer la banalité, voire la médiocrité, par le moyen du style. La faiblesse intrinsèque de certaines musiques diégétiques n'est pas en ce cas une fin en soi : elles peuvent être portées par l'écriture audio-visuelle et chargées d'une symbolique allant au-delà de leur fonction pragmatique première.

Fig. 2.3. *Pickpocket* (vers 39:40) le hors-champ sonore et le tournoiement de la pensée.

2.1.6. Le chant libéré de Mouchette : « Et tout à coup elle chanta. »[59]

On trouve dans *Mouchette* (1967), adapté du roman de Bernanos, une utilisation proprement dramatique de la musique diégétique. Une jeune campagnarde de quatorze ans, Mouchette (« petite mouche »), pauvre et sauvage, vit entre une mère malade et un père alcoolique. Solitaire, n'aimant guère l'école – et « l'école » ne l'aimant guère –, elle arrive en classe mal fagotée en traînant bruyamment ses galoches. Pendant la leçon de musique, alors que toutes ses camarades chantent, elle reste silencieuse. L'institutrice la conduit jusqu'au piano et d'un bras la contraint à courber sa tête au dessus du clavier. Elle lui joue la mélodie enfantine[60] et la somme de chanter. Mouchette s'exécute, d'un filet de voix cristallin qui se

58 Ces effets visuels ne laissant pas le réalisateur indifférent, lui qui saluait, par exemple, le plan de *Goldfinger* de Guy Hamilton (1964) où Bond voit dans l'œil de la femme qu'il embrasse, en reflet, l'homme qui s'apprête à l'attaquer. Weyergans, François, *Bresson ni vu ni connu, op. cit.*, vers 51:00.

59 Bernanos, Georges, *Nouvelle Histoire de Mouchette*, Paris, Le Castor Astral, 2009, p. 48.

60 Chez Bernanos, on suppose une musique plus élaborée : l'auteur parlant d'une « cantate » et indiquant que les élèves étaient groupés par « deux ou trois autour des partitions », Bernanos, Georges, *Nouvelle Histoire de*

brise sur le dernier intervalle de la phrase, une sixte mineure, dont elle ne parvient pas, à deux reprises, à chanter avec justesse la dernière note (**Fig. 2.4**). Regagnant sa place après que la classe a étouffé ses rires, Mouchette se met à chanter avec ses camarades et fait une nouvelle fois une fausse note sur la deuxième syllabe de « Colomb »[61]. Dès cette première scène, on assiste à cette dissonance de l'individuel et du collectif chère au réalisateur : le chant de Mouchette ne s'harmonise pas avec le chœur social, et cette défaillance devient un motif d'humiliation. Mouchette apparaît alors seule contre tous et le demeurera. Bresson, cependant, contrairement à Bernanos[62], ne fait pas de la jeune solitaire une musicophobe : rentrée chez ses parents, elle chantonne joyeusement en moulant le café. Par la suite, égarée en forêt par une nuit pluvieuse, elle se réfugie avec Arsène, le braconnier du village, dans un repaire de chasse. Pris d'une crise d'épilepsie, Arsène s'effondre sous le regard de Mouchette. Elle s'agenouille, soutient sa tête et essuie son visage ensanglanté. Après quelques instants, le chant de la jeune adolescente s'élève soudainement. Et que chante-t-elle ? Le chant d'espoir de Colomb : cette comptine scolaire qu'elle exécute cette fois-ci sans fausse note, avec un grand naturel, et qu'elle termine en esquissant un sourire. Ce *chant libéré* de Mouchette, rendu possible grâce à la considération d'Arsène, porte en lui toute l'ambivalence du sentiment amoureux naissant chez la jeune fille. Comme l'écrit Éric Benoît à propos du texte de Bernanos :

> « Ce chant est l'expression de l'amour de Mouchette pour Arsène, un amour indissociablement divin et humain, tout à la fois de l'ordre de la charité ("elle tient cette tête chérie comme elle tiendrait n'importe quelle chose précieuse") et de l'ordre de l'éros : "Cette voix était son secret […]. Elle le lui avait donné comme elle se fut donnée elle-même, si l'enfant ne l'eût encore chez elle emporté de loin sur la femme." Le texte évoque la dimension à la fois sacrée et physique de cet amour, – la dimension à la fois éternelle et temporelle de cet instant. »[63]

Mouchette, Paris, Le Castor Astral, 2009, p. 20. Dans le film, on imaginerait difficilement les élèves avec une partition pour chanter à l'unisson cette mélodie simple digne d'une comptine.

61 « Colomb » peut faire songer à « colombe », c'est-à-dire à la représentation codifiée du Saint-Esprit. Cf. « Colombe », dans Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Paris, LGF, 1996, p. 153-155.

62 « La vérité est qu'elle la hait. Elle hait d'ailleurs toute musique d'une haine farouche, inexplicable. […] Chaque note est comme un mot qui la blesse au plus profond de l'âme, un de ces mots lourds que les garçons lui jettent en passant, à voix basse, qu'elle feint de ne pas entendre, mais qu'elle emporte parfois avec elle jusqu'au soir, qui ont l'air de lui coller à la peau. […] Elle a voulu livrer à Madame le secret de sa répugnance insurmontable […] "La musique me dégoûte." "Vous n'êtes qu'une petite barbare, répétait Madame avec accablement, une vraie barbare. Et encore les barbares ont une musique ! Une musique barbare naturellement mais une musique. La musique partout précède la science." », Bernanos, Georges, *Nouvelle Histoire de Mouchette*, Paris, Le Castor Astral, 2009, p. 20-21.

63 Benoît, Éric, « Quand l'instant sort du temps : pour une théologie de l'instant (dans le récit bernanosien) », dans Rabaté, Dominique (dir.), *Modernités* n°11, « L'instant romanesque », Bordeaux, PUB, 1998, p. 115.

Et c'est ce chant de confiance qu'Arsène souille quelques minutes plus tard en agressant celle qui s'était ouverte à lui. Cependant, Bresson se démarque une nouvelle fois du texte de Bernanos. Dans le roman, ce deuxième chant est différent du premier : il s'agit de la réminiscence d'un air « nègre », peut-être imaginaire, que Mouchette aurait entendu à plusieurs reprises joué par le phonographe d'un estaminet.[64] Bresson, pour sa part, utilise le même chant pour les deux scènes et insiste par ce moyen sur le mouvement intérieur du personnage[65] : du blocage à la libération – libération qui la conduira à la déchéance et au suicide.

Le chant de Mouchette, enfin, trouve un écho dans le film suivant de Bresson, *Une Femme douce,* qui met en scène un même blocage : la désespérance censurant le chant. Cette « femme douce » (Dominique Sanda), qui ne sera jamais nommée, est plongée dans une profonde affliction. On la verra d'abord écouter sur un tourne-disque, pendant que son mari fait des mots croisés, l'adagio de la *Sinfonia* qui précède le *Come Ye Sons of Art* de Purcell. Plus tard, on l'entendra chantonner, seule dans l'appartement conjugal, le thème de cet adagio. Son mari, tendant l'oreille depuis le rez-de-chaussée, s'en étonne et interroge la bonne : « Elle chante ? ». La réponse, d'une sourde violence, ne se fait pas attendre : « Ça lui arrive quand vous n'êtes pas là ! » Il s'agit du même chant que celui de Mouchette : un chant des profondeurs, qui, comme un secret[66], peut se livrer ou rester enfoui.

Bresson, nous l'avons observé, utilise peu de musique diégétique, mais celle-ci est, à l'image du chant de Mouchette, un révélateur des rapports conflictuels auxquels sont mêlés les personnages, qu'il s'agisse de leur rapport à l'autre, à leur environnement ou à eux-mêmes. Aussi le réalisateur opère-t-il dans ses films de cette période un double mouvement consistant à styliser un monde absurde, et déserté par le sens, dans lequel la musique (diégétique) n'est qu'une métonymie de l'incommunicabilité, tout en nous invitant par la musique (extradiégétique) à escompter une sorte de réenchantement. Si l'on adhère à ce constat, une lecture musicale de la suite de son œuvre, après 1968, révèle un sens très singulier.

---

64 « Elle croyait fredonner entre ses dents un air entendu bien des fois, car l'immense phonographe au grotesque pavillon écarlate, installé à la fenêtre de l'estaminet, le répète invariablement chaque dimanche. C'est un air de danse – de danse nègre, a-t-elle ouï-dire. Les paroles en sont incompréhensibles. Jusqu'alors, elle n'avait écoutait qu'avec répugnance, mais il ne cessait de la hanter, au lieu que les airs favoris de Madame [l'institutrice] fuient à mesure sa mémoire. », Bernanos, Georges, *Nouvelle Histoire de Mouchette*, *op. cit.*, p. 48. Difficile de ne pas faire le parallèle avec le « Some of These Days » de la *La Nausée* (Jean-Paul Sartre), roman sorti en 1938, la même année que celui de Bernanos.

65 « C'est l'intérieur qui commande […]. Seuls les nœuds qui se nouent et se dénouent à l'intérieur des personnages donnent au film son mouvement », Bresson, Robert, *L'Écran français*, 17 novembre 1946.

66 « Cette voix était son secret », écrit Bernanos, *Nouvelle Histoire de Mouchette, op. cit.*, p. 49.

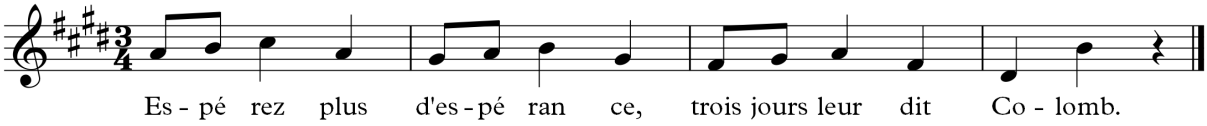

Fig. 2.4 Première phrase du « Plus d'espoir !» (Georges Bernanos/Jean Wiéner), avec la sixte mineure finale.

2.1.7. 1968 : une rupture ?

En effet, cette dialectique musicale (musique « classique » extradiégétique/musique originale « populaire » diégétique) disparaît dans la suite de l'œuvre de Bresson. Après 1968, les musiques de ses films « descendent dans la rue » : toutes les musiques se diégétisent. Disparaît ainsi dans les œuvres ultérieures, à partir de *Une Femme douce*, cette chape spirituelle – la musique extradiégétique – et avec elle le dualisme formel.

Dès lors, l'œuvre de Bresson se teinte d'un pessimisme de plus en plus résigné. Les musiques du répertoire classique, décrochées de leur zénith, sont à présent utilisées comme d'ultimes bouffées de spiritualité auxquelles se rattachent éphémèrement les personnages plongés dans un monde moderne dévoyé, en perdition ; ces musiques expriment, dans le même temps, l'impuissance de l'art des sons (ces vestiges, à l'instar des cathédrales[67]) à enrayer le destin des personnages. Les scènes musicales, peu nombreuses, en sont d'autant plus marquantes. L'adagio de Purcell que *La Femme douce* écoute sur son tourne-disque ne la détournera pas de la défenestration inaugurale à laquelle le spectateur a assisté. L'*Ego dormio* de Monteverdi, que Charles écoute sur un tourne-disque, la nuit, couché sur le sol d'une église, comme attendant une réponse à toutes ses questions, ne sauvera pas ce « martyr amateur »[68] ; de même que l'adagio du *Concerto n°23* de Mozart, s'échappant de l'ouverture d'une fenêtre du rez-de-chaussée, ne fera que le retenir quelques secondes avant son suicide à la romaine, par procuration (*Le Diable probablement*). Yvon, enfin, dans *L'Argent*, entend la *Fantaisie chromatique* de Bach – que pianote l'ancien professeur de musique, alcoolique et violent, incapable de jouer sans boire, et dont le jeu est interrompu par le fracas de son verre se brisant sur le sol. Musique devenue insignifiante (dans l'incapacité de communiquer quoi que ce soit), elle sera impuissante à empêcher le massacre final.[69]

67 « Victor Hugo dit ici, à propos des cathédrales, ces lieux-là sont vraiment saints. Il dit ailleurs, je ne sais plus où : "une cathédrale, une église, c'est divin, Dieu est là, mais qu'un prêtre paraisse, il n'y est plus." Il exagère, tu ne trouves pas ? », Charles (Antoine Monnier) dans *Le Diable probablement*, vers 1:04:00. Il est possible de voir ici ce que nous avons évoqué à propos de Lipatti : à savoir ce goût pour une interprétation « blanche ». Ce qui donnerait : une œuvre musicale c'est divin, Dieu est là, mais qu'un « interprète » paraisse (sous entendu de manière trop ostensible) et il n'y est plus.

68 C'est de cette manière qu'il se qualifie devant le psychanalyste.

69 Un des films les plus intéressants de Bresson sur la musique, que nous n'évoquons pas ici, est sans doute *Les Quatre nuits d'un rêveur* (1971), d'après *Les nuits blanches* de Dostoïveski, d'où se dégage des moments

2.2. Musique préexistante extradiégétique et système binaire de la musique : une esthétique singulière ?

2.2.1. La musique préexistante *extradiégétique*.

Bresson, par l'usage qu'il fait de la musique, est-il un cas à part ? Pour mieux situer son cinéma, observons rapidement de quelle manière la musique préexistante est utilisée et perçue à l'époque.

Il semble que les réalisateurs d'alors aient des scrupules à plaquer une musique préexistante sur un film sans la justifier dans le récit.[70] Le cinéma moderne, en réinvestissant l'héritage du cinéma muet (les musiques préexistantes étant par ailleurs abondamment utilisées dans les salles pour accompagner les films), fait de la musique préexistante un usage de moins en moins normé, jusqu'au *play-list* des bandes sonores d'aujourd'hui.[71]

De manière générale, les utilisations de la musique préexistante, comme nous l'apprend Olivier Clouzot[72], sont à l'époque sujettes au discours critique des spectateurs qui vise à défendre l'« intégrité esthétique » de la musique savante. Pour certains mélomanes, il est en effet sacrilège de segmenter les grandes œuvres du répertoire à seule fin de les voir figurer dans un film. Ledit Clouzot, dans son article de 1963 sur la musique de film, prend parti en reconnaissant une légitimité à ces inquiétudes : « De telles adaptations peuvent inquiéter à juste titre le mélomane, car l'unité et la cohésion formelle de la musique sont nécessairement modifiées : sa continuité est interrompue et morcelée par les nécessités de l'action et du dialogue, car on coupe plus facilement dans le son qu'on ne supprime une réplique. De plus, un autre facteur vient accentuer ce phénomène de détérioration : nous avons vu que la musique modifie par sa présence la signification de l'image, mais cette modification n'est pas unilatérale et la réciproque est d'autant plus vraie que la musique est liée au temps psychologique. »[73]

musicaux, filmés « sur le motif », une sensualité et une délectation inhabituelles chez le cinéaste.

70 Il conviendrait pour valider ou infirmer ce propos de faire une étude générale sur l'usage de la musique préexistante au cinéma. Remarquons à notre mesure que les films qui sont entrés dans les histoires de la musique au cinéma pour avoir fait appel au répertoire de la musique classique avant ou pendant cette période ancrent le plus souvent cette musique dans la diégèse. En effet, le *Concerto pour piano n°2* de Rachmaninov dans *Brief Encounter* (1945) est entendu sur le poste domestique du couple ; le *Sextuor n°1* de Brahms dans *Les Amants* (1958) de Malle est écouté par Henri dans la première partie du film avant de servir à l'ambiance de la nuit d'amour des amants ; *Le Trouvère* de Verdi dans *Senso* (1954) de Visconti est entendu à La Fenice de Venise [*La symphonie n°7* de Bruckner est, quant à elle, utilisée de manière extradiégétique] ; etc.

71 Qu'annoncent déjà, à la fin des années 1960, Kubrick, avec *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), et des films plus conventionnels comme le *Lauréat* (1967) et *Easy Rider* (1969) pour la musique populaire.

72 Clouzot, Olivier, « La musique de film » dans Roland-Manuel (dir), *Histoire de la musique II (vol. 2)*, Paris, Gallimard, 1963, p. 1507-1508.

73 Clouzot, Olivier, « La musique de film » dans Roland-Manuel (dir), *Histoire de la musique II (vol. 2)*, *op. cit.*, p. 1507.

Olivier Clouzot, s'il souligne habilement le rapport bilatéral entre musique et image, oublie d'indiquer que ce rapport est déséquilibré et partiel. En effet, on voit dans la formulation de la crainte d'une perte de la continuité musicale, le poids d'une tradition esthétique de la musique classique encore fortement ancrée dans les esprits, laquelle a des difficultés à accepter la particularité du régime cinématographique de la musique, notamment la perte, pour la musique, de son statut d'œuvre, devenant non plus le centre de l'attention mais la partie d'un tout – le film. De plus, a-t-on entendu un commentaire similaire à propos du jazz ou de la chanson ? Après tout, retrancher un couplet à une chanson c'est aussi modifier « l'unité et la cohésion formelle de la musique ».[74] Le répertoire classique apparaît clairement en ces années 1960 comme un répertoire intouchable et « sacré ».

Dans le même sens, plus étonnamment, Resnais, en 1989, tout en reconnaissant être sur ce sujet « puritain et sectaire », s'offusque lui aussi de la fragmentation de la musique préexistante et « sur le fait, poursuit-il, que l'on ait pas demandé son avis à Malher ou à Bartók, sur le fait qu'on parle dessus... La superposition des bruits de voiture, de moto ou de pas me paraît scandaleuse – encore qu'on puisse en rire. »[75] Le poids de cette convention – Resnais est né en 1922 – continue donc à peser chez certains réalisateurs.

2.2.2. Le système binaire de la musique (Malle, Varda et Bresson).

La dialectique musicale (musique diégétique/musique préexistante extradiégétique) est présente à plusieurs reprises dans le cinéma français des années 1960 mais toujours de manière moins radicale : les réalisateurs justifiant diégétiquement la musique dite classique dans la majorité des cas ou ne l'utilisant que de manière épisodique. Arrêtons nous cependant sur deux films qui articulent la musique d'une manière proche de celle de Bresson : *Le Feu follet* de Louis Malle et *Le Bonheur* d'Agnès Varda.

Dans *Le Feu follet*, Louis Malle (1963), en adaptant le roman éponyme de Drieu La Rochelle inspiré de la vie du poète Jacques Rigaut, utilise la musique pour piano de Satie (les trois *Gymnopédies* et les trois premières *Gnossiennes*[76]) en contrepoint des derniers jours d'Alain Leroy (Maurice Ronet). Cette déambulation introspective d'un homme que l'amour de la vie a quitté trouve son prolongement dans cette musique de Satie qui vient, en douze brèves

74 Clouzot, Olivier, *Ibid.*, p. 1507.
75 Thomas, François, *L'atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989, p. 255.
76 On entend dans l'ordre des extraits de : *Gymnopédie n°3*, *Gnossienne n°1*, *Gymnopédie n°2*, *Gnossienne n°2*, *Gnossienne n°3* (en entier), *Gymnopédie n°3*, *Gnossienne n°2* (trois extraits à la suite), *Gymnopédie n°1*, *Gnossienne n°1*, *Gymnopédie n°1*.

occurrences, jouer le rôle de diapason de l'œuvre et lui donner son unité. Les indications d'interprétation musicale sont à l'image du personnage : « Lent et douloureux. Lent et triste. Lent et grave. » (*Gymnopédies*). En admirateur de Bresson[77], Malle laisse cette musique préexistante infuser par petites touches l'ensemble de son film tandis que l'univers diégétique est dépourvu de musique, si ce n'est l'évocation avec des enfants, lors d'un repas chez un ami, des « idoles » du moment (en l'occurrence, Françoise Hardy et Sylvie Vartan). Bien que le milieu bourgeois des personnages soit très différent des films de Bresson, on retrouve là aussi de manière ténue cette opposition du savant et du populaire.

Mais, contrairement aux apparences, le réalisateur se démarque de la radicalité du système bressonnien. En effet, Malle cède à la tentation psychologisante en justifiant visuellement son utilisation de la musique de Satie. Ainsi, lors d'une scène de douce folie où Alain est seul dans sa chambre, on voit le personnage s'appuyer furtivement sur la pochette d'un 33 tours du compositeur.[78] Cette musique, dès lors, est présentée comme un élément faisant partie de l'univers intime du personnage, comme une musique subjective, expression du mouvement intérieur d'Alain Leroy. On peut s'interroger sur la nécessité d'une telle justification visuelle de la musique, en dépit de son caractère anecdotique : le spectateur n'associe-t-il pas de lui-même la musique de Satie au personnage d'Alain ? Dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1958), déjà, où la musique extradiégétique est associée à Florence (Jeanne Moreau), Malle plaçait la musique dans l'univers diégétique en mettant en évidence dans la chambre des adolescents criminels la pochette d'un disque de Miles Davis.[79]

77 Cf. « *Pickpocket* est l'une des quatre ou cinq grandes dates de l'histoire du cinéma. […] Dans *Pickpocket*, il n'y a plus d'anecdote, c'est-à-dire de prétexte étranger au propos réel du film et qui le plus souvent le masque, ce que les producteurs appellent "un bon sujet", "une bonne histoire", avec psychologie à la clé, progression dramatique, etc. Il y a seulement des symboles, d'une lumineuse simplicité, qui composent une allégorie ou, plus exactement, ce qu'on appelle dans l'Évangile, une *parabole*. Tournant définitivement le dos à la dramaturgie, Bresson a fait un film contemplatif, un film de réflexion morale, qui est au cinéma traditionnel ce que Pascal est à Balzac. », Malle, Louis, « Avec *Picpocket* Bresson a trouvé », *Arts*, 30 décembre 1959, repris dans *Robert Bresson. Éloge*, Paris, Cinémathèque française, 1997, p. 35-36.

78 Il s'agit pour être précis d'un 33 tours du pianiste Aldo Ciccolini jouant les pièces pour piano de Satie et qui arbore, sur sa pochette, un dessin de Picasso représentant Satie assis sur une chaise (vers 21:24).

79 Cependant, il est possible de voir de nouveau une opposition entre la musique pré-modale de Miles Davis (extradiégétique), qui accompagne les déambulations de Florence, et le jazz be-bop plus anodin ainsi qu'une bluette à trois temps (diégétique), qui sont écoutés par les deux adolescents (en voiture, dans le motel puis dans leur chambre). La présence de ce système binaire rend plus prégnante l'originalité de ce film noir, lequel laisse au jazz moderne de Miles Davis le soin de prendre en charge, par contraste avec la musique diégétique, l'expression de la profondeur et de la complexité d'un personnage comme l'aurait fait une musique dite « savante » : d'où, entre autres, l'importance de ce film dans l'histoire des rapports entre jazz et cinéma et dans l'histoire de la « légitimation culturelle » de cette musique.

Le Bonheur (1965) d'Agnès Varda, projet conçu en hâte à la suite du refus, par la Commission d'avance sur recettes, d'un autre scénario qui deviendra *Les Créatures* (1967)[80], conte l'histoire d'un menuisier, heureux entre sa femme et sa fille, qui s'éprend d'une autre femme ressemblant à la sienne[81]. Cherchant à concilier ces deux bonheurs, François (Jean-Claude Drouot) avoue à sa femme sa liaison et lui expose sa théorie du « bonheur qui s'additionne ». Celle-ci, après avoir feint la compréhension, se noie sans que l'on sache si c'est accidentellement ou volontairement[82]. La maîtresse prendra alors peu à peu la place de la femme disparue.

La musique de Mozart[83] (adaptée par Jean-Michel Defay) soutient cette déambulation sentimentale. Cette musique (pour être précis, la Fugue et le Quintette[84]), clairement associée au bonheur familial au début du film, ne disparaît pas avec la relation adultérine. Elle se poursuit, au contraire, en un chant inaltérable que même la mort de Thérèse (Claire Drouot), la femme de François, ne saurait éteindre. Elle souligne, par son ininterruption, et comme un au-delà du drame, l'optimisme à tout crin de François.[85] Varda choisit à dessein la musique de ce compositeur, celle-ci lui permettant de convoquer un moyen d'expression *oxymorique* – ayant la faculté de produire des impressions complexes et antagonistes. La réalisatrice formule cette ambiguïté qu'elle perçoit lorsqu'elle écrit : « Plus couramment, on associe au mot bonheur les adjectifs fugace et angoissant. Aragon et Ferrat l'ont chanté : *Qui parle de bonheur a toujours les yeux tristes*. C'est ce que je sentais en choisissant la musique heureuse de Mozart, sa légèreté qui brise le cœur. »[86]

---

80 Varda, Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 65.

81 Varda écrit : « Thérèse et Émilie se ressemblent, elles ont presque les mêmes gestes. L'idée d'adultère se transforme en celle de glissement. », Varda, Agnès, *Ibid.*, p. 67.

82 Il est d'ailleurs possible de rapprocher ce drame de celui de Mouchette : ambiguïté similaire et même rapport symbolique à l'eau. « L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil, ni vengeance, du suicide masochiste. », Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 113.

83 *Allegro* du *Quintette pour clarinette en la majeur* K. 581, *Adagio* et *Fugue en ut mineur* K. 546 et *Adagio pour deux clarinettes et trois cors de basset en si bémol* K. 411.

84 L'*Adagio en si bémol* servira uniquement pour la scène de l'enterrement.

85 À propos de la réception du film et des interrogations morales qu'il a suscitées, Varda explique : « Avec le recul, je suis troublée de tout ce brouhaha. Je lis les insultes de Michel Cournot et de Pierre Philippe, les compliments de Jean-Louis Bory et de Jean Baroncelli, mais surtout les pleines pages de questions-réponses morales. En fait – je l'ai raconté plus haut – j'ai écrit très vite ce film et l'ai tourné vite aussi sans penser une seconde à tous les tenants et les aboutissants débattus par ceux qui l'ont vu à sa sortie. J'avais dépeint un bonheur coloré, impressionniste et familial autour d'une idée douloureuse et simple (ou un peu trop simple) : chacun de nous et unique mais remplaçable. », Varda, Agnès, *Varda par Agnès*, *op. cit.*, p. 71.

86 Varda, Agnès, *Ibid.*, p. 70.

Par ailleurs, *Le Bonheur*, film dont Claudia Gorbmann a déjà souligné, à l'instar de *Sans toit ni loi* (1985), le « système binaire de la musique»[87], nous présente un environnement musical où les personnages sont inféodés à la mode et s'opposant à la musique mozartienne. En somme, si Varda trempe sa plume dans l'héritage musical savant, pour en imprégner sa « cinécriture »[88], c'est dans l'objectif de raconter l'histoire des gens de peu dont le paysage musical se cantonne, par contraste, au bal populaire et à la chanson yéyé. Dans l'atelier de menuiserie, où prend place une armoire couverte de photos des vedettes de l'époque, les artisans écoutent de la musique yéyé. De même l'amante de François, postière, est amatrice de chanson populaire et couvre ses murs de photos d'artistes à la mode.[89] Là encore, en ces années 1960, une cinéaste semble opposer le monde « objectif » des personnages (le regard qu'elle pose sur eux est dépourvu de cruauté et plus coloré que chez Bresson) à un monde « subjectif », qui, quant à lui, s'exprime par la musique du répertoire classique, reflet d'une « noblesse » et d'une profondeur d'âme.

On voit combien de telles utilisations de la musique préexistante au cinéma[90] conduisent à une mise en relief contrastée du film, à un système binaire de la musique. S'il est très commun de voir s'opposer des genres musicaux au sein de la diégèse, ceux-ci représentant souvent des oppositions sociales de goût (film social et comédie sont passés maîtres dans l'art de convoquer ces marqueurs culturels), l'inscription de ces oppositions dans l'ordre modal (musique diégétique/musique extradiégétique), telle que que nous venons de l'observer, est tout aussi présente. Elle relève d'un niveau formel, propre à l'écriture audio-visuelle, au positionnement de l'auteur à l'égard de ses personnages et à l'univers fictionnel qu'il façonne.

Le système binaire de la musique au cinéma, souvent hiérarchisé ou, du moins, contrasté, est un prisme traversé par les classifications culturelles d'une époque. Le grand écran, loin d'accueillir toutes les musiques sans discrimination, comme on le pense trop

87 « Le système binaire de la musique de *Sans toit ni loi* fait sentir un contraste extrême entre la musique non diégétique et la musique diégétique : le quatuor qui n'appartient pas à l'univers subjectif de l'héroïne, et les chansons rocks qui lui donnent voix. » Gorbmann, Claudia, « La musique vardienne », dans Fiant, Anthony, Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, 1995. Dans ce même texte l'auteure propose une interprétation du *Bonheur* s'appuyant de nouveau sur ce binarisme (objectif/subjectif).

88 « En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est la cinécriture », Varda, Agnès, *Varda par Agnès*, *op. cit.*, p. 14.

89 On peut voir : Sacha Distel, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Hugues Aufray, Jean-Paul Belmondo (54:20). Et plus tard : Sylvie Vartan et Françoise Hardy (1:10:30).

90 Sur la question on pourra lire : Powrie, Phil, et Robynn Stilwell (dir.), *Changing Tunes : The Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2005.

souvent, est au contraire le théâtre d'une mise en évidence de ces classifications culturelles mouvantes. En somme, chaque esthétique cinématographique (et elles peuvent être nombreuses et antagonistes à une époque donnée) inscrit dans une *idéologie* sa façon de représenter la musique. Celle-ci s'exprime, aux yeux et aux oreilles du spectateur, à deux niveaux du film : de manière intra-modale (les représentations de la musique inscrites dans la diégèse), et inter-modale (la mise en forme de ces représentations : l'interaction entre le diégétique et l'extradiégétique).

La filmographie de Bresson nous a montré combien le système musical d'une œuvre (ici la répartition signifiante de la musique entre ces différentes modalités) peut être en elle-même porteuse d'une vision du monde et de sa traduction symbolique. C'est bien par choix et à dessein que Bresson – de même que Malle et Varda dans les films cités – invite la musique dite « classique » dans ses films : nul lien d'ordre social avec les personnages, mais bien plutôt un lien d'ordre spirituel et métaphysique, expression de l'ancrage idéologique de l'auteur. Ainsi, en ces années 1960, Bresson répond à sa manière à la question : à quelle musique faut-il confier l'expression des mouvements intérieurs de l'homme ?

Bresson, qualifié trop hâtivement de cinéaste « anti-musique »[91], adopte en réalité, en matière de musique, une esthétique originale par sa rigueur, propre aux œuvres de cette période centrale de sa filmographie. Cette esthétique s'adosse à la mise en rapport contrastée des deux modalités de la musique au cinéma[92] : musique savante d'un côté – la culture du créateur (classique et humaniste) prenant en charge la profondeur des personnages –, et de l'autre, musique populaire (au sens péjoratif chez Bresson) – celle-ci, en forme de sociographie, prenant en charge la vie et l'environnement trivial de ses créatures. Chez Bresson, par l'usage qu'il fait de la musique, le film devient le lieu où se télescopent plusieurs univers, en un devisement du monde.

91 Son goût pour le silence n'est-il pas avant tout un goût d'ordre musical : « Musique, ce n'est pas seulement la musique proprement dite ou la voix humaine. C'est également tous les bruits qui nous entourent et qu'il s'agit de mettre en ordre afin de les rendre accessibles, je veux dire audibles. Et ce silence dont je ne cesse de m'étonner qu'il soit absent de tous ou de presque tous les films actuels ? Il faut vouloir le silence, il faut le créer. [...] ». Propos de Bresson recueillis par Yvonne Baby, *Le Monde*, 26 mai 1966, cité dans Estève, Michel, *Robert Bresson*, Paris, Seghers, 1974, p. 122.

92 Rappelons, comme nous l'avons souligné dans l'*Introduction* que l'on retrouve ce même contraste inter-modal à l'opéra : « [La musique de scène dans l'opéra] établit souvent une relation paradoxale et contrastée entre une musique qui "joue" sur les registres de la légèreté ou de l'indifférence, et l'intensité, la profondeur de ce qui habite les protagonistes (ou le caractère tragique de l'action en cours), distance qui donne encore plus de force et d'efficacité dramatique. », « La musique de scène dans l'opéra » dans Montalembert, Eugène, et Caude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, *op. cit.*, p. 1081.

3. Alain Resnais : la musique, la mémoire et l'oubli.

Alain Resnais (1922), à l'opposé de Bresson, a toujours critiqué l'usage de la musique préexistante au cinéma qui l'oblige, en tant que spectateur, à entretenir un rapport « schizophrénique » avec le film, la musique « reconnue » lui donnant l'impression de « voir double » : « Quand j'ai réalisé deux ou trois films en 16 mm muet, je cherchais forcément à utiliser de la musique, mais j'avais déjà horreur des musiques préexistantes. […] La seule chose que je ne supporte pas, c'est une certaine utilisation de la musique classique, surtout des morceaux déjà enregistrés sur disques, cette méthode qui consiste à ouvrir le potentiomètre au début de la séquence et à le fermer quand cette séquence s'achève. Je n'ai pas une culture musicale extraordinaire, mais elle est suffisante pour que je sois distrait de l'action et de l'histoire d'un film quand j'entends Chopin, Malher, Mozart, Bach surtout. Malgré moi, j'écoute la musique. Je rêve toujours à ce que serait *Mort à Venise* avec une musique originale.»[1]

En 2013, le réalisateur semble avoir pris du recul vis-à-vis de cette position : « Maintenant je suis plus tolérant parce que je reconnais que Scorsese a obtenu des résultats épatants, ainsi que Kubrick. Quand c'est fait avec génie... J'étais à Londres quand j'ai entendu *Ainsi parlait Zarathoustra* sur *2001, L'odyssée de l'espace* [en 1968]. Oh, j'ai mal réagi ! »[2] C'est qu'en effet, depuis les années 1950, le réalisateur emprunte une autre voie, celle de la musique originale. Resnais préfère se tourner vers une musique plus « modeste », mais de son temps et faite « sur mesure », construite *avec* et *pour* le film. Il accepte une seule dérogation à ce refus de musique préexistante : quand celle-ci fait parie de l'intrigue. À propos de l'utilisation de la *Sonate op. 78* de Brahms dans son film *Mélo* (1986), il explique : « Dans ce cas précis je crois qu'on a le droit d'utiliser de la musique préexistante, puisque c'est une musique qui fait partie de l'histoire et qui n'est pas imposée de force sur les images. Quand c'est un personnage qui joue de la musique ou quand Visconti, dans *Violence et Passion*, fait mettre un disque de Mozart à Burt Lancaster, ça ne me gêne en effet pas du tout. »[3] Le diégétique est donc dans le cinéma de Resnais – et nous verrons que ses films des années 1960 se conforment à cette règle – la seule modalité autorisée à accueillir de la musique préexistante.

1 Jousse, Thierry, «Entretien : Alain Resnais et la musique de cinéma », *Cahiers du cinéma*, « Musiques au cinéma », Hors-série, 1995, p. 8-9.

2 Binh, N. T., « Entretien avec Alain Resnais, "Les muses sont sœurs et vivent en compagnie"», Binh, N. T. (dir.), *Musique & Cinéma. Le mariage du siècle ?*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2013, p. 200.

3 Thomas, François, *L'atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989, p. 264.

3.1. De la musique (originale) avant toute chose.

Dès ses courts-métrages, Resnais collabore avec de nombreux compositeurs, occasion pour lui de forger sa réflexion sur les rapports entre musique et cinéma. Adepte, à ses débuts, de la partition ininterrompue, il fait mettre intégralement en musique tous ses courts-métrages par des compositeurs d'horizons différents mais tous rompus à la musique de scène : Jacques Besse (*Van Gogh*), Darius Milhaud (*Gauguin*), Guy Bernard (*Guernica*, *Les statues meurent aussi*), Maurice Jarre (*Toute la mémoire du monde*), Pierre Barbaud[4] (*Le Mystère de l'Atelier Quinze*, *Le chant du styrène*[5]) et Hans Eisler (*Nuit et Brouillard*). Ce dernier, auteur avec Adorno d'un ouvrage pionnier sur la musique au cinéma, a pu nourrir la réflexion du cinéaste : « J'ai eu la chance que Hans Eisler vienne à Berlin pour faire la musique de *Nuit et Brouillard*, j'ai beaucoup appris avec lui. C'était une époque où il n'y avait rien sur la musique de film, si ce n'est justement le livre de Eisler [...]. On essayait d'avoir des tuyaux, on travaillait un peu à l'aveuglette. Il y avait le livre de Karel Reisz [*Technique of Film Editing*, Londres, Focal Press, 1953], qui m'a beaucoup appris, et sur la musique il n'y avait que le bouquin d'Eisler, qui a été traduit récemment. J'ai du l'avoir assez tôt, et ça m'a guidé... »[6] Ce propos, outre qu'il laisse percer l'intérêt de Resnais pour la théorie, nous rappelle que les réalisateurs d'alors étaient souvent livrés à eux-mêmes face à des problématiques telles que la musique au cinéma ou le montage.

Resnais utilise parfois à la lettre certains conseils du livre Adorno/Eisler, bien que rien ne permette d'affirmer que cela soit intentionnel de la part du réalisateur tant les procédés décrits dans l'ouvrage sont généraux. Cependant, dans *La Guerre est finie*, par exemple, Resnais utilise une des « propositions » du livre, laquelle consiste à conclure une musique extradiégiétique par un bruit diégétique, pour ménager une continuité.[7] L'exemple que donnent les auteurs, issu d'une séquence de *Les Bourreaux meurent aussi* (1943) de Fritz Lang, se retrouve littéralement dans le film de Resnais. « Un homme fuit au milieu de la circulation dans les rues d'une ville. L'image suivante montre qu'il est sauvé : il arrive à bout de souffle devant une porte. La sonnerie de la porte met un terme aux traits rapides des

4 Lequel sera également acteur en tenant le rôle du père de la française dans *Hiroshima mon amour*.

5 Nicolas Viel propose une analyse de ce moyen-métrage (dont la musique est composée de manière orthodoxe et avec une instrumentation traditionnelle) en mettant en parallèle un film d'animation de Claude Antoine, *Conte sur le sable* (1958), où le compositeur utilise pour la première fois la « musique algorithmique ». Cf. Viel, Nicolas, « Pierre Barbaud et le cinéma : question de méthode », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 58 | 2009, p. 111-127.

6 Entretien avec François Thomas, dans *L'atelier d'Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 38.

7 Ce travail sur la continuité entre son diégétique et musique extradiégétique a déjà été développé dans les années 1930.

cordes, à la manière de l'accord final d'une cadence. La musique peut ainsi se dissoudre en bruitage, ou le bruitage se dissoudre dans la musique comme le feraient des dissonances. »[8] En effet, Resnais utilise à trois reprises ce procédé dans son film : déambulation de Diego (Yves Montand), accompagné par une musique originale de Giovanni Fusco, et arrêt de celle-ci au moment où retentit la sonnerie que le personnage vient de déclencher.

Resnais, dès ses courts-métrages, adopte une méthode consistant à utiliser une musique ininterrompue pour unifier l'œuvre. Il procède de même dans ses premiers longs-métrages comme on le constate avec l'ouverture de *Hiroshima mon amour* ou le continuum de l'orgue dans *L'année dernière à Marienbad.* Les voix expressives également, avec l'emploi de textes littéraires[9] en voix off, déjà présentes dans les courts-métrages, se retrouvent dans ses longs-métrages. Les voix y sont abordées comme des instruments de musique : tessiture, accent, intonation, débit et inflexion concourent à la musicalité de ses films. Les dialogues y flirtent en permanence avec une forme de lyrisme.[10] Comme le dit le réalisateur en 1961 : « Il y a, par exemple, dans *Marienbad*, une structure de poème musical, une valeur incantatoire du texte qui se répète, un ton de récitatif qui correspond à l'opéra. À tout instant, on a l'impression que les personnages pourraient s'arrêter de parler et continuer leur texte en chantant. »[11] C'est ce qu'il fera des années plus tard avec *On connaît la chanson* (1997).

Véritable succès critique, reçu et perçu comme le parangon du cinéma moderne, le premier film de Resnais, *Hiroshima mon amour,* est l'objet d'un événement dans l'exégèse musico-cinématographique. Ce long-métrage est la première œuvre à avoir été analysée en détail dans les *Cahiers*[12], puis dans un des premiers ouvrages consacrés à la musique de film. Dans son livre, *Défense et illustration de la musique dans le film* (1963), Henri Colpi identifie l'ensemble des thèmes du film en en présentant un découpage complet.[13] Colpi, également monteur et réalisateur, montre comment l'image, le son, et les thèmes musicaux produisent des discours entremêlés, tantôt divergents, tantôt convergents. La musique de film mérite

8 Adorno, Theodor et Hans Heisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 114.

9 Les alexandrins de Raymond Queneau pour *Le Chant du styrène*, ou le texte de Jean Cayrol pour *Nuit et brouillard*.

10 « J'avais envie d'un son. La langue de Robbe-Grillet sonne magnifiquement, elle vous envoûte. C'est une vraie musique. Je crois qu'il doit y avoir quarante minutes de paroles dans *Marienbad*. Ça pourrait presque se chanter. C'est comme un livret d'opéra avec des mots très beaux, très simples, qui se répètent. », Roob, Jean-Daniel, *Alain Resnais, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1986, p. 133.

11 Entretien avec Nicole Zand, *France-Observateur*, 18 mai 1961.

12 Colpi, Henri, « Musique d'Hiroshima », *Cahiers du cinéma*, n°103, janvier 1960, p. 1-14. Cet article, avec découpage complet du film et extraits musicaux, sera repris dans son livre *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc, 1963.

13 Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, *op. cit.*, p. 128-136.

enfin, en ce début des années 1960, de passer sous les yeux et les oreilles attentives de l'analyste.

Dans les années 1960, nous l'avons dit, Resnais cultive sa position critique par rapport à l'utilisation de musique préexistante plaquée arbitrairement sur des films, optant, à l'inverse, pour la musique originale et le travail avec des compositeurs contemporains : Giovanni Fusco et Georges Delerue (*Hiroshima mon amour*), Francis Seyrig (*L'année dernière à Marienbad*), Hans Werner Henze (*Muriel ou le temps d'un retour*), Giovanni Fusco de nouveau (*La Guerre est finie*), Krzystof Penderecki (*Je t'aime, je t'aime*). Laissons de côté l'esthétique et les audaces formelles, déjà maintes fois abordées, pour nous intéresser à ce qui, dans son cinéma, advient de la musique située *dans* le film.

3.2. Nœuds dramatiques et musique diégétique.

Film	**Diégétique**		**Extradiégétique**	
	Durée et %	Références	Durée et %	Références
Hiroshima mon amour (1959)	7'38 (soit 8,9 %)	Musique japonaise (défilé pour la paix). Valse de Delerue et chanson japonaise (bar du Fleuve).	35'55 (soit 41,8 %)	Giovanni Fusco (orchestre de chambre[14])
L'année dernière à Marienbad (1961)	-	-	56'14 (soit 62,5 %)	Francis Seyrig (orgue et orchestre)
Muriel ou le temps d'un retour (1963)	4'38 (soit 4, 2 %)	« Sujuk Day » de Delerue (bar). La chanson « Déjà » de Paul Colline et Paul Maya.	17'02 (soit 15,5 %)	Hans Werner Henze (orchestre et voix de femme)
La Guerre est finie (1966)	-	-	18'08 (soit 15,6 %)	Giovanni Fusco
Je t'aime, je t'aime (1968)	2'06 (soit 2, 3 %)	Musiques additionnelles (bar, restaurant, appartement).	12'48 (soit 14,4 %)	Krzysztof Penderecki (chœur et musique électronique)

Fig. 3.1. Tableau comparatif des deux modalités musicales dans l'œuvre de Resnais.

14 Piano, flûte, piccolo, clarinette, alto, violoncelle, contrebasse, cor et guitare acoustique.

Qu'en est-il de la musique diégétique dans le cinéma de Resnais ? D'abord, elle se distingue de la musique extradiégétique par sa rareté (une poignée de minutes dans *Hiroshima*, *Muriel*, *Je t'aime, je t'aime*), voire par son absence (*L'année dernière à Marienbad*, *La Guerre est finie*). Il y a au total, dans l'ensemble de ses six premiers longs-métrages, moins d'un quart d'heure de musique en situation (**Fig. 3.1**).

Ensuite, elle fait l'objet d'une attention particulière dans la dramaturgie des films : la musique diégétique intervient à un moment clé du film qui en marque le point culminant. Arrêtons-nous sur deux scènes de musique diégétique : la valse du Café du fleuve de *Hiroshima mon amour* et la chanson « Déjà » dans *Muriel.*

La scène qui se déroule dans le bar du Fleuve, qui constitue le deuxième tiers de *Hiroshima mon amour*, est la séquence la plus dramatique du film. La Française (Emmanuel Riva) et son amant japonais (Eiji Okada) sont attablés au Café du fleuve. Depuis cette relation récente qui coïncide avec le début du film, la française a des réminiscences, sous forme de flashs visuels accompagnés par la musique de Giovanni Fusco, de son histoire d'amour tragique avec un soldat allemand pendant l'Occupation, à Nevers. La Française livre dans cette longue scène de près de vingt-cinq minutes le récit complet de son premier amour, entre Libération et Épuration. Musicalement circonscrit, cet épisode, dans lequel on entend uniquement de la musique diégétique, est encadré par deux occurrences du « thème Fleuve »[15] (extradiégétique) : une flûte accompagnée par une guitare pour l'introduire et une variation au piano pour la conclure.

La Française commence son récit, entre quelques gorgées de bière, dans le calme environnement sonore d'un bar. Une valse populaire de Delerue va servir d'élément catalyseur en plongeant doucement le personnage dans un état second. La caméra laisse un instant la table des amants en arrière plan pour filmer un Japonais qui se présente devant le juke-box sur lequel on voit inscrit, le temps d'un gros plan, « *Waltzes Varieties* » (vers 49'25). La valse se fait entendre (49:30 – 51:40) : le visage au regard fixe de la Française change alors d'expression et sa voix devient plus intense. Deux minutes plus tard, la valse se termine sur des images de son passé, à l'instant où, après avoir été tondue pour « collaboration horizontale », elle gravit un escalier, la tête nue, sous les sourires des hommes et des femmes alentours. Son récit se poursuit nimbé d'un silence de plus en plus profond qui verra sourdre l'unique son de Nevers entendu par le spectateur – seul son du passé – : un cri déchirant qu'elle pousse en

15 Cf. partition dans Colpi, Henri, *op. cit.*, p. 378.

regagnant la maison familiale. Resnais, alors que l'ensemble de la bande sonore est au présent, prend le parti de briser un instant, par ce cri, ses propres règles.[16] Elle paraît s'abîmer complètement dans sa mémoire, dans son monde intérieur, le silence de la bande sonore se faisant le signe de son état second. Et il faudra une paire de gifles de son amant pour la ramener à la conscience, pour la tirer de sa nuit, ses oreilles s'ouvrant de nouveau sur l'environnement sonore du café d'où se fait entendre une chanson japonaise de variétés.

Cette valse est typique d'un traitement anempathique de la musique : son ton léger s'oppose au caractère pesant de la scène. Mais, dans le même temps, c'est cette légèreté qui lui ouvre les portes de son passé tragique (après les premières notes, elle s'exclame en frappant la table de ses poings : « Ah ! Que j'étais jeune un jour ! »). La surface (la musique légère) devient ici une invitation à la profondeur (l'anamnèse).

Pendant son récit, nous n'entendons rien de Nevers, les quelques évocations sonores passent uniquement par les paroles de la française et l'imagier de ses souvenirs, projeté au spectateur tel un film muet. Ainsi, les quelques évocations sonores qui jalonnent le récit de la française, en étant livrées dans l'écrin silencieux des images de Nevers, prennent un relief inattendu :

> « La cave est petite, très petite. La *Marseillaise* passe au dessus de ma tête, c'est assourdissant. […] Je crie comme une sourde ton nom. [...] Le bruit des ciseaux sur ma tête. […] On chante la *Marseillaise* dans toute la ville. [...] À six heures du soir, la cathédrale Saint-Étienne sonne, été comme hiver. Un jour, il est vrai, je l'entends. Je me souviens l'avoir entendue. Avant. Avant, pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur. [...] C'est dans cette nuit-là que Nevers a été libérée. Les cloches sonnaient, sonnaient. ».

Dans un même mouvement, la Française scotomise les sons de Nevers (le silence de la bande sonore) tout en les suggérant par son récit – deux puissants symboles sonores y surnagent notamment : les cloches et l'hymne national.

Le dispositif (absence de son et récit subjectif) crée ainsi un doute chez le spectateur sur le statut de ces images du passé, statut qui reste indiscernable et ambigu. À cet effet, les images sont parfois en contradiction avec la littéralité de son récit (l'encre qui ne coule pas, l'évocation d'un « jardin » quand on voit une sorte de terrasse couverte de style Art nouveau). Dès ce premier film, Resnais s'illustre, sans aucun doute, comme un auteur cherchant à sonder

16 Resnais : « Il y a toujours un moment dans mes films, où j'éprouve le besoin de briser cette composition, de faire le contraire de ce que j'avais fait jusque-là. Par exemple, dans *Hiroshima*, toute la bande sonore est au présent ; mais on entend le cri de l'héroïne à Nevers. », Pingaud, Bernard (dir.), « Alain Resnais ou la création au cinéma », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 98.

les arcanes de l'esprit, plaçant le réel sur les sables mouvants de la conscience et de la mémoire.

À l'instar de la valse de Delerue, catalysant les souvenirs de la française dans *Hiroshima*, dans *Muriel ou le temps d'un retour,* une chanson des années 1920, « Déjà » (Paul Colline et Paul Maye), avive la mémoire des personnages. Elle est exécutée *a cappella* sur le mode du parlé-chanté par Ernest (Jean Champion[17]), le beau-frère du personnage principal, Alphonse (Jean-Pierre Kérien), dans une version tronquée de plusieurs couplets. Ayant pour thème la fuite du temps, elle fait office d'introduction au coup de théâtre du film : la dénonciation par Ernest[18] des penchants mythomanes du personnage principal. À l'heure du café, Ernest chante devant les convives attentifs, dont les visages, au début souriants, deviennent de plus en plus graves à l'écoute de la chanson. La chanson terminée, il enchaîne brusquement par un réquisitoire à l'encontre d'Alphonse rythmé par une musique de fosse (cluster dans le grave d'un piano préparé et percussions) et par un montage alterné montrant des plans d'immeubles fièrement dressés qui contrastent avec la chanson mélodieuse et l'unité spatiale de l'écoute collective qui ont précédé.

L'ensemble du film, mis en musique par Hans Werner Henze, propose, outre la musique d'accompagnement, à sept reprises, des airs lyriques (chantés par la soprano allemande Rita Streich) qui sont autant de brèves parenthèses dans l'action. La dimension de commentaire de cette musique, à la façon d'un chœur antique, reste cependant limitée du fait de la prononciation inaudible des paroles françaises.[19] Resnais finira par reconnaître lui-même que cela n'était pas volontaire et que le film en pâtit.[20] Ainsi, bien qu'en apparence éloignée de celle de Bresson, l'esthétique de Resnais repose elle aussi sur un fort contraste musical inter-modal (musique contemporaine pour l'extradiégétique, chanson et musique de bar pour le diégétique). Michel Marie le constate à une échelle plus générale : « Le film est fondé sur un

17 On entend l'acteur chanter dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), où il tient le rôle du garagiste Aubin.

18 « Ernest a quarante ans, écrit Jean Cayrol. C'est l'ami de jeunesse d'Alphonse, c'est son ombre, sa proie aussi. C'est lui qui tient la clé du drame ancien dans lequel Hélène et Alphonse se sont trouvés, puis perdus. Rien ne peut être vécu sans son consentement. Il sait tout, et d'ailleurs il le prouve, il utilise justement tous ses secrets mais en ne les dévoilant pas, simplement en les suggérant ; il est le gêneur n°1 du couple Alphonse-Hélène. Il porte lui aussi un costume clair, un duffle-coat, des souliers fins, toujours très bien cirés, des gants dans la main. Pour reprendre le ton des tragédies grecques, il est aux mains des Dieux. C'est lui qui mêlent les morts avec les vivants, c'est lui qui met le feu à la mémoire sèche du couple. », Cayrol, Jean, *Muriel*, Paris, Seuil, 1963, p. 22.

19 On peut toutefois pour en prendre connaissance se reporter au scénario : Cayrol, Jean, *Muriel*, Paris, Seuil, 1963, Air I (p. 45 et 48), Air II (p. 80), Air III (p. 84), reprise Air II (p. 88), Air III bis (p. 99), Air IV (p. 116), Air V (p. 139).

20 « J'ai obtenu l'effet que je cherchais par les interventions chantées et je trouve sa musique très belle, mais le fait qu'on ne puisse pas comprendre un seul mot n'est pas intentionnel et à mon avis regrettable. », Thomas, François, *L'atelier d'Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 264.

fort contraste entre le prosaïsme de la vie quotidienne des personnages, malgré la violence de la dénonciation de la torture en Algérie, et un traitement esthétique extrêmement audacieux dans lequel Resnais mêle avec bonheur une vision quasi cubiste du monde contemporain, une partition dodécaphonique de Hans Werner Henze, orchestrés par un montage elliptique proche de Eisenstein. »[21]

Dans ces deux films de Resnais, on voit que l'importance de la musique diégétique est inversement proportionnelle à sa quantité. Elle permet au réalisateur d'introduire et de mettre en scène deux sommets dramatiques : pour la Française, le récit tragique de son premier amour (la valse de Delerue) ; pour Ernest, le discours démystificateur destituant Alphonse (la chanson de l'entre-deux-guerres, « Déjà »). Ces deux scènes, en mettant en relation dialectique la surface (valse et chanson) et la profondeur (travail de la mémoire, recherche de la « vérité ») et en nous montrant que la première donne aux personnages accès à la seconde, nous rappellent que la musique diégétique a une particularité : elle *touche* les personnages, au sens direct et affectif comme au sens musical (*toccare*), dans le sens où la musique *joue* des personnages comme autant d'instruments. C'est-à-dire que le cinéma arrive ici à montrer, par-delà les signes de l'émotion et par-delà les mots, comment une musique, aussi simple soit-elle[22], peut agir sur un personnage et l'inviter à l'introspection.

Y'a pas qu'les automobiles
Qui font du cent
Qu'c'est agaçant,
Y'a aussi le temps qui file,
C'qu'il est pressé,
C'est insensé ;
Doucement, doucement
Monsieur le Temps,
Vite ralentissez au tournant ;
Hier je n'étais qu'un enfant
Et déjà j'ai les cheveux blancs
C'est vrai j'en ai déjà.
Habituellement, n'est-ce pas,
C'est à vingt-cinq, trente ans,
Qu'on commence à dire en parlant
De l'âge qu'on a
Déjà.

Puis à trente-cinq, quarante ans
On le dit un peu plus souvent
Un petit peu moins à cinquante ans
Déjà
Puis quand on est bien vieux ma foi,
On ne le dit plus mais bien des fois
On regarde les photos d'autrefois
Qu'on a,
Et l'on se revoit tout gosse
Au bras d'une jeune maman
Qui, pleine d'émoi,
Disait sans doute,
Il a six mois.
Déjà.

Ah, avoir toujours sur terre,
La femme, vingt ans,
L'homme, trente ans,
Quel beau rêve !
Y'a rien à faire
Faut vieillir,
Faut mourir.
Y'a bien du bonheur ici-bas,

21 Lamy, Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire mondial des films*, Paris, Larousse, 2009, p. 577.

22 « C'est une expérience qui m'est arrivée très souvent : la vérité d'un moment n'était exprimable que par une chanson. C'est un rapport à l'histoire très instinctif, très immédiat », De Baecque, Antoine et Claire Vassé, « Entretien avec Alain Resnais », *Cahiers du cinéma*, n°spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, repris dans De Baecque, Antoine, *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008. p. 191.

Mais comme on ne s'en aperçoit pas,
On préfère craindre l'avenir
Regretter le passé et dire
Déjà, déjà, déjà.

Y'a pas si longtemps l'audacieux
Lindberg nous arrivait des cieux
Comme c'est loin, comme c'est vieux
Déjà !
Encore plus loin, c'est le Cartel ;
Encore plus loin, c'est Deschanel,
Et tout là-bas Cécile Sorel,
Déjà.
Malgré nos pleurs, malgré nos ruses
Avec nous, le destin s'amuse,
Tout passe.

© Version chantée de « Déjà » (Paul Colline et Paul Maye)

« Il doit y avoir chez moi, de toute façon, à la base, une nostalgie de l'opéra. »[23] (Alain Resnais)

3.3. Brouiller les frontières : réalité du rêve et rêve de la réalité.

Les autres films de Resnais n'utilisent pas à proprement parler de musique diégétique (*Marienbad*, *La Guerre est finie*), ou très peu (*Je t'aime, je t'aime*). « Je voudrais faire des films qui se regardent comme une sculpture et qui s'écoutent comme un opéra. »[24], déclarait Resnais en 1961. En travaillant sur la plasticité visuelle et sonore de ses films, Resnais contraint le spectateur à faire une autre expérience du cinéma, à voir et à écouter autrement. Cherchant une expression cinématographique dont l'histoire n'est qu'un prétexte, le concept de musique diégétique est alors régulièrement mis à mal.

Dans *L'année dernière à Marienbad*, le film le plus énigmatique du réalisateur, que lui-même qualifie de « comédie musicale sans chanson »[25], l'environnement diégétique est littéralement phagocyté par la forme du film. Étant impossible d'y discerner ce qui relève de l'ordre de la réalité ou de processus imaginaires comme le rêve ou la mémoire, la distinction musicale habituelle n'est plus opératoire. Ainsi en est-il de la valse, qui revient à plusieurs reprises accompagner la danse des clients de l'hôtel, comme de la scène de concert, où l'on aperçoit deux violonistes sur scène : dans les deux cas l'image suggère une musique d'écran, alors qu'au contraire, la musique (la partition pour orgue et orchestre de Francis Seyrig), leur confère un caractère distancié et onirique. On peut percevoir des nuances : dans le premier cas (la valse à l'orgue et la danse des clients), la musique ternaire épouse rythmiquement le mouvement des danseurs, la distanciation par la musique (valse lente et fantomatique) est englobante, elle accroche aux rythmes de l'image ; dans le second cas (les images du concert

23 Thomas, François, *L'atelier d'Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 261.
24 *France-Observateur*, 18 mai 1961.
25 *Clarté*, février 1961, cité dans Pingaud, Bernard (dir.), « Alain Resnais ou la création au cinéma », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 32.

des deux violonistes), l'orgue fait entendre une musique sans lien direct avec l'image, la musique extradiégétique semble agir ici comme un masque qui rend inaudibles les musiciens à l'image. Quoi qu'il en soit, on le voit, la musique joue une autre partition que celle de l'image, elle travaille en contrepoint.

Avec *La Guerre est finie,* Resnais revient à une narration moins expérimentale. On y trouve peu de musique et exclusivement de la musique extradiégétique. Ce qui est intéressant ici est l'explication qu'en a donné le réalisateur *a posteriori.* En effet, selon Resnais, le personnage de Diego (Yves Montand), militant politique espagnol, n'aime pas la musique.[26] C'est ce qui expliquerait la faible présence de la musique dans le film. La psychologie (en puissance) du personnage viendrait en quelque sorte contaminer la musique et la forme de l'œuvre. Pourtant, aucun élément objectif ne vient dans le film confirmer ce trait de caractère que prête l'auteur à son personnage. On touche alors à un point essentiel de la conception qu'a Resnais de ses personnages : tout personnage ouvre un champ de virtualités[27] que le spectateur est libre d'investir et de prolonger.[28] « Pour moi, les personnages sont des êtres réels, dit Resnais. Ils ont leur vie à eux, latente, mystérieuse. »[29] Il donnera une explication similaire au sujet du personnage principal de son film *Providence* (1977) : « Il m'a semblé que Clive, étant donné son âge et sa psychologie, était sensible à une musique tonale et traditionnelle, mais cependant étrange. En tout cas que l'imaginaire de mon héros ne s'accordait pas à une musique qui soit dodécaphonique ou sérielle. Je choisis toujours la musique finalement en fonction de mon personnage principal. Dans *La Guerre est finie* il y avait très peu d'interventions musicales, parce que Diego, ne s'intéressait pas du tout à la musique. »[30] On pourrait dès lors parler à propos du cinéma de Resnais de « psychomorphisme » de la musique de film.

Je t'aime, je t'aime (1968), enfin, échec commercial qui marquera le début d'un passage à vide pour le réalisateur, aborde un genre peu usité par le cinéma français, la science-fiction. Claude Ripper (Claude Rich), après une tentative de suicide, se voit engager

26 « Je me suis demandé par la suite pourquoi la musique était si difficile à articuler : c'était un film entièrement subjectif (sauf dans les dernières sept minutes), un film centré autour du personnage principal ; or celui-ci – c'était en tout cas mon opinion – n'était pas du tout sensible à la musique. », Thomas, François, *L'atelier d'Alain Resnais*, *op. cit.*, p. 254.

27 Resnais : « Et puis, de toutes façons, ce qu'on voit ce qu'on entend, ne suffit pas. Il y a aussi ce qu'on imagine, et ce que les personnages eux-mêmes imaginent. Toutes les associations qui représentent le côté "rêve" de la vie. », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 97.

28 Resnais, au départ, est lui-même spectateur, lorsqu'il demande à un écrivain (ici Jorge Semprun) de lui proposer des personnages et une histoire.

29 *L'Arc*, *op. cit.*, p. 97.

30 Benayoun, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 239.

comme cobaye par des scientifiques qui entendent expérimenter un prototype de machine capable de voyager dans le passé. Placé dans une sorte de cerveau géant, Claude doit revivre grâce à la machine une minute de son passé. Mais cette dernière se détraque et le voilà plongé de manière aléatoire dans sa mémoire, dans la mosaïque des souvenirs qu'il a de sa vie passée.

Le réalisateur collabore avec le compositeur polonais Krzysztof Penderecki (1933) dont la musique pour chœur, enregistrée à Varsovie, donne de l'étrangeté à un film très réaliste de prime abord. Elle n'est entendue que de manière extradiégétique. Après son exposition, au moment du générique, un chœur accompagne la voiture qui mène Claude au centre de recherche : cette musique éthérée et l'absence de bruit de la voiture donne une impression flottante à la scène[31]. La musique marque ici un seuil : en acceptant de suivre les scientifiques, il entre dans un autre monde dont il risque de ne pas ressortir. Dans le reste du film, la musique, une fois l'expérience commencée, vient ponctuer d'effets sonores (à treize reprises) les brefs retours au présent du cobaye-voyageur.

La musique diégétique, quant à elle, est strictement anecdotique et appartient à la vie passée du personnage. Collection de livres, de vinyles, de journaux, affiches de concert, reproductions d'œuvre d'art : la chambre du personnage est celle d'un homme cultivé, appartenant à la petite bourgeoisie. Le film sème quelques indices ténus sur ses goûts musicaux. Le disque d'une comédie musicale, *Gypsy : a Musical Fable* (1959), avec en vedette la chanteuse Ethel Merman, est posé dans sa chambre à côté d'un tourne-disque. Plus loin, lorsqu'il est allongé avec Wiana (Anouk Ferjac), est visible au premier plan un 33 tours de Charles Mingus (*Mingus Ah Hum*, 1959) avec sur la pochette un dessin abstrait du graphiste américain S. Neil Fujita. Il écoute avec Catherine (Olga Georges-Picot) une musique hollywoodienne de film.[32] Pour finir, il écoute un court moment l'introduction au piano d'un morceau de jazz moderne de Thelonious Monk, « Misterioso » extrait de l'album éponyme (1958), sur son tourne-disque, toujours dans sa chambre.[33]

Malgré ces indices, distribués sans grande cohérence, il est difficile de percer à jour le personnage (« J'en arrive à me demander qui tu es », lui demande son ex-femme (Irène Tunc),

31 Michel Chion qualifie cet effet déréalisant de « suspension » : « Effet dramatique audio-visiogène consistant, dans une scène de fiction dont le cadre suppose, pour nos habitudes audiovisuelles, la présence de certains bruits d'ambiance (naturels, urbains, etc.), à interrompre ces bruits, voire à les éliminer dès le départ, alors que les causes de ces sons continuent "d'exister dans l'action et même dans l'image". L'effet ressenti est souvent celui d'un mystère ou d'une menace, parfois d'une sorte de suspension poétique ou de déréalisation du monde. », Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *op. cit.*, p. 433.

32 Extrait non-identifié, dans le style d'Alfred Newman : une introduction nerveuse et cuivrée, puis une accélération et un dédoublement de tempo qui laisse place à un thème lent et sirupeux aux cordes (59:00).

33 Les quatre citations dans l'ordre : vers 28:00, 48:00, 50:00 et 1:23:45.

« Quelque chose d'assez flou », répond-il). De plus, sont-ce les goûts du personnage ou une mise en scène des propres goûts de Resnais ? Un peu des deux sans doute. Le parolier de la comédie musicale n'est autre que Stephen Sondheim (parolier entre autres de *West Side Story*), futur collaborateur de Resnais, qui mettra en musique le film *Stavisky* (1974). Si Resnais ne semble pas avoir manifesté une grande passion pour le jazz, son goût pour la comédie musicale l'en rapproche toutefois. Et cette musique de film hollywoodienne, rappelle l'amateur qu'il fut de ce genre de musique de film.[34]

Avec Resnais, le cinéma n'a plus pour objectif de représenter la réalité mais des réalités multiples : celles des vicissitudes du psychisme humain.[35] Le réalisateur, en ambitionnant l'exploration de nos psychés, fait de la musique un rouage privilégié pour rendre la complexité de cette mécanique cérébrale. Resnais pourrait reprendre à son compte ces quelques mots du phénoménologue Merleau-Ponty : « […] Le présent, le visible ne compte tant pour moi, n'a pour moi un prestige absolu qu'à raison de cet immense contenu latent de passé, de futur et d'ailleurs, qu'il annonce et qu'il cache. »[36] La musique, au cinéma, est un véhicule privilégié pour explorer les contenus latents du présent.

L'année 1968, avec laquelle nous quittons le réalisateur, marque un virage dans la filmographie de Resnais, comme le remarque Jean-Louis Leutrat : « Les temps changent. Passé 1968, la guerre était vraiment finie, du moins sous sa forme traditionnelle, et un certain type d'expérimentation, du coup, devenait caduc. […] Un retournement s'est apparemment produit. Dans ses propos, Eisenstein cède la place à Stanley Donen, comme André Breton à Henry Bernstein. Ses scénarios semblent suivre une ligne plus traditionnelle. »[37] La postmodernité se substitue lentement à la modernité des années 1960.

---

34 « J'aimais bien les musiques de comédies musicales américaines mais je ne faisais aucun tri par auteur. Je les aimais en général. Ce n'est que plus tard que j'ai fait des différences entre Jérôme Kern et Cole Porter. Je ressentais une grande frustration, car je rêvais d'un disque dans lequel j'aurais pu trouver la musique des *Hauts du Hurlevent* d'Alfred Newman. Je n'ai trouvé mon premier disque de musique de film que vers1945 ou 1946. Il m'a fallu aller en Belgique pour le découvrir. […] J'ai fini par dénicher cette sélection des musiques d'Alfred Newman. J'en étais très fier. Les genres coexistaient en moi. J'étais à la fois très attiré par la musique classique, et j'avais aussi un très grand plaisir à écouter la musique populaire américaine, anglaise, française ou allemande. », Jousse, Thierry, « Entretien. Alain Resnais et la musique de cinéma », *Cahiers du cinéma*, « Musiques au cinéma », Hors-série, 1995, p. 8.

35 Alain Resnais : « Le film est pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d'approcher de la complexité de la pensée, de son mécanisme. », Rivette, Jacques et André S. Labarthe « Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet », *Cahiers du cinéma* n°123, septembre 1961, p. 6.

36 Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 152-153.

37 Leutrat, Jean-Louis, et Suzanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 17.

4. Robbe-Grillet cinéaste.

4.1. La dissolution du diégétique.

L'écrivain Alain Robbe-Grillet (1922-2008), après sa collaboration avec Alain Resnais pour *L'année dernière à Marienbad*, signe pendant les années 1960 ses trois premiers longs-métrages : *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968)[1]. Dans ces films hors-normes, la dimension sociographique est oblitérée au profit des jeux formels dessinant les arcanes de l'imaginaire de l'auteur : *L'Immortelle* fantasme une Turquie de légendes et ses mythes touristiques ; *Trans-Europ-Express* rêve, le temps d'un voyage en train, la création d'un film dont le personnage est trafiquant de drogue et adepte des relations sadomasochistes ; *L'Homme qui ment*, enfin, rêve la création en suivant un homme qui cherche par sa parole à se convaincre de sa propre existence.

Dans le même temps que Resnais et en étant, d'une certaine manière, plus radical que lui (dans la mesure où Resnais conserve toujours dans ses films un socle de réalité identifiable), Robbe-Grillet abandonne la logique narrative du récit cinématographique et plonge le spectateur dans une œuvre qui confine au non-sens. Le réalisateur-écrivain gomme à dessein toute frontière entre la réalité et l'imaginaire, l'une et l'autre se confondant pour former un imaginaire pris comme seule réalité. Se positionnant contre l'« idéologie réaliste » du cinéma, qu'il dénonce[2], il se sert, dans le même temps, de la nature supposée réaliste de l'image photographique (cf. Bazin[3]), soutenant, avec une naïveté feinte, que celle-ci est toujours au présent, le seul temps de l'imaginaire selon l'auteur.[4] Dominique Noguez y voit : « L'impossibilité de décider si tel plan est "présent", "passé", ou même "imaginaire" ».[5] La logique narrative y est dès lors celle du rêve, c'est-à-dire qu'elle est guidée par l'arbitraire, l'absurde et l'incohérence. « Il n'y a jamais chez lui succession des présents qui passent, écrit

1 Pour une analyse de la « partition sonore » de ce dernier film, on consultera le dernier chapitre de l'ouvrage de Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 163-215.

2 « Il s'agit en fin de compte de réduire le réel lui-même, le réel vivant, à une trame rassurante, homogène, linéaire, réconciliée, entièrement rationnelle, d'où toute aspérité choquante aura disparu. Disons le tout net : le réalisme n'est en aucune façon l'expression du réel, c'est même exactement le contraire. Le réel est toujours ambigu, incertain, mouvant, énigmatique, sans cesse traversé de courants contradictoires et de ruptures. En un mot, il est "incompréhensible". Sans doute aussi est-il inacceptable. », Robbe-Grillet, Alain, « Pour un Nouveau Cinéma » (1982), dans Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 207.

3 Bazin, André, « Ontologie de l'image photographique » (1944), repris dans Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2008, p. 9-17.

4 « Que sont, en somme, toutes ces images ? Ce sont des *imaginations* ; une imagination si elle est assez vive, est toujours au présent. », « Sur *L'année dernière à Marienbad* », *Réalités*, n°184, mai 1961, repris dans Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 69.

5 Noguez, Dominique, *Le cinéma autrement*, Paris, U.G.E, 1977. p. 253.

Deleuze, mais simultanéité d'un présent de passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur, qui rendent le **temps terrible**, inexplicable. La rencontre de *L'année dernière à Marienbad*, l'accident de *L'immortelle*, la clé de *Trans-Europ express* : les trois présents impliqués se reprennent toujours, se démentent, s'effacent, se substituent, se recréent, bifurquent et reviennent. »[6] Le spectateur se trouve désarçonné devant ce cinéma du paradoxe.

Dès lors, et *ipso facto*, dans le cinéma de Robbe-Grillet la distinction entre musique diégétique et extradiégétique devient inopérante à l'échelle du film. Certes, il est possible de trouver de la musique diégétique à l'échelle d'une scène, la puissance réaliste de l'image nous y invitant quand apparaissent une danseuse, un magnétophone, ou un auto-radio, etc. Cependant, ces éléments, comme les personnages censés entendre la musique, au delà de la scène (c'est-à-dire à l'échelle du film), sont situés dans des espace-temps indéterminés, et articulés par des rapports mystérieux. Il demeure ainsi à l'écran des sortes d'« ectoplasmes » de musique diégétique.

Prenons l'exemple de son premier film, *L'Immortelle,* accompagné à sa sortie d'un ciné-roman éponyme, décrivant plan par plan le contenu visuel et sonore de l'œuvre (le réalisateur, en introduction, utilise la métaphore du livret d'opéra pour qualifier le livre, tout en précisant ainsi qu'il n'est qu'un complément du film). La musique y est très présente, occupant la moitié de la durée totale du film.[7] Elle participe à une atmosphère exotique générale (flûtes, voix de muezzin, cordophones, musique turque, crieurs de rue). Une chanson populaire en arabe, associée à l'accident de voiture qui ouvre et clôt le film, se fait entendre à plusieurs reprises.[8] Robbe-Grillet sème du doute en permanence et fait des événements musicaux les plus anodins des objets étranges et chimériques. Lui même, dans son ciné-roman essaie de se convaincre de ses illusions, par exemple, en évoquant une source musicale hypothétique pour justifier ce qui est entendu : « L'atmosphère est bruyante : cris des marchands, discussions des passants, vacarme de la rue toute proche, que domine une mélodie populaire rythmée, chantée par une femme accompagnée d'un orchestre turc, *diffusée sans doute par quelque haut-parleur*. »[9]

Pour la scène musicale la plus longue du film, Georges Delerue, comme il l'avait fait en composant la valse du café dans *Hiroshima mon amour*, écrit de la musique « fonctionnelle » pour ladite scène : une scène de cabaret stambouliote où l'on assiste à une

6 Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1998, p. 133.
7 44'30 de musique pour un film de 97' (soit 45,9 % du film).
8 Cf. Robbe-Grillet, Alain, *L'immortelle*, Paris, Minuit, 1968, plans n° 1-2, n°214-224, n°243-253, 341.
9 Robbe-Grillet, Alain, *Ibid.*, p. 67.

danse orientale avec de la musique en situation. Mais alors que chez Resnais nous partions d'une situation concrète (une confession-discussion dans un café où se trouve un juke-box), Robbe-Grillet brouille complètement les frontières. Alors que N (Jacques Doniol-Valcroze) et L (Françoise Brion) sortent d'un magasin d'antiquité, la caméra « découvre » (*sic*) des affiches de spectacle érotique (« La musique s'est alors transformée en un rythme de danse turque, dite *du ventre* »[10], décrit l'auteur). On passe soudainement au spectacle à proprement parler où une danseuse ondule seule sur scène dans un halo de lumière. On découvre ensuite, en contrechamp, les spectateurs figés à leurs tables et nos deux protagonistes debout, L portant une robe noire à la place de la blanche de la scène de l'antiquaire. La musique et la danse continuent quelques minutes. Puis on retrouve les personnages dans la même position que celle du cabaret mais dans un autre lieu : une ruelle d'Istanbul, en plein jour. L porte de nouveau une robe blanche et N a changé de costume. La musique de danse est pourtant toujours là, bien qu'en sourdine. Cette exemple, illustre parfaitement cette volonté de briser les enchaînements logiques de la narration, libre ensuite au spectateur d'interpréter et de décider ce qui s'est passé ou ne s'est pas passé car, comme le dit L, plus loin dans le film : « Tout ça, ce sont vos imaginations... »[11] – adresse qui vaut aussi pour le spectateur.

4.2. Michel Fano et la « partition sonore ».

Robbe-Grillet, à l'évidence, derrière une apparente austérité, entretient une relation ludique au cinéma et à l'imaginaire.[12] Cela se répercute également sur la musique et les sons de ses films et sur sa collaboration avec le compositeur Michel Fano (né en 1929). L'auteur explique rétrospectivement :

> « Après *L'Immortelle* (1963), j'avais demandé à Fano, pour *Trans-Europ-Express* (1966), de découper du Verdi, dans une espèce de plaisanterie sur les chemins de fer : *traviata*, c'est celle qui est sortie de la voie, la dévoyée et le déraillement. On pouvait très bien, en jouant sur le sens propre et figuré du mot, utiliser *La Traviata* pour ce film dont l'intrigue déraillait... Fano a donc cisaillé une partition que je connaissais par cœur, dont j'avais choisi les extraits, mais il l'a fait de façon musicale et rigoureuse, au centième de seconde près, en isolant parfois une seule mesure, ou

10 Robbe-Grillet, Alain, *Ibid.*, p. 71.
11 Robbe-Grillet, Alain, *Ibid.*, p. 164.
12 « Pour moi, l'aspect le plus important du film c'est son côté ludique. *Trans-Europ-Express* est un jeu perpétuel ; jeu de formes, jeu du narrateur avec ses personnages, jeu des acteurs, jeu des personnages entre eux : le personnage qui paye une prostituée pour simuler des viols, le chef de gang qui organise l'histoire, le policier qui tire les ficelles en coulisse... Parce que le jeu, c'est la même chose que l'imaginaire.», entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 25 janvier 1967, repris dans Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 341.

un simple accord. Nous nous sommes bien amusés.[13] À partir de *L'Homme qui ment* (1968), il n'y a plus de musicien, ni Delerue ni Verdi, mais des partitions sonores construites avec des bruits du film, très sophistiquées. Pour moi, ces partitions avaient cependant l'inconvénient de ne pas "chanter" assez, c'était de la musique de bruits, concrète, dans le style de l'époque. »[14]

Le terme de « partition sonore » est en effet utilisé au générique de *L'Homme qui ment* et deviendra peu à peu la signature du compositeur Michel Fano.[15] Il reprend à son compte un terme qu'avait utilisé Edgard Varèse dans ses *Écrits*[16] pour designer une nouvelle manière de composer avec tous les sons en abolissant la hiérarchie entre sons musicaux et sons non-musicaux. La partition sonore a pour objectif, en composant avec l'ensemble du champ sonore, avec le « continnum sonore » (bruit, parole, musique), d'arriver à une plus grande cohérence globale entre les différents constituants, laquelle cohérence consiste à éviter les « redondances » : « Dans la plupart des films, constate Fano, ces parties [parole, bruit, musique], sont en relation parfaitement redondante avec l'image et le récit, puisque la parole est celle que prononce l'acteur, le bruit celui des objets qui l'entourent, la musique, le commentaire stéréotypé essentiel à la sécurisation du spectateur. »[17] Ce que recherche Fano est un nouvel équilibre sonore du film, lui qui, par exemple, racontait avoir été séduit par l'« effet de troisième discours » présent dans la scène du café de *Hiroshima mon amour* de Resnais. « [...], lorsque sont entrelacées les scènes à Hiroshima et Nevers, elle est dans un café avec le Japonais et dit : "Les cloches de la cathédrale de Nevers se sont mises à sonner, à sonner..." – et là, on n'entend pas les cloches. C'est extraordinairement impressionnant : ce sont ces cloches qui la font hésiter à trahir son premier amour. C'est un troisième discours, ce qui se passe dans sa tête, que l'on ne peut pas montrer à l'image ni faire entendre par le texte.

13 Dans *Trans-Europ-Express*, Robbe-Grillet utilise donc une œuvre d'un de ses compositeurs préférés, *La Traviata* de Verdi. Pour contourner le paiement de droits d'auteur, c'est une version russe de l'opéra qui sera utilisée. Michel Fano, tout en confessant au réalisateur ne pas avoir une grande affinité pour l'œuvre de Verdi, se charge de prélever des fragments de l'opéra pour les insérer dans le film, lequel se présente ainsi strié par la musique de Verdi, dans un montage sonore moderne.

14 Entretien avec Françoise Escal, dans la *Revue des sciences humaines* (Lille III), numéro spécial « Littérature et cinéma », tome LXXVI, n°205, janvier-mars 1987, p. 97-109, repris dans Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 534.

15 Cf. Fano, Michel, « Musiques sons et récits dans les films d'Alain Robbe-Grillet », dans Cohen-Levinas, Danielle (dir.), « Musique, affects et narrativité », *La revue Rue Descartes*, n°21, 1998 [en ligne, www.michelfano.fr].

16 Lire à ce propos Sousa Dias, Antonio, « La "partition sonore" : un outil envisagé par Edgard Varèse », dans Horodyski, Timothée, et Philippe Lalitte, *Edgard Varèse. Du son organisé aux arts audio*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 293-306

17 Fano, Michel, « Musique et film : filmusique. », dans Julien, Jean-Rémy (dir.), *Vibrations*, « Les musiques des films », n°4, janvier 1987, p. 25.

J'ai certainement été très motivé par cette scène… ».[18] Il s'agit d'une invitation à passer, après la « monodie » du cinéma traditionnel, à la « polyphonie ». Dans un article de 1964, publié dans les *Cahiers du cinéma*, Fano propose de dépasser la simple conception *musicale* du film, pour accéder à une conception *sonore* complète : « *Rhétoriser* l'image, tel serait le pouvoir véritable, non plus de la seule musique de film, mais du total sonore (mots, bruits, sons musicaux) »,[19] et invitant plus loin le cinéma à « prendre le relais de l'opéra ».[20]

Les films de Robbe-Grillet, en phagocytant la distinction habituelle entre musique diégétique et extradiégétique, nous rappellent que la musique diégétique, aussi évidente qu'elle apparaisse dans la majorité des films français, est le fruit d'une convention cinématographique fragile entre le spectateur et l'œuvre (représentant un monde vraisemblable – illusion réaliste et référentielle – qui accueillera un récit cohérent). Dans les films de Robbe-Grillet, cette convention est volontairement rompue. Pour le dire simplement, il n'y pas de relation « directe » du spectateur avec les personnages et avec le monde du film mais bien plutôt une relation avec celui qui tient les ficelles de ce monde (le réalisateur), lequel, à l'inverse de l'effacement habituel, se montre jouant avec ses personnages et le monde qu'il invente.

Ainsi, seul un cinéma narratif peut pleinement donner sens au terme de musique diégétique. Le « dysnarratif »[21] que propose Robbe-Grillet dans ses romans et dans ses films le rend en grande partie caduc. Un type de cinéma moderne met donc à mal la représentation de la musique au profit de la « musicalité » de l'œuvre cinématographique. Cette démarche est d'autant plus « néantisante » qu'elle s'opère parfois sur une musique « présente à l'image » (on pourrait dès lors parler d'« ectoplasme » diégétique à son propos) dont on pressent l'imminent engloutissement dans l'illusion et le « dysnarratif » du récit.

---

18 Rocher, Yann et Cyril Béghin, « Entretien avec Michel Fano », p. 5. [www.michelfano.fr, consulté mars 2013.]

19 Fano, Michel, « Vers une dialectique du film sonore », *Cahiers du cinéma*, n°152, février 1964, p. 30.

20 Et il ajoute : « Après dix représentations triomphales, à Paris, du *Wozzeck* d'Alban Berg (il est significatif que ce numéro des *Cahiers* y fasse, deux fois encore, allusion), il semble que le doute ne soit plus permis. L'œuvre possède une résonance cinématographique des plus profondes, au point que l'auteur lui-même avait envisagé d'en porter l'adaptation à l'écran. […] Et dans ce cas n'aboutirait-on pas à la prodigieuse possibilité du film-opéra, le TonFilmOper, cher à Berg, qu'imaginerait la pensée unique d'un auteur complet, cinéaste autant que musicien, et qui reprendrait, avec l'humilité qu'il convient, la démarche Bergienne ? », Fano, Michel, « Vers une dialectique du film sonore », *Cahiers du cinéma*, n°152, février 1964, p. 35-36.

21 Cf. Robbe-Grillet, Alain, « Comment mesurer l'inventeur des mesures ? », *L'Express*, 20 juin 1963, repris dans Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, *op. cit.*, p. 77-82. Vanoye en résume bien l'enjeu : « D'une façon générale la dysnarration instaure des ruptures entre la fiction et la narration, dé-diégétisant cette dernière pour la ramener du côté de l'énonciation », Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989 , p. 200.

5. Jacques Tati : ballet burlesque.

5.1. La musique du Tati-monde (*Mon Oncle,*1958, et *Playtime,* 1967).

Après *Jour de fête* (1949) et *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), Jacques Tati (1907-1982), réinvestissant le personnage de Hulot, réalise *Mon Oncle* et, près de dix ans après, *Playtime*.[1] Deux films qui, chronologiquement, tiennent comme en étau la période que nous étudions. Le premier sort le 10 mai 1958, entre le putsch d'Alger et l'investiture à l'Assemblée nationale de Charles de Gaulle, le second le 16 décembre 1967, moins d'un mois après la publication de deux livres passés relativement inaperçus et qui deviendront des oriflammes des événements de Mai 68 : *La société du spectacle* de Guy Debord et *Le traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem.

Si Tati s'est toujours défendu de faire un cinéma critique (de l'architecture, de la modernité, de l'américanisation entre autres), racontant vouloir avant tout « apporter un petit sourire »[2] au spectateur, cela n'empêche pas son œuvre d'être traversée, voire habitée, par les problématiques de son époque. Kristin Ross, ne s'y est pas trompée, qui, dans son ouvrage sur la modernisation de la France dans les années 1960, fait référence de manière récurrente aux films de Tati, « parce que, selon elle, ils rendent palpable la vie quotidienne. »[3] Plus précisément, Tati a mis en scène, dès *Jour de fête*, une France abandonnant avec plus ou moins de réticences ses repères traditionnels pour se tourner vers la modernité, qui s'industrialise tout en découvrant les loisirs et bientôt la culture de masse.

La musique et les sons occupent un statut particulier dans son univers. En faisant du « muet-sonore », comme disait Pialat[4], Tati met en exergue les expressions vocales de ses personnages, qui se manifestent par bribes (on peut y voir des affinités avec les recherches du Nouveau Roman sur la restitution fragmentaire du réel[5]), privilégiant ainsi non l'histoire, extrêmement ténue, mais un spectacle général généré par des micro-histoires, où le son acquiert une forte valeur sémantique. Le soin que le réalisateur accorde à la composition de la

1 Œuvres connexes, comme plus tard les ciné-romans de Robbe-Grillet, *Les Vacances de Monsieur Hulot* et *Mon Oncle* sont novélisés par Jean-Claude Carrière et Pierre Etaix.

2 « Mon travail ce n'est pas de critiquer, c'est d'apporter un petit sourire, de dire : "Si vous cherchez Monsieur Marcel, à Orly, c'est la porte à gauche." », Narboni, Jean, et Jean-André Fieschi, « Le champ Large. Entretien avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma*, n°199, mars 1968, p. 11.

3 Ross, Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc, la culture française au tournant des années 1960*, *op. cit.*, p. 15.

4 Cité dans Dondey, Marc, *Jacques Tati*, Paris, Ramsey, 2002 [1989], p. 252.

5 Cf. l'article de Nathalie Sarraute sur les dialogues dans le roman, « Conversations et sous-conversation », Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

bande sonore, entièrement post-synchronisée, et au choix minutieux des sons qu'il y intègre[6], est bien connu. Mais qu'en est-il de la musique ?

Fig. 5.1. Générique, *L'école des facteurs* (1947) de Jacques Tati.

L'image des génériques de ses premiers courts-métrages, *Soigne ton droit* (1936)[7], *L'école des facteurs* (**Fig. 5.1**) est représentative de l'univers de ses films. En effet, au-delà de la mise en abîme que propose le générique, courante au cinéma (cf. Renoir, Guitry, Ophuls), consistant à rappeler que le film appartient aux arts du spectacle en le faisant apparaître sur une scène encadrée de rideaux, Tati montre ces rideaux lovés dans une partition musicale qui laisse deviner une mélodie simple. Le Tati-monde, issu des arts populaires, tient à la fois de la piste de cirque, de la scène de music-hall (univers auxquels il rend directement hommage dans son dernier film, *Parade*)[8], de la planche de bande dessinée, du spectacle de pantomime, que du cinéma burlesque[9], autant de genres desquels la musique, le plus souvent simple et populaire, est partie intégrante. Le Tati-monde est à cet égard un spectacle sonore et musical.

À l'inverse du tissage bressonien entre musique et univers du film, contrasté et vertical, Tati mêle des musiques légères et un univers fictionnel doux-amer, mettant à l'honneur l'allégresse de l'art populaire.[10] Le célèbre thème musical de *Mon Oncle* avec ses

6 Jean-Claude Carrière raconte sa première rencontre professionnelle avec Tati : « C'était dans un auditorium. Il y avait un ingénieur du son, une perche, des micros, enfin, tout ce qu'il faut, et sur le sol, il y avait, je n'exagère pas, huit ou dix carrés de pierre de différentes qualités. Un carré en marbre, un carré en granit, un schiste, un carré en béton... ; et tout autour plusieurs piles de cartons avec des verres et des verres de différentes qualités. Et pendant tout l'après-midi – on m'a fait asseoir –, j'ai regardé Jacques Tati lui-même, qui prenait des verres dans des cartons et qui les laissait tomber pour les casser sur chaque surface. Il était à la recherche d'un son. […] Alors évidemment, chaque fois que je vois *Mon Oncle* et que j'entends le son du verre qu'il casse dans la cuisine de madame Arpel, je ne peux pas m'empêcher de penser à cet enregistrement. », Goudet, Stéphane et Macha Makeieff, *Jacques Tati : deux temps, trois mouvements...*, Paris, Naïve, 2009, p. 266-267.

7 Le film est de René Clément et le scénario de Jacques Tati.

8 La manière de mettre en scène la sortie de ses films nous ramène également à cette tradition foraine. « Dans les années 1960, le désir récurrent de Tati était de ramener au cinéma la foire, ou tout au moins les signes et l'atmosphère des distractions villageoises de plein air. En conséquence, chaque fois qu'un de ses films revenait à l'affiche, surtout en Hollande et en Allemagne, des réjouissances diverses étaient organisées à la porte des cinémas : défilés de fanfares, banderoles, baudruches, numéros de mime, etc. », Bellos, David, *Jacques Tati : sa vie et son art*, Paris, Seuil, 2002, p. 293.

9 Tati s'inscrit dans la tradition burlesque : Charlie Chaplin, Max Linder, Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennett, entre autres. Tati rencontrera les trois derniers à l'occasion de la cérémonie des oscars où il reçut la statuette du meilleur film étranger pour *Mon Oncle*, en 1959. Le réalisateur est à cette époque au sommet de sa gloire.

10 Il conviendrait, peut-être, de chercher ce goût pour la légèreté musicale dans la tradition circassienne : « Dire ouïe, c'est évoquer la musique si originale du cirque. Longtemps, les artistes ont été accompagnés par une musique d'un genre particulier qu'on pourrait résumer d'une formule simple en parlant de musique militaire allégée et joyeuse. […] La production sonore n'est pas fournie exclusivement par les instruments de

trois brèves sections (**Fig. 5.2**) est de ce point de vue emblématique. Boris Vian parlait à son propos d'une musique « naïve et gaie ».[11] François Porcile souligne cette caractéristique musicale : « Avec leurs ritournelles obsédantes qui trottent dans la tête, les plages musicales résument autant le climat particulier de chaque film qu'elles définissent le personnage campé par Tati, facteur rural ou Monsieur Hulot, estivant solitaire puis oncle célibataire. Un dénominateur commun à toutes ces partitions : le réalisateur n'a jamais sollicité de musiciens "savants" ou de spécialistes de la musique de cinéma, mais des auteurs populaires, compositeurs de chansons ou de variétés : Jean Yatove [*L'école des facteurs*, 1947 ; *Jour de fête,* 1949], Alain Romans [*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1953], Frank Barcellini [*Mon Oncle*, 1958], Francis Lemarque [*Playtime*], Charles Dumont [*Trafic*]. »[12]

Dans le monde stylisé de Tati, les personnages et leur environnement (visuel, sonore et musical) sont intimement liés, et à ce titre, on pourrait parler d'« écoumène »[13] pour le qualifier. Pour dire combien, dans son cinéma, le personnage et l'espace qu'il habite se contaminent pour former un tout indissociable, une « géographie humaine ». La musique semble notamment, plus qu'ailleurs, émaner de l'atmosphère même des lieux[14], comme une comédie musicale qui ferait l'économie du chant. Il importe peu que la source musicale soit parfois impossible à déterminer, les personnages et les objets du film semblent évoluer, voire danser, à son rythme (cf. le ballet des voitures et des piétons sur la parking d'Orly à la fin de *Mon Oncle*, la danse des vitriers et le devenir-manège des voitures à le fin de *Playtime*). Comme l'expliquait Tati : « *Playtime* est tout le contraire d'un film littéraire, c'est plutôt écrit

---

l'orchestre. À mesure que l'homme ordinaire avance vers le chapiteau et qu'il se rapproche du statut de spectateur qui sera le sien quand il sera installé sur son siège, son oreille est sollicitée par des sons de toutes sortes : bruits disgracieux des instruments qu'on accorde, hennissements, rugissements, barrissements et autres cris d'animaux, apostrophes des vendeurs de programmes, de souvenirs, de confiseries, etc. Il pénètre dans un environnement sonore qui se double d'une provocation visuelle faite de couleurs vives, de drapeaux, de lampes qui clignotent. Son odorat ne manque pas d'être sollicité, lui aussi, par un curieux mélange de senteurs plus ou moins agréables : la confiserie où l'on fabrique la barbe à papa mousseuse au parfum de sucre cuit et les pommes d'amour à la délicate fragrance de fruit voisine avec la friterie qui exhale une forte senteur d'huile chaude. Ce concert olfactif est renforcé par un âcre mélange d'odeurs de litières diverses. », Hotier, Hugues, *L'imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 63-64.

11 « Mon Oncle », *Fontana-Cinémonde* n°1, 1958, repris dans Vian, Boris, *Derrière la zizique*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 20.

12 Porcile, François, « Le monde sonore de Jacques Tati », dans *Tati sonorama* (Naïve, 2008), livret, p. 15.

13 « […] rendant au vieux terme grec *oikoumenê* [*Oikoumenê*, vient d'*oikeô*, habiter] son genre féminin, qui en fait à la fois de la terre et de l'humanité : ce en quoi la terre est humaine, et terrestre l'humanité. », Berque, Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 1987, p. 16.

14 Michel Chion parle de musique « On the air », cf. Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *op. cit.*, p. 427.

comme un ballet ».[15] Le cinéma burlesque de Tati est avant tout un art chorégraphique et en cela il est musical.

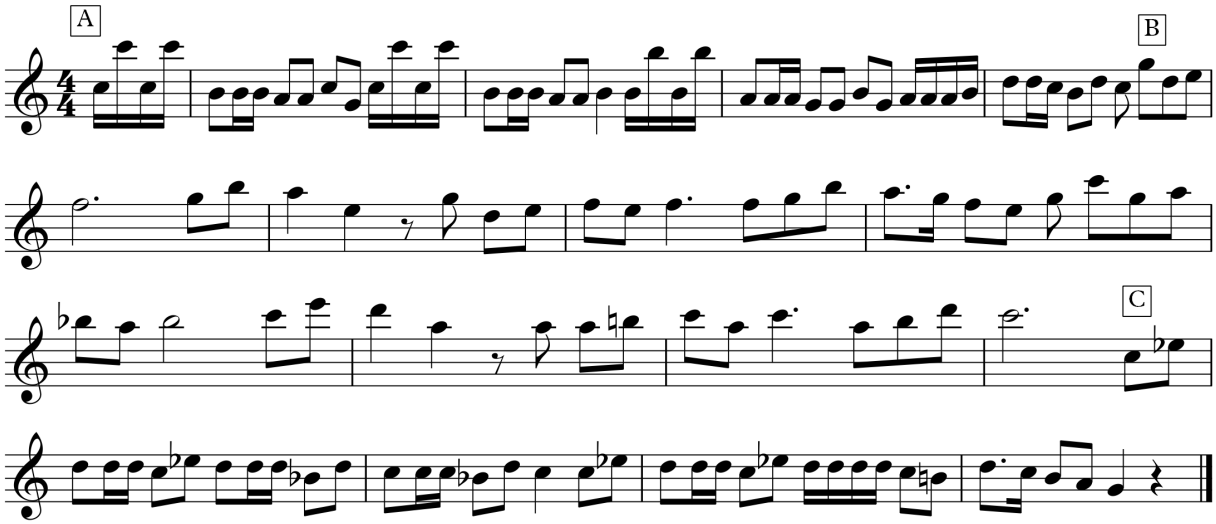

Fig. 5.2 Thème de *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati.

En nous montrant que le monde est un spectacle où chacun peut être l'agent du rire ou de l'étonnement de l'autre, Tati interroge les relations interpersonnelles autour de la thématique de la convivialité et du vivre ensemble. Deux grands thèmes qui traversent son œuvre, la modernisation de la France et le développement des loisirs, posent la question des rapports humains dans une société en pleine mutation. La musique diégétique est souvent utilisée dans les films de Tati comme un moyen de rendre possible, voire de déclencher, un rapport de convivialité entre les personnages. C'est ce que nous pouvons voir dans *Mon Oncle* et *Playtime.*

Ce qui apparaît au premier plan dans mon *Oncle* est la dualité entre un monde ancien, du côté de Saint-Maur, avec son marché, son bistrot, ses maisons faites de bric et de broc ; et un monde moderne, du côté des Arpel, un quartier résidentiel avec ses maisons ordonnées, son silence, sa froideur géométrique. Le passé d'une France rurale est mis en miroir avec un à-venir citadin, industriel et machinique. La musique, de prime abord, semble étayer cette dichotomie. Henri Colpi, dans *Défense et illustration de la musique de film*, souligne le contraste : « Deux mondes se juxtaposent dans le film de Jacques Tati : l'usine moderne et le quartier résidentiel d'une part, sans aucune note de musique, jamais, univers sans poésie, – d'autre part les maisons simples des gens simples, avec toujours l'introduction de la romance

15 Narboni, Jean, et Jean-André Fieschi, « Le champ Large. Entretien avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma*, n°199, mars 1968, p. 8.

populaire de Frank Barcellini et Alain Romans. »[16] La lecture que fait Colpi du film nous apprend que l'impression générale laissée par le film, ce qui saute aux oreilles, est un contraste entre un côté ancien, chaleureux, où la musique se répandrait de manière légère et joyeuse et un monde moderne, glacial, où seul le bruit régnerait.

Pourtant, à écouter de plus près le film, la musique est tout aussi présente du « côté moderne », et Tati, écartant tout manichéisme, montre que la poésie peut se manifester dans les deux zones. Le « tout communique » lancé par Arpel lorsqu'il fait visiter sa maison, vaut de manière sous-jacente pour la musique, laquelle a un fort potentiel de contamination. Un des exemples les plus emblématiques est la discussion téléphonique entre Hulot et Arpel en présence de son patron, où l'ambiance musicale du bar « Chez Margot » s'invite par le truchement de l'appareil dans le bureau silencieux du « président ». Le thème musical du film, entendu essentiellement de manière extradiégétique, est cependant chanté par des personnages (la partie B du thème), des amis raccompagnant l'oncle et son neveu, assis à l'arrière d'une calèche, jusque devant le portail des Arpel au beau milieu de la nuit. Preuve que les personnages « connaissent » la musique du monde qu'ils habitent. À la fin du film, c'est encore en musique que le père retrouve un moment de complicité avec son fils. Son sifflement, qui déclenche le gag final qui rapproche le fils de son père (un homme cherchant d'où vient l'appel sonore se cogne contre un poteau), joue rythmiquement la même partition que le jazz de style New Orleans en musique de fosse. Ses quatre sifflements (deux brèves pour chaque) arrive au moment d'un break rythmique de l'orchestre de jazz dont le volume est baissé pour mettre en avant le dernier sifflement du père et le bruit du choc, lequel génère immédiatement une relance rythmique de la batterie. Et, au moment où le père invite son fils à monter en voiture, c'est l'orchestre qui redémarre. Monsieur Arpel se laisserait-il contaminer par l'allégresse musicale ?

Un des biographes de Tati, Davis Bellos, nous apprend que dans le travail préparatoire de *Mon Oncle*, le réalisateur avait placé la musique au cœur du film, en en faisant le véritable ressort dramatique du triangle oncle, père et enfant.

> « Le Hulot des origines n'est pas très différent du Hulot du film, note le biographe, mais certains détails l'ancrent plus clairement dans le passé de Tati. Le premier Hulot répand la bonne humeur en jouant du piano (une façon pour Tati de compenser son incapacité à tirer parti des leçons de Mlle Saulx), et c'est à travers la musique, et non à travers un gag de gamin des rues, que s'établit le contact affectif entre le père et le fils à la dernière page. […] : "[Daniel], se sentant définitivement

16 Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, *op. cit.*, p. 111.

à l'aise, peut-on lire dans le tapuscrit, ose faire une confidence à l'oreille de son père. Celui-ci s'exécute, ouvre le piano du salon et déchiffre la vieille mélodie demandée : celle que Hulot jouait à son neveu après leurs merveilleuses randonnées et qu'il a laissée en souvenir d'un peu de fantaisie. Par ce premier exercice, Monsieur Arpel, sans s'en rendre compte, apparaît pour la première fois à son fils comme un représentant possible de son Oncle. Fin." (*Mon Oncle*, tapuscrit, résumé du scénario de Jacques Tati, Paris, Août 1954, p. 14) »[17]

Au-delà du plaisir à imaginer Hulot en musicien, cette première version est intéressante pour ce qu'elle nous dit de l'utilisation de la musique comme un élément de convivialité, de partage, capable, à l'instar d'un gag, de rapprocher les gens. La musique, dans les films de Tati, a la capacité de mettre du désordre là où il n'y a, en apparence, qu'ordre et cloisonnement, et en désordonnant, elle rend possible l'échange, la rencontre, la confrontation. C'est ce que montraient déjà ses deux premiers films : le cirque (ses attractions, sa musique – fanfare, piano mécanique –, son cinéma) « perturbant » le village paisible de Sainte-Sévère-sur-Indre (*Jour de fête*) ; le jazz New Orleans, festif et généreux, entendu sur un phonographe par Hulot, perturbant les clients d'un hôtel (*Les Vacances de Monsieur Hulot*). On voit là en quelque sorte les prémices de ce que sera la scène du restaurant dans son film suivant, *Playtime* : un dérèglement salutaire des mœurs.

Le film paraît en décembre 1967, quelques mois avant mai 1968. Tati est dans le ton de l'époque avec cette œuvre monumentale et radicale.[18] La musique extradiégétique est limitée (le générique de début est accompagné par un solo de batterie ponctué par des accords joués à l'orgue électrique qui rappelle la fin de *Mon Oncle*, puis d'un thème léger de Francis Lemarque), au profit des sons et de la musique diégétique. Alors que dans *Mon Oncle*, la présence de la musique diégétique était extrêmement réduite (**Fig. 5.3**), dans *Playtime*, Tati propose une longue scène d'inauguration d'un cabaret-restaurant, le Royal Garden, où elle tient un rôle central occupant plus de quarante minutes du film. Au milieu de cette ville-aéroport aseptisée que parcourt Hulot pendant le film, la scène au Royal Garden révèle par le moyen de la musique (diégétique) le désordre du vivant. La soirée commence avec un groupe « typique », jouant de la musique d'Amérique du sud sur scène. Quand, vingt minutes plus

17 Bellos, David, *Jacques Tati : sa vie et son art*, Paris, Seuil, 2002, p. 256-257. Sur le jeune Tatischeff et le piano : « À part danser et faire le clown, Jacques avait peu de cordes à son arc. Il ne savait ni dessiner ni faire de la musique – certes, il avait un peu d'oreille, mais pas suffisamment pour jouer correctement la Marche turque, malgré l'insistance de sa mère sur la vertu des gammes. », *Ibid.*, p. 25. Dans *Le Diable au corps* (1947) de Claude Autant-Lara, Tati joue à l'écran un pianiste de bar parisien, habillée en estafette, accompagnant au début du film les premiers échanges de Gérard Philippe et de Micheline Presle.

18 « Le plus grand paradoxe du film de Tati, c'est qu'il suggère à la fois une sensibilité révolutionnaire et une conception du monde assez nostalgique, pour ne pas dire réactionnaire. », Bellos, David, *op. cit.*, p. 344.

tard, Tati arrive dans le restaurant, un septet de jazz prend place sur scène jouant dans un style hard bop.[19] L'ambiance du restaurant est de plus en plus électrique, la piste de danse est saturée. Puis, entre musique psychédélique et rock latino, un ostinato rythmique s'installe, ponctué par l'orgue électrique. On danse debout jusqu'entre les tables. Hulot qui s'est joint aux danseurs en faisant tomber une partie du décor du restaurant, interrompt quelques secondes l'orchestre, avant que celui-ci ne reprenne de plus belle. Le ventre moderne de la bête semble secoué par l'agitation humaine catalysée par la musique. Après une nouvelle chute du décor, cette fois sur la scène, les musiciens décident de quitter le lieu. Les clients se mettent en chœur à demander « La musique, la musique ! ». Barbara monte sur scène pour jouer du piano. Elle est rejoint par une cliente (Nicole Ray), qui se met à chanter une chanson à trois temps, « À Paris autrefois » de Francis Lemarque. Une douce anarchie règne dans le restaurant, sur la scène comme dans la salle. Un guitariste et un contrebassiste s'invitent sur la scène alors qu'une femme attaque la chanson « Nini peau d'chien », immédiatement reprise en chœur (« à la Bastille, on l'aime bien Nini peau d'chien [...]»). Hulot quitte le lieu au son de cette chanson et, une fois passé la porte, un cocorico vient se poser sur le silence matinal.[20] Dans un souffle similaire, Hulot se rend dans un drugstore où l'accordéon musette et la chanson française rythment le petit matin des clients. À l'aune de ces remarques, dans la scène du Royal Garden, Tati, tout à la fois révolutionnaire et réactionnaire, semble vouloir montrer comment au sein d'un environnement uniformisé (américanisé), avec cette sorte de « musique du monde » (les typiques, le « jazz ») officiant pour l'inauguration « chic » du restaurant, les hommes peuvent réinvestir un lieu impersonnel, pour en venir à chanter des chansons françaises dans une ambiance de feu de camp jusqu'au petit matin.

Tati à l'évidence s'amuse de son époque, de cette « société des loisirs » qui fait tant parler d'elle.[21] La critique du monde moderne – si critique il y a – (salon des arts ménagers,

19 Il s'agit de musiciens regroupés autour de James Campbell qui en a composé la musique. La scène musicale a été post-synchronisée. Cf. « La musique de *Playtime* » dans Goudet, Stéphane et Macha Makeieff, *Jacques Tati : deux temps, trois mouvements...*, Paris, Naïve, 2009, p. 271.

20 Bellos note justement : « *Playtime* est le seul film de Tati peuplé presque entièrement d'être humains (ou de figures cartonnées en deux dimensions) : l'absence de chiens, de chats, de chevaux, de poulets, d'oies et de biques, qui jouent un rôle important et souvent central dans tous ses films, est une preuve qu'il y a quelque chose qui ne va vraiment pas dans le monde décrit ici. La perte du monde naturel et animal est souligné par le chant du coq merveilleusement invraisemblable qui salue le Jeune Homme Sérieusement Ivre à sa sortie du Royal Garden dans la lumière grise d'une aube d'été. », Bellos, David, *op. cit*., p. 346. Ajoutons que cette intervention sonore fait penser à la chute de son film *Cours du soir* (1967) où le personnage de Tati retrouve de manière étonnante une modeste bicoque à la marge des grands complexes architecturaux modernes où il enseigne. Il y a toujours un monde hors-champ.

21 Jean Baudrillard, en guise d'hommage au film de Tati, titre un des chapitres de son ouvrage *La société de consommation* (1970) : « Playtime, ou la parodie des services. » Baudrillard, Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, p. 257-261.

architecture panoptique, société des services, uniformisation, mondialisation-américanisation) est difficile à cerner au milieu d'un double mouvement de répulsion et de fascination de la part du réalisateur. Fidèle à l'actualité, par exemple, il met en avant l'omniprésence de la culture américaine et de la langue anglo-saxonne.[22]

> « J'aurais pu appeler ça “le temps des loisirs”, explique Tati, mais j'ai préféré prendre “Playtime”. Dans cette vie moderne parisienne, il est très chic d'employer des mots anglais pour vendre une certaine marchandise : on range des voitures dans des “parking”, les ménagères vont faire leurs courses au “supermarket”, il y a un “drugstore”, le soir au “night-club”, on vend les liqueurs “on the rock”, on déjeune dans des “snacks” et quand on est très pressés dans des “quick”. »[23]

Au début du film, Barbara (Barbara Dennek), la touriste étrangère, a des difficultés à prendre une photo de la fleuriste « tellement française » au milieu des immeubles car à l'arrière plan se succèdent des jeunes gens en blue jeans et veste américaine avec un transistor à la main, ou un touriste asiatique, l'appareil photo autour du cou. Le monde rural qui prenait tout l'espace dans son premier film (*Jour de fête*) s'est réduit comme peau de chagrin dans *Playtime*, la fleuriste faisant figure de carte postale « authentique » pour les touristes.

Du piano mécanique qui a besoin d'un coup de pied pour continuer son air (*Jour de fête*), au disque de jazz qui réveille les clients d'un hôtel de bord de plage en même temps qu'éclate un feu d'artifice impromptu (*Les Vacances de Monsieur Hulot*), en passant par la satire de Monsieur Arpel qui prend un violoniste pour une machine à sous (*Mon Oncle*)[24], et la scène musicale du restaurant où l'estrade, occupée dans un premier temps par des musiciens professionnels, est investie progressivement par l'enthousiasme des clients (*Playtime*), Tati met en évidence que la musique, en tant qu'elle est humaine, est un agent essentiel de la convivialité. Laquelle, chez Tati, ne consiste pas à saluer poliment son voisin, mais à lézarder les autoroutes relationnelles par des « accidents » (la musique diégétique en est un

22 Dans *Mon Oncle* déjà la langue anglaise était très présente : « On pourrait aller au Sexy », dit monsieur Arpel, et sa femme de répondre « ô j'aime encore mieux Constantino et sa musique douce », avant de se rendre finalement au « Rington's » pour entendre un violoniste. Cf. le livre célèbre du linguistique Étiemble, René, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964.

23 « *Playtime* par Jacques Tati », sur le site Tativille.com (Archives « les films de Mon Oncle ») [Consulté 1/03/2013].

24 Au Rington's, quand Arpel tend un billet au violoniste et que ce dernier le prend tout en continuant à jouer, se rejoue sous nos yeux, au-delà du gag, la mécanique de la machine à sous et de l'auditeur : l'automatisme du musicien est analogue à celui du juke-box, le bruit du billet froissé ne faisant que remplacer les tintements de la monnaie arpentant la fente de la machine à sous. (Tati ne cherche pas le réalisme, seulement la vraisemblance, les gestes du violoniste ne sont pas synchrones avec la musique et se contentent de suivre la transition entre jeu à l'archet et jeu en pizzicati.)

déclencheur[25] autant qu'un signe) pour faire naître, là où il n'y avait qu'une politesse indifférente, de la convivialité[26], c'est-à-dire de la poésie.

25 Mais ils peuvent être déclenchés par d'autres choses, comme par une fuite d'eau dans cette anecdote de Tati : « Je me suis retrouvé récemment au Portugal, dans l'hôtel le plus chic de Lisbonne […]. Je m'ennuyais là-dedans et j'ai décidé de prendre un bain […] J'ouvre le robinet, pfuitt, le jet d'eau ne va pas dans la baignoire mais à côté. Je téléphone à la réception, on m'envoie un garçon. Il constate que le jet ne va pas dans la baignoire, on téléphone au directeur. On se retrouve tous dans le hall, le directeur, un peu gêné, me demande si je veux boire quelque chose. J'ai dit oui. On va boire quelque chose tous ensemble, les femmes de chambre sont arrivées, et au bout d'un moment, c'est devenu la surboum la plus réussie de Lisbonne […] alors qu'au début c'était inhabitable. Je voulais qu'on sente ça dans *Playtime*. », Narboni, Jean, et Jean-André Fieschi, « Le champ large. Entretien avec Jacques Tati », *Cahiers du cinéma,* n°199, mars 1968, p. 11-12.

26 La convivialité est à prendre au sens fort, tel que Ivan Illich, par exemple, peut l'évoquer au début des années 1970. « J'entends par *convivialité* l'inverse de la productivité industrielle. Chacun de nous se définit par la relation à autrui et au milieu et par la structure profonde des outils qu'il utilise. Ces outils peuvent se ranger en une série continue avec, aux deux extrêmes, l'outil dominant et l'outil convivial. Le passage de la productivité à la convivialité est le passage de la répétition du manque à la spontanéité du don. La relation industrielle est réflexe conditionné, réponse stéréotypée de l'individu aux messages émis par un autre usager, qu'il ne connaîtra jamais, ou par un milieu artificiel qu'il ne comprendra jamais. La relation conviviale, toujours neuve, est le fait de personnes qui participent à la création de la vie sociale. Passer de la productivité à la convivialité, c'est substituer à une valeur technique une valeur éthique, à une valeur matérialisée une valeur réalisée. », Illich, Ivan, *La convivialité*, Paris, Seuil, 2003 [1973], p. 28. Le personnage de Hulot, à la fois « velléité d'être » (Bazin), « original poète et gentleman gaffeur » (Chion), est dans ses films un pourvoyeur de convivialité. Et en ce sens, paradoxalement, l' « inadapté » qu'il est se retrouve le catalyseur de la vie sociale.

Film	Diégétique		Extradiégétique	
	Durée et %	Références	Durée et %	Références
Jour de fête (1949)	21'13 (soit 27,5 %)	Orgue de barbarie, fanfare, musique de film (*Les rivaux de l'Arizona*), piano mécanique.	18'14 (soit 23,7 %)	Jean Yatove
Les Vacances de Monsieur Hulot[27] (1953)	10'39 (soit 12,8 %)	Thème jazz (phonographe de Martine et celui des plagistes), la radio de l'hôtel, le disque de jazz de l'hôtel (écouté par Hulot puis par un enfant)	11'53 (soit 14,3 %)	Alain Romans (Thème jazz « Quel temps fait-il à Paris? ») et Maxime Saury
Mon Oncle (1958)	2'05 (soit 1,9 %)	Musique d'ambiance (émission TV, bar *Chez Margot*, fanfare), Concert (restaurant Rington's)	35'23 (soit 31'9 %)	Alain Romans, Claude Barcellini et Maxime Saury.
Playtime (1967)	52'54 (soit 44,8 %)	Musique d'ascenseur à l'exposition. Groupes au Royal Garden.	6'59 (soit 5,8 %)	Francis Lemarque

Fig. 5.3 Tableau comparatif des deux modalités musicales dans l'œuvre de Jacques Tati.

27 Il s'agit de la deuxième version, avec la bande son que Tati réenregistre en décembre 1960. Pour des détails sur les différentes versions cf. Jamois, Thomas, « Tournez les manèges », dans *Tati sonorama* (Naïve, 2008), livret, p. 31-32.

5.2. Pierre Etaix, le cirque en héritage : musique et gagologie.

Fig. 5.4 *Le Soupirant* (1963) de Pierre Etaix (49:45).

Pierre Etaix (né en 1928) figure au générique de *Mon Oncle* en tant qu'assistant-réalisateur. Homme aux multiples talents (dessinateur, acteur, mime, clown, plus tard dramaturge), il se lance, après avoir pris ses distances avec Tati, non sans quelques déchirements[28], dans la réalisation de films burlesques et poétiques : *Le Soupirant* (1963), *Yoyo* (1965), *Tant qu'on a la santé* (1965).[29] Cinéaste confidentiel, il est un digne représentant du cinéma burlesque français. Ses trois films des années 1960 proposent une succession de gags visuels et sonores tenus par le prétexte d'une intrigue minimaliste.

Son premier long-métrage, *Le Soupirant*, est une suite de saynètes autour d'un même personnage, un trentenaire célibataire vivant chez ses parents et cherchant à se marier. Ilke (Karine Vesley), une jeune fille au pair suédoise, est pianiste à ses heures. Pendant qu'elle joue dans le salon, le jeune homme (Pierre Etaix), travaille dans sa chambre avec des boules Quiès. L'occasion pour le réalisateur de jouer avec le point d'écoute, tantôt objectif (on entend le piano, le discours de son père l'enjoignant à trouver une femme), tantôt subjectif (le silence permis par les boules Quiès nous proposant des images « muettes »).[30] Les paroles peu nombreuses étant, comme chez Tati, reléguées à un rang secondaire, les jeux sonores de cet ordre sont nombreux[31] et passent au premier plan de la fiction. La musique est par ailleurs le plus souvent légère et fonctionnelle (musiques de danse ou d'ambiance).

28 « Un beau jour, Pierre Etaix vint lui présenter sa démission. Il avait fini par trouver sa véritable vocation : il voulait être artiste de cirque. […] Tati vécut le départ d'Etaix comme une trahison, un crime de lèse-Tati et, pour tout dire, comme un dépit amoureux. À quelques exceptions près, il ne lui adressa plus la parole. », Bellos, David, *Jacques Tati : sa vie et son art*, *op. cit.*, p. 285. Dans *Le Soupirant* (1963), on peut voir le père du jeune homme lire au lit l'adaptation de *Mon Oncle* par Jean-Claude Carrière et Pierre Etaix.

29 Nous travaillons ici d'après les restaurations de cinq de ses films effectuées en 2010 et édités en DVD. Les musiques de ces trois films sont de Jean Paillaud (1937). À propos de ses courts-métrages cf. Fiant, Antony, « Jacques Tati et Pierre Etaix : persistance du court-métrage burlesque dans un supposé désert du cinéma comique français », Fiant, Antony et Roxane Hamery, *Le court métrage français de 1945 à 1968 (2)*, Rennes, PUR, 2008.

30 Ce gag autour des boules Quiès est récurrent dans le cinéma français de cette époque comme nous l'avons montré dans la *Première partie*.

31 Pensons par exemple, dans *Yoyo*, au couple de paysans priant un instant au son des cloches de l'église au loin – rejouant le célèbre tableau de Jean-François Millet, *L'Angélus* – et interrompu par le klaxon du cirque qui arrive.

Concernant la musique diégétique, la partie la plus intéressante du film est celle faisant la satire du « fan », de l'idolâtre, « type » social moderne et d'actualité.[32] Le personnage se laisse littéralement séduire par l'image, la voix et les paroles d'une chanteuse qui passe à la télévision, Stella (France Arnel). L'homme, depuis le salon d'où il regarde le poste diffuser une sorte de clip musical, a l'impression d'être en tête à tête avec la chanteuse de charme dont les mots l'interpellent (« C'est toi que j'attendais, comme on attend l'aurore. D'où viens-tu, je l'ignore. Où vas-tu, je le sais. [...] »). Oubliant complètement la femme avec laquelle il prend le thé, l'homme est absorbé par l'écran. Quand il est enlacé par son amie, c'est pour lui la chanteuse du clip qui met ses mains autour de sa tête comme nous l'indique un plan (**Fig. 5.4**). Puis, on assiste au parcours classique du « fan », décollant dans la rue une affiche de Stella, allant l'écouter en concert à l'Olympia et continuant à applaudir quand tout le monde a quitté la salle, volant une figure en carton de la vedette, parant sa chambre de mille et une images de « l'idole », écoutant sa chanson en boucle. En regard de cette passion du jeune homme dans laquelle la musique elle-même n'a qu'une place subalterne (la figure de la star de cinéma aurait pu se substituer à celle de la chanteuse), Etaix s'amuse à nous montrer l'envers du décor : le bureau du « fan club » où des personnes âgées s'attellent à signer à la chaîne des photos de Stella ; une séance d'autographes de l'idole, dans la rue, où un de ses proches glisse cyniquement un chèque au milieu des photos se réservant le soin d'indiquer le montant par la suite. Finalement, après de nombreuses péripéties, le jeune homme arrive à rencontrer la chanteuse dans sa loge. Quand il constate qu'elle a un fils aussi grand que lui, sa désillusion est immédiate et il reviendra vers la jeune fille au pair qui s'apprêtait à quitter la France. Si le ton du réalisateur est toujours bienveillant et si l'épisode musical prête simplement à sourire[33], Etaix peint par ses gags le vide de certains phénomènes musicaux qui lui sont contemporains, lesquels suscitent du désir non pour la musique mais pour l'image qu'ils véhiculent.

Yoyo (1965), le film suivant, s'ouvre sur un générique d'animation, où le dessin d'un visage de clown se métamorphose en petites figures d'acrobates, l'ensemble étant rythmé par un solo de batterie. Nous sommes en 1925, dans une maison immense et cossue. Le riche occupant (interprété par Pierre Etaix), tel un roi sans divertissement, s'y promène, solitaire.[34]

32 On retrouve peu ou prou cette culture des « types » présente dans l'art du mime de Tati. Cf. par exemple *Cours du soir* (1967).

33 « Un monde petit bourgeois s'agite sous nos yeux. Nous y reconnaissons vaguement quelques petits travers observés chez nos semblables, mais tout cela est timide, gentil et bienveillant. Même la satire des idoles du jour, en l'occurrence la star de la chanson, prête à sourire, non à se révolter. », Perrin, Claude et Gilbert Salachas, « Le Soupirant », *Téléciné*, n°113-114, décembre-janvier 1964, p. 5.

34 Etaix s'amuse à recréer l'exubérance des années folles à l'échelle d'une maison. Allongé sur des peaux de fauves et servi par deux majordomes noirs perruqués et habillés à la mode de l'Ancien Régime, il écoute un

Le thème musical principal, une brève ritournelle, se fait entendre lorsqu'il regarde la photographie d'une femme. Dès lors, ce thème léger et simple (**Fig. 5.5**) ne cesse de réapparaître sous de multiples formes, tantôt trottant dans la tête du personnage, tantôt joué par les personnages, nous offrant un bel exemple de circulation d'un thème musical à travers les deux modalités du diégétique et de l'extradiégétique. Après la première audition du thème dans une version de musique de chambre, un jeune enfant d'une troupe de cirque, habillé en clown, entre en catimini dans la maison et joue les quatre premières notes du thème au piano (21:00). Quelques minutes plus tard, le millionnaire reconnaît en la cavalière du cirque la femme qu'il a autrefois aimée, laquelle lui apprend que le jeune clown Yoyo, est son fils, le thème (violon, piano) accompagne les images et les intertitres parodiant le cinéma muet (23:00 puis 26:00). En 1929, alors que sévit la crise, le « cinéma devient parlant » et le millionnaire décide, avec sa famille, de partir en roulotte sur les routes de France. Isolina (Claudine Auger), la mère, chantonne le thème à l'arrière de la roulotte (31:30 puis 37:40). Yoyo enfant, à l'intérieur de la roulotte, exécute le thème au violon, en faisant quelques « fausses notes », debout devant son pupitre sur lequel apparaît une photo de la riche demeure de son père (43:00). Lors d'un spectacle de la troupe familiale, Yoyo joue le thème au bandonéon (44:00). Devenu adulte, Yoyo (joué par Pierre Etaix) est toujours clown, et on l'entend jouer, toujours au bandonéon, le thème pour des soldats pendant la Seconde Guerre mondiale. Il tente ensuite, devenu producteur de spectacle, de restaurer la riche demeure de son père. Campant dans la maison, il joue sur un concertina diatonique le thème qui résonne dans l'espace vide (56:50). Le thème est encore joué : à la guitare flamenca (57:50), à l'orgue dans une église (1:01:00), dans un gag pour la télévision, au violon, par *Yoyo* lui-même (1:10:30), et quand il voit pour la dernière fois ses parents (1:28:00). Devenu un industriel du gag, Yoyo, parcourant son musée du cirque privé qu'il s'est construit, sent de nouveau l'appel du spectacle : il quitte à dos d'éléphant sa demeure pendant que résonne la thème musical (1:31:30). Ce thème musical d'une grande simplicité sert à ménager une continuité, sorte d'idée fixe, dans la discontinuité narrative (spatiale, les voyages, et temporelle, deux générations). Plutôt que de faire apparaître le thème de manière extradiégétique, Etaix place ce leitmotiv dans l'environnement de son personnage en l'impliquant directement (Yoyo en est

petit orchestre dixieland (constitué de musiciens blancs) accompagnant des danseuses qui exécutent un charleston. Des « figurants noirs » servent de chandeliers vivants. Ensuite le réalisateur s'amuse à parodier une scène de strip-tease en renversant certains « codes » (la partie à la place du tout, l'homme à la place de la femme) : au son d'un jazz ellingtonien au tempo lent, l'homme, dont on ne voit plus que le pied, en gros plan, se fait enlever guêtre, chaussure et chaussette sous le regard haletant des danseuses devenues spectatrices.

le plus souvent le musiquant) ou indirectement (le flamenco dans la rue, l'orgue à l'église). Il s'inscrit dans la tradition des réalisateurs qui justifient les musiques qu'ils utilisent dans le monde de la fiction en privilégiant le plus souvent une inscription diégétique.[35]

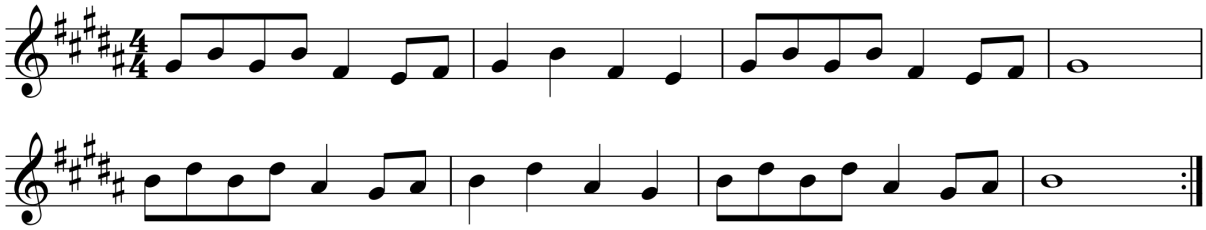

Fig. 5.5 Thème musical du film *Yoyo* (1965).

Tant qu'on a la santé (1966)*,* le dernier film de la période qui nous occupe ici, est un assemblage de quatre courts-métrages (« Insomnie », « Le cinématographe », « Tant qu'on a la santé », et « Nous n'irons plus au bois »). Parmi cette collection de gags, on remarque que les nuisances sonores, fléau moderne, inspirent beaucoup le réalisateur. Dans « Tant qu'on a la santé », les trépidations du marteau-piqueur font trembler tout un quartier déclenchant une série d'accidents. La chanteuse de rue et son accordéoniste sont condamnés à jouer sans être entendus ; un client au bar se voit dans l'impossibilité de porter à ses lèvres son apéritif ; les aiguilles de la pendule du beffroi chutent jusqu'à indiquer six heures et demie ; le saphir d'un électrophone tressaute et découpe un vinyle en forme d'étoile ; les notes de la partition d'un pianiste tombent de leurs portées (**Fig. 5.6**); des verres tintent en s'entrechoquant à côté d'un flûtiste en figurine, etc.

35 « Je me suis toujours méfié de la musique comme de la peste, car c'est une chose qui dans un film comique peut devenir un pléonasme, un effet comique n'a pas besoin d'être souligné par un effet musical.

La musique, lorsque je l'utilisais plus ou moins adroitement, a toujours été fonctionnelle, s'il y a de la musique, c'est parce que la jeune fille au pair écoute de la musique, ou lors de moments de music-hall qui suscitent une musique. S'il y a de la musique, c'est aussi parce que la chanteuse qui séduit chante, donc il y a toujours une raison de mettre de la musique. Bien évidemment, il est difficile de contrôler les choses minutieusement, mais elle doit avoir une fonction comique en elle-même, comme la musique stupide de la chanteuse (les paroles surtout).

J'avais utilisé différemment la musique dans mon film *Yoyo* où il y a une petite musique qui est celle que le clown a dans sa tête et qu'il joue sur son concertina. Et cette musique accompagne le clown à certains moments dans le film.

Mais pour moi la musique est extrêmement dangereuse. Seul Charlie Chaplin a très bien su l'utiliser, d'autant plus qu'il l'écrivait lui-même, et c'était remarquable parce que c'était exactement ce qu'il fallait. Lorsque dans *La Ruée vers l'or* Charlot marche, il y a un thème musical qui est développé sur le rythme de sa marche. Il n'a jamais cherché à faire de la musique pour de la musique. Elle fait corps avec l'image. », Propos de Pierre Etaix, recueillis par Benoit Basirico en Décembre 2010 au cinéma Le Dietrich (Poitiers). Site *Cinézik* [consulté 1/03/2013].

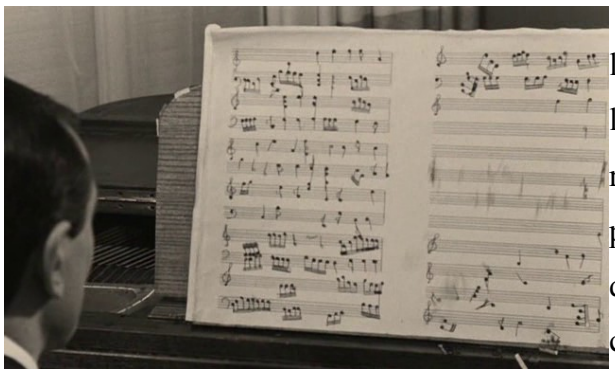

Fig. 5.6 *Tant qu'on a la santé* (1966) de Pierre Etaix (32:10).

Cette poésie audiovisuelle qui fait l'économie d'une histoire offre des images de la musique originales et pleines d'imagination, rares dans le cinéma français de la période, le plus souvent très réaliste. Ce n'est que chez quelques cinéastes de la marge que l'on trouve ce genre d'excentricité musicale. Pensons par exemple au travail en France, pendant les années 1960, du réalisateur Walerian Borowczyk (1923-2006). Dans un long-métrage d'animation, *Le théâtre de Monsieur et Madame Kabal* (1967), il imagine, pour faire entendre une chanson française (« Elle a la fraîcheur d'une rose, Suzie, Suzie, Suzie ! […] », Ch. L. Pothier/J. Montard-Oberfeld), un tourne-disque activé mécaniquement par la course d'un petit animal. Puis, dans son anti-utopie, *Goto, l'île d'amour* (1968), il propose un concert où s'exprime un joueur de scie musicale – dont le son est doublé par une chanteuse lyrique – puis un joueur de cordophone (instrument de fortune fait d'une corde tendue sur manche, joué à l'archet, et d'une caisse de résonance). Ce genre de fantaisie musicale est peu présent dans les films français où la pesanteur réaliste bride souvent l'imagination.

Tati et Etaix, en mettant en sourdine les paroles dans leurs films, donc en s'imposant des limites, ouvrent davantage leurs esthétiques aux dimensions sonore et visuelle. L'imagination s'en trouve libérée. Il est de fait assez naturel que la musique diégétique, qui peut participer tout à la fois à une poésie de l'image (gag) et du son (la musique contextualisée est mise en relation avec les bruits), soit privilégiée. Pour autant, dans le cinéma burlesque de ces deux auteurs, les deux modalités musicales ne s'opposent jamais, elles participent au contraire, ensemble, par leur caractère léger et populaire, à forger ce qu'il faut bien nommer, faute de mieux, une atmosphère.

6. Jacques Demy et Michel Legrand : la musique dans un monde enchanté.[1]

> « L'opérette, ça me rase un peu, tu vois tout de la même place. Au cinéma, tu as l'œil qui se balade, tu vois les visages, tu vois les détails. Le ciné, c'est mieux.», L'enfant « Jacques Demy » dans *Jacquot de Nantes* d'Agnès Varda.[2]

Impossible de terminer cette partie sur les formalistes sans évoquer un réalisateur qui a fait le choix de reprendre les codes de la comédie musicale pour les incorporer dans la tradition réaliste française : Jacques Demy. Originaire de Nantes, né en 1931, il commence par s'intéresser au cinéma d'animation en fabriquant image-par-image des courts films amateurs, avant de passer dans les années 1950 au court-métrage documentaire (*Le Sabotier du Val de Loire*, 1955, dont Pierre Boulez était pressenti pour composer la musique[3]), à la manière d'un Rouquier dont il fut un temps l'assistant (*Arthur Honnegger*, 1954 ; *Lourdes et ses miracles*, 1955), pour enfin aborder la fiction en adaptant une courte pièce de Cocteau, *Le Bel indifférent* (1957). Le réalisateur, dès lors, aborde le long-métrage de fiction dans le sillage de la Nouvelle Vague (*Lola*, 1961 ; *La Baie des anges,* 1963), dont il fréquente le groupe depuis 1957. Il poursuit avec des comédies musicales personnelles (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, *Les Demoiselles de Rochefort*, 1967) et, venant clore la période qui nous concerne, avec un film tourné outre-atlantique à Los Angeles, *Model Shop* (1969), lequel se présente comme la suite de *Lola*.

Gilles Deleuze, partant d'une comparaison avec l'œuvre de Tati, évoque deux niveaux de compréhension dans le cinéma de Demy :

---

1 Formule utilisée à la sortie des *Parapluies de Cherbourg* par Jacques Demy et qui connaîtra une fortune particulière dans la littérature critique sur le réalisateur. « *Les Parapluies de Cherbourg*, le premier film "en couleur et en chanté" comme l'aime à dire Jacques Demy », *Cinéma 63*, n°80, novembre 1963.

2 *Jacquot de Nantes* d'Agnès Varda, 1991, vers 1:45:00.

3 À propos de ce court-métrage, Demy confiait en 1964 : « J'avais fait un premier commentaire très littéraire, qui m'avait paru en contradiction avec l'esprit du film. De même, je voulais que ce soit Boulez qui fasse la musique : il me semblait qu'il y avait des correspondances... La musique de Boulez a un côté "artisanal" qui me plaisait beaucoup. J'avais même vu Boulez, je l'avais rencontré chez Barrault. […] j'ai eu peur de la littérature au cinéma : j'ai abîmé le texte, volontairement, et maintenant j'en souffre beaucoup quand je l'entends. Et j'ai pris une musique plus simple [signée Elsa Barraine], plus "cinéma français", plus sentimentale... En fait, j'avais peur : […] on a peur d'aller jusqu'au bout des idées qu'on a, on se contente de demi-mesures, et on a tort. », Caen, Michel et Alain Le Bris, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n°155, mai 1964, p. 4.

« Tati sécrétait son propre onirisme, et réfrénait tout mouvement de comédie musicale qui pouvait en sortir, au profit des figures sonores et visuelles capables de constituer un nouvel op'art, un nouveau son'art. C'est Jacques Demy qui renoue, non pas avec la comédie musicale, mais avec un opéra chanté, un opéra populaire, dit-il. Il renoue peut-être avec ce qu'il y avait de plus original chez René Clair, quand la situation devenait pur décor valant pour lui-même, tandis que l'action faisait place à un ballet populaire chanté, où les groupes et les personnes se poursuivaient, se croisaient, jouaient au furet et aux quatre coins. On assiste chez Demy à des situations optiques et sonores incarnées par les décors-descriptions colorés, et qui ne se prolongent plus dans des actions, mais dans des chants opérant en quelque sorte un "décrochage", "un décalage" de l'action. On retrouve les deux niveaux : d'une part des situations sensori-motrices définies par la ville, son peuple, ses classes, les relations, actions et passions des personnages. Mais, d'autre part, et plus profondément, la ville se confond avec ce qui fait décor en elle, passage Pommeraye ; et l'action chantée devient un mouvement de ville et de classes, où les personnages se croisent sans se connaître, ou bien au contraire se retrouvent, s'opposent, s'unissent, se brassent et se séparent dans une situation purement optique et sonore qui trace autour d'elle un rêve impliqué, "cercle enchanté" ou véritable "enchantement". »[4]

Ces deux niveaux de la mise en scène de Demy sont indissociables, ils articulent le fond et la forme de ses films. Cependant, laissons de côté la dimension formelle pour nous intéresser plus précisément au contenu diégétique de son œuvre. Le travail de Demy avec le compositeur Michel Legrand, comme la question de la comédie musicale déjà maintes fois traitée[5], ne constituent donc pas le cœur de notre propos ici. Si le genre « comédie musicale » reçoit depuis les années 1950, à l'instar du cinéma américain, un accueil favorable de la part de certains critiques français (notamment parmi les rédacteurs des *Cahiers*) et suscite une certaine fascination chez les cinéastes de la Nouvelle Vague qui se réapproprient largement ses codes et son univers (pour ne citer que quelques exemples : *Cléo de 5 à 7* de Varda, *Adieu Philippine* de Rozier, *Bande à part*[6], *Une Femme est une femme* de Godard, *Dragées au poivre* de Jacques Baratier, *Anna* de Pierre Koralnik), Demy est le seul réalisateur français à franchir le pas en réinvestissant complètement le genre. L'occasion pour nous d'observer ce qu'il advient de la musique diégétique dans ce genre musical par excellence.

Associé à la Nouvelle Vague à ses débuts, Demy supporte cependant difficilement la contrainte économique du nouveau cinéma qui le bride esthétiquement. En effet, après avoir

4 Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1998, p. 91.
5 Cf. Altman, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992. Chion, Michel, *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
6 Dans *Bande à part* (1964), Godard cite d'ailleurs l'air principal des *Parapluies de Cherbourg* en le diffusant dans le sous-sol d'un café.

réalisé, avec un budget très réduit, *Lola*, révisant à la baisse ses projets initiaux, il confiait son goût du grand spectacle musical nécessairement dispendieux : « Je suis né dans une époque qui n'est pas vraiment la mienne. Je crois que le cinéma c'est coûteux. [...] J'ai des idées coûteuses alors j'en ai beaucoup souffert parce que j'aime le cinéma en couleur, parce que j'aime les décors et que j'envie Murnau de pouvoir reconstituer une ville entière, des choses comme ça. »[7] *Lola* qui devait être une comédie musicale en couleurs devient ainsi un film en noir et blanc, tourné sans son témoin et entièrement post-synchronisé.[8] Dès ce premier film, le « musicien refoulé »[9] qu'est Demy trouve le collaborateur idéal en la personne de Legrand pour mener à bien ses futurs projets musico-cinématographiques.

En effet, conciliant cinéma artistique et cinéma populaire[10], Demy invente une forme d'opéra moderne. Le chant, mené par des thèmes jazzés et des textes en français toujours compréhensibles (et écrits par ses soins), est plus proche d'une tradition de la chanson au cinéma (René Clair, comme le rappelait Deleuze, et plus généralement de la tradition chansonnière du cinéma français des années 1930), voire de la comédie musicale américaine (Stanley Donen, Vincente Minnelli, etc.), que du lyrisme de l'opéra. Dans le même temps, Demy métamorphose la vie quotidienne française, toujours richement décrite (avec un ancrage topographique et social), par sa mise en scène (décors, couleurs, costumes, ballets, etc.), en en faisant un monde extraordinaire, féerique et « en-chanté ». C'est le mélange entre un fort ancrage réaliste et une fantaisie formelle mettant à l'honneur le chant d'inspiration jazz qui fait la particularité de l'œuvre de Demy. En écartant un instant le voile enchanté posé sur ses films, observons la musique « du quotidien » et essayons de voir ce qu'elle nous dit des années 1960.

---

7 Jacques Demy dans *La Nouvelle Vague par elle-même* (1964) de Robert Valet, série *Cinéastes de notre temps*, vers 7'00.

8 Il faudra notamment la patience de Michel Legrand pour venir à bout de la mise en musique des images « muettes » de la scène musicale où Lola chante et danse. « Le plus dur était évidemment la chanson, qui relevait de l'impossible ! Je l'ai composé à la Moritone, en collant aux mouvements des lèvres d'Anouk Aimée. À l'enregistrement, Jacqueline Danno a doublé Anouk. Nous avons passé une journée entière... juste pour une minute trente de musique. Ce type de pari ne nous faisait pas peur. Nous étions des débutants pleins d'énergie et d'enthousiasme. », Lerouge, Stéphane, « Entretien avec Michel Legrand, la "moitié" de Demy », dans Laporte, Sophie (dir.), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Paris, Flammarion, 2013, p. 80.

9 « Je suis peut-être et même sûrement un musicien refoulé ! Je pense que le cinéma est un art proche de la musique. Par exemple, le montage est absolument musical. À l'intérieur d'un plan les effets s'apparentent aux rythmes tant de la peinture que de la musique, mais surtout de la musique. », « Table ronde. Cinéastes et musiciens. Avec Michel Colombier, Georges Delerue et Jacques Demy », Lacombe, Alain (dir.), *Écran 75*, « Cinéma et musique (1960-1975) », n°39, septembre 1975, p. 11. Demy poursuit en saluant le *Pickpocket* de Bresson qu'il considère comme un « film musical », à l'instar des films d'Ophuls, soulignant chez ce dernier la musicalité des paroles.

10 « Bresson et la comédie musicale, ce n'est pas une synthèse facile... », écrivait Jean Collet à propos du cinéma de Demy. *Cahiers du cinéma*, n°142, avril 1963, p. 51-52.

Parmi les personnages inventés par le réalisateur, on trouve des artistes et des musiciens. Dans ses cinq premiers longs-métrages, seuls les films *La Baie des anges* et *Les Parapluies de Cherbourg* n'en comportent pas.

Dans *Lola*, ladite Lola (Anouk Aimée) est danseuse dans un cabaret, le marin américain qu'elle rencontre, Frankie (Alan Scott), joue de la guitare jazz (en *chord-melody*), et son ami Roland Cassard (Marc Michel) a appris le violon.

Avec *Les Demoiselles de Rochefort*, Demy est proche, par l'intrigue, d'un des trois sous-genres que Rick Altman distingue dans son ouvrage sur la comédie musicale Hollywoodienne, à savoir la « comédie-spectacle ».[11] En effet, Solange Garnier (Françoise Dorléac) est professeure de musique et compositrice, Delphine Garnier (Catherine Deneuve), professeure de danse, Andy Miller (Gene Kelly), un pianiste et compositeur américain de passage en France et Simon Dame (Michel Piccoli), responsable d'un magasin de musique et ami de conservatoire d'Andy. On assiste ainsi à de nombreuses transitions, ou « fondu sonore » (*audio dissolve*)[12], qui prennent pour pivot un fait musical diégétique, qui se voit ensuite accompagné et orchestré de manière extradiégétique. Le concerto composé par Solange (« la clé de Sol et l'envol de l'ange », dit Simon), par exemple, est un élément central de l'intrigue.[13] Il est prétexte à introduire de manière diégétique une dizaine de numéros musicaux. Car, contrairement aux *Parapluies de Cherbourg*, entièrement chanté, *Les Demoiselles de Rochefort,* alternant dialogues et chansons, pose la question fondamentale du passage entre parlé et chanté, marché et dansé. Demy y répond en plaçant la musique et la danse (les deux sœurs) au cœur de son intrigue. Si dans *Les Parapluies* la musique est le

11 Altman distingue la « comédie-conte de fées », la « comédie-spectacle », et la « comédie-folklore ». Cf. Altman, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 145-350.

12 Rick Altman en donne la définition suivante : « Comme un fondu visuel, qui utilise la surimpression pour passer d'une image à une autre, le fondu sonore (*audio dissolve*) fait pareillement avec des sons pour passer d'une piste à l'autre. La forme la plus fréquente de cette figure est celle qui marque le passage de la bande diégétique (une conversations, mettons) à la bande musicale (un accompagnement orchestral, par exemple) par l'intermédiaire d'une musique diégétique. », Altman, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, *op. cit.*, p. 77.

13 Elle trouve le « thème du concerto » au milieu d'un discussion avec sa sœur et le joue immédiatement au piano (34:00) ; elle fait entendre le « troisième mouvement de son concerto en fa dièse mineur » à Simon, sur un piano de son magasin (37:00) ; sa première rencontre avec Andy, coup de foudre réciproque, est accompagnée par le thème (ED) ; Solange laissant accidentellement tomber sa partition dans la rue, le pianiste Andy la ramasse et la déchiffre à voix haute (44:00) ; la partition de Solange à la main, Andy chante dans sa voiture (1:09:00) ; arrivé dans le magasin de son ami, Andy lui joue au piano la partition, Simon reconnaît l'air sans se rappeler où il l'a entendu (1:24:00) ; Solange se rend compte qu'elle a perdu la partition de son concerto (1:25:00) et, bien qu'elle la connaisse « par cœur », la cherche toujours (1:45:00) ; elle retrouve sa partition pour un *happy end* dans le magasin de Simon, où Andy est en train de la jouer au piano (1:50:00).

« milieu naturel du film »[14] même s'il n'y a pas de personnage musicien, dans *Les Demoiselles,* le cinéaste utilise la musique diégétique comme pivot essentiel pour donner plus de naturel à l'artifice de la comédie musicale.

Pour *Model Shop*, enfin, plus sobrement, un ami du personnage principal (Gary Lockwood) est musicien dans un groupe de rock de Los Angeles, Spirit. Demy, renonçant à demander une musique à un compositeur français alors qu'il réalise un film américain, fait appel à ce groupe de rock californien. Le groupe apparaît à l'écran, le personnage principal venant demander de l'argent à un de ses membres. Le musicien en profite pour annoncer et présenter à son ami, au beau milieu du film, le premier album du groupe. L'appartement où ils répètent est jonché d'images des Beatles en pleine période psychédélique. Demy, comme sa compagne Agnès Varda, rencontrée pendant les Journées internationales du film de court-métrage de Tours en 1958, vit les événements de 1968 depuis les États-Unis.[15]

La musique est donc souvent introduite par le biais de personnages musiciens. Elle l'est aussi par le biais de personnages écoutants. Demy utilise alors fréquemment des musiques préexistantes. Et, chose qui peut paraître étonnante, le réalisateur privilégie avant tout le répertoire de la musique classique[16] : elle est la musique « patrimoniale » de son cinéma alors que le jazz, composé par Michel Legrand, apparaît comme la musique « originale » de son œuvre.

En effet, exceptée la musique de Legrand, il est peu question de jazz dans ses récits.[17] Dans *La Baie des anges*, par exemple, le jazz n'est pour le jeune homme (Claude Mann)

14 « – *Le chant étant un milieu continu, on peu se demander dans quelle mesure il n'aurait pas fallu, pour briser cette continuité, des moments parlés, de vrais silences ?* Demy : Toutes ces questions on se les est posées avec Michel [Legrand], On s'est demandé si le fait de faire chanter les gens tout le temps n'allait pas devenir un truc, et puis, finalement non : à aucun moment, on ne s'est forcé à faire chanter les gens, comme ce serait arrivé si ça avait été un mauvais truc. Beaucoup de gens, après avoir vu le film, m'ont demandé si c'était vraiment chanté tout le temps : ils ne savaient plus, à la fin, si c'était chanté ou parlé ; la musique est un milieu naturel. », Caen, Michel et Alain Le Bris, « Entretien avec Jacques Demy », *Cahiers du cinéma*, n°155, mai 1964, p. 14.

15 « Avec *Les Demoiselles*, j'étais allé très loin dans l'irréel. J'avais besoin de revenir à la réalité. En Amérique, on vit au présent, il n'y a pas de passé. », Entretien avec Gérard Langlois, *Les Lettres française*, 7 mai 1969, cité dans Taboulay, Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 172.

16 Preuve de sa fréquentation du répertoire classique, quand le réalisateur participe à l'émission de radio « Le concert égoïste », en 1976, il choisit d'y faire entendre un extrait de la *Symphonie n°3* (dite « liturgique ») de Honegger, le *Prélude* et la *Fugue n°1* du *Clavier bien tempéré* de Bach, un extrait du *Concerto en sol* de Ravel, un extrait du *Lulu* de Berg et *La nuit transfigurée* de Schoënberg. Il raconte dans cette émission qu'il a pratiqué la musique, enfant, pendant quelques années (« J'ai eu une révélation incroyable, vers sept ou huit ans, en écoutant un saxophoniste dans un café de la place du commerce de Nantes. J'ai trouvé ça plus beau que tout. […] J'ai fait du violon, de neuf à douze ans. Et puis il y a eu la guerre. »). Cassard, dans *Lola*, dit qu'il a dû arrêter le violon pendant la guerre et qu'il a tout oublié (43:30). Jacques Demy dans « Le concert égoïste », émission de France Musique, 10 janvier 1976.

17 Dans *Lola*, à la demande de ladite Lola, Cassard met un disque de jazz (big band) alors qu'ils sont dans son appartement.

nourri de culture américaine qu'un des ingrédients symbolisant un exotisme luxueux.[18] Du répertoire classique, à l'inverse, il est plusieurs fois question.

Dans *Lola*, Demy s'en sert de manière extradiégétique comme de manière diégétique. En musique de fosse, il utilise l'allegretto de la *Septième symphonie* de Beethoven pour ouvrir son film dédié à Max Ophuls. Et, pour souligner la dédicace au réalisateur de *La Ronde*, Demy et Legrand introduisent audacieusement la musique de Beethoven par quelques mesures rappelant le thème musical de *La Maison Tellier* (deuxième partie du film *Le Plaisir*, 1952) dudit Ophuls.[19] On trouve une même stylisation par la musique classique lors de la scène de la fête foraine. Le brouhaha du lieu laisse place, quand démarrent les auto-tamponneuses, à un prélude de Bach énergique (« Prélude n°VI » en ré mineur du Premier livre du *Clavier bien tempéré*), pour accompagner l'allégresse de la fête : Demy multipliant les plans – plan général, plan moyen, plan subjectif depuis l'auto-tamponneuse, gros plan sur les visages dans le manège – pour accentuer cette effervescence. Puis on entend un second prélude, lent et lyrique (« Prélude n°1 en do majeur » du Premier livre du *Clavier bien tempéré*), accompagnant le ralenti et les mouvements très lents de caméra (panoramiques et travellings) montrant Cécile et le marin sortir du manège. D'une part, ce choix de ne pas utiliser une musique « réaliste » de fête foraine reflète la conception *musicale* que Demy a du cinéma : rendre au monde son lyrisme, la musique permettant de rendre merveilleux le prosaïsme du quotidien. D'autre part, son choix d'utiliser une musique préexistante, et qui plus est la musique de Bach, donne à cette scène une saveur particulière : comme si le réalisateur souhaitait réinventer la comédie musicale – d'essence américaine – en réinvestissant la culture et le répertoire occidental. En outre, il utilise ce répertoire pour la musique d'écran : pour la scène de la librairie, où il fait entendre un extrait du *Concerto pour flûte en ré majeur* de Mozart, chez les Desnoyers, mère et fille, où l'on écoute « L'invitation à la valse » de Weber, et lors du repas avec Cassard, où la susdite pièce de Mozart est une nouvelle fois entendue. Ce premier film expose donc combien le cinéma de Demy est tout à la fois empli par la culture américaine (la comédie musicale, le jazz, la Lola-chanteuse) et ancré dans une géographie

18 Jean, jeune employé de banque se laissant aller au divertissement de la côte, se confie à « Jackie » (Jeanne Moreau) sur une terrasse au son d'un orchestre de jazz : « Je vais vous paraître naïf mais je croyais même que cette existence n'existait plus, […] n'existait plus qu'au cinéma, par exemple, ou dans certains livres américains. […] Cet hôtel, cette terrasse, cet orchestre. Ce luxe. » (30:00). Le jazz est ici la musique d'un autre monde.

19 Il s'agit des quatre mesures du refrain d'une chanson du XIXe siècle, « Ma grand mère » de Pierre-Jean de Béranger (« Combien je regrette mon bras si dodu, ma jambe bien faite et le temps perdu ! »), que Rosa (Danielle Darrieux) chante à la campagne dans *Le Plaisir* (1954). Par ailleurs, Danielle Darrieux interprète elle-même ses chansons dans *Les Demoiselles de Rochefort* de Demy.

française réinventée (ici Nantes, plus tard Nice, Cherbourg et Rochefort), dans laquelle le répertoire classique s'impose comme un héritage culturel sous-jacent.

Le répertoire de la musique classique se retrouve dans ses films suivants. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, les personnages, un garagiste qui partira pour la guerre d'Algérie et une jeune vendeuse, se rendent au début du film à une représentation de *Carmen* de Bizet. Dans *Les Demoiselles de Rochefort,* ensuite, l'énumération de compositeurs au milieu de la chanson des jumelles, mêle référence au répertoire classique et au jazz.[20] Dans *Model Shop*, enfin, en plus de la musique rock du groupe Spirit, Demy utilise aussi de la musique préexistante classique. Les trajets en voiture de son personnage principal sont accompagnés par la musique pour piano de Schumann, *Scènes d'enfants, op. 15, n°12* (11:00, 1:03:00 et 1:14:10). Quand ce dernier allume son auto-radio, le début de la suite symphonique «Shéhérazade» de Rimski-Korsakov (« La mer et le bateau de Sinbad ») se fait entendre et sert à la dramatisation de la filature de la femme mystérieuse (14:25). Plus loin, toujours sur son auto-radio, le personnage écoute en roulant l'Ouverture de la *Troisième suite pour orchestre en ré majeur* de Bach (52:00). Si certains de ces moments musicaux sont justifiés comme étant des éléments diégétiques, Demy les traite sans souci de réalisme sonore, n'hésitant pas à couper les autres sons (de voiture, de circulation, etc.) pour mettre en avant la musique, comme il le ferait dans un film musical.

L'observation de la musique diégétique dans le cinéma de Demy, nous renseigne d'abord sur l'ancrage culturel et musical du réalisateur : la musique classique semble y occuper une place fondamentale. Dans le même temps, on le voit, le réalisateur souhaite mêler cet héritage à la culture américaine de la comédie musicale et du jazz pour inventer une forme d'« opéra populaire » à la française. Pour ce faire, il n'utilise pas le répertoire du jazz mais invente avec l'aide de Michel Legrand une musique originale, constituée de chansons jazzées. Enfin, en faisant chanter et danser ses personnages dans des univers de fiction en phase avec les réalités sociales de son temps (la province, la guerre d'Algérie, la monoparentalité, etc.), Demy défie le réalisme du cinéma français des années 1960 tout en le réinventant. La musique diégétique y apparaît souvent dès lors comme un point d'articulation entre le fond et la forme, la possibilité d'un basculement et d'une ouverture menant à la musique extradiégétique, c'est-à-dire à l'en-chantement des fictions.

20 Les deux sœurs chantent : « Voulez-vous du Mozart, voulez-vous du Stravinski, voulez-vous du Jean-Sébastien Bach ou du Bogoslovski, Louis Amstrong, Ellington, Count Basie ou bien Hampton, ou préférez-vous entendre du Michel Legrand ? » (1:07:00).

7. Cinéma moderne et musique.

7.1. La musique diégétique et les formalistes.

Les « formalistes » poursuivent tous un même idéal : composer et s'exprimer avec toutes les dimensions du film et notamment en se libérant de l'orthodoxie fonctionnelle, accordant un rôle restreint à chaque élément de la tripartition sonore – c'est-à-dire des paroles pour faire progresser l'histoire, des bruits pour souligner ce qui est présent à l'image et de la musique pour « accompagner » et épouser les péripéties. L'écart d'avec cette orthodoxie sonore du film parlant est dès lors ce qui caractérise, entre autres, le cinéma des « formalistes ». Cela passe, par exemple, par une revalorisation esthétique des sons *a priori* non-musicaux (c'est notamment le cas dans les œuvres de Bresson, Tati et Robbe-Grillet). La modernité cinématographique rêve d'un film qui serait une véritable composition sonore. C'est ce qu'explique Antonioni, en 1960, à André S. Labarthe :

> « J'attribue une importance énorme à la bande sonore et j'essaie toujours d'y apporter le plus grand soin. Et quand je dis bande sonore, je fais allusion aux sons naturels, aux bruitages plutôt qu'à la musique. Pour *L'Avventura*, j'ai fait enregistrer une quantité énorme d'effets sonores : toutes les qualités de mer possibles, plus ou moins agitée, les déferlements, les grondements des vagues dans les grottes, etc. J'avais une centaine de bobines de ruban magnétique, rien que pour les effets. Ensuite, j'ai sélectionné ceux qu'on entend dans la bande sonore du film. Pour moi, c'est cela la vrai musique qui s'adapte aux images. La musique se fond rarement avec l'image, le plus souvent elle ne sert qu'à endormir le spectateur et à l'empêcher d'apprécier clairement ce qu'il voit. Tout bien considéré, je suis plutôt opposé au "commentaire musical", tout au moins dans sa forme actuelle. J'y sens quelque chose de vieux, de rance. L'idéal serait de constituer, avec des bruits, une formidable bande sonore et d'appeler un chef d'orchestre à le diriger... Mais alors, le seul chef d'orchestre capable de le faire, ne serait-il pas le metteur en scène ? »[1]

Cette importance accordée par les réalisateurs à la bande sonore, devenant « chef d'orchestre » en même temps que metteur en scène, induit de manière générale une revalorisation de l'écoute des films. Cette revalorisation passe par des dispositifs de mise en scène très divers, voire parfois contradictoire d'un cinéaste à l'autre : réduire les dialogues (Tati), accorder une grande attention au silence et aux bruits dans l'objectif de dynamiser l'écoute (Resnais, Tati, Robbe-Grillet), utiliser la raréfaction de la musique (Bresson) ou, au contraire, sa prolifération (Resnais), transformer la parole en chant (Demy), etc. Ces réalisateurs accordent à la dimension sonore de leurs films une place prépondérante, couvrant

1 Labarthe, André S., « Entretien avec Michelangelo Antonioni », *Cahiers du cinéma*, n°112, octobre 1960, p. 10.

une palette qui va de l'art sonore à la comédie musicale. Un des grands modèles de Resnais et de Robbe-Grillet, nous l'avons vu, est l'opéra.[2] Tati et Bresson – pour *Pickpocket* notamment – peuvent évoquer le mot « ballet » pour qualifier leurs films. Demy, quant à lui, fusionne l'opéra jazz et la danse, pour forger un « opéra populaire » à la française. Ces cinq réalisateurs, bien que proposant des esthétiques très différentes, partagent donc une conception musicale et/ou chorégraphique du cinéma.[3]

L'analyse de la musique diégétique dans cette deuxième partie nous a permis de mieux saisir la place et le rôle complexes d'une telle utilisation. Pour commencer, nous avons montré en observant l'œuvre de Bresson que le rapport dialectique unissant les deux modalités de la musique au cinéma pouvait être symbolique (exprimant une hiérarchie et un ordre du monde). Nous avons vu ensuite (Resnais, Robbe-Grillet, Demy) que la musique diégétique pouvait être un pont, un pivot, entre le monde réel (référentiel) et le monde idéel (inconscient, rêve, monde « en-chanté ») souvent prolongé par la musique extradiégétique. Nous avons encore constaté que la musique d'écran est le fruit d'une convention et qu'un dispositif dysnarratif, comme celui que propose le cinéma de Robbe-Grillet, peut la rendre en partie caduque. Puis, les films de Tati ont été l'occasion d'observer que la musique diégétique et extradiégétique pouvaient ne pas s'opposer et être sur un pied d'égalité en participant de concert à l'animation d'un univers sans arrière-monde, sorte de « ballets » cinématographiques. Enfin, la musique diégétique s'inscrivant le plus souvent dans un rapport redondant à l'image, les réalisateurs formalistes – amateurs de contrepoints audiovisuels – l'utilisent avec parcimonie en en faisant un élément rare qui, la plupart du temps, joue un rôle dramatique. La musique diégétique est

2 Doniol-Valcroze, dans son article sur *L'Immortelle,* cite le compositeur Maurice Le Roux : « Depuis *Hiroshima* et surtout *L'Immortelle*, il semble que l'art lyrique contemporain ouvre sur quelque chose qui n'est plus fragmentaire ; grâce à ce film, nous sommes en train de découvrir des ensembles cohérents qui désormais diffèrent fondamentalement d'un cinéma-art-de-divertissement, conception tout à fait valable du reste. Appelons les : spectacles musicaux, nouveaux opéras, film-opéra... En tout cas il s'agit d'un art audio-visuel de méditation dont la structure est musicale. », Doniol-Valcroze, Jacques, « Istanbul nous appartient », *Cahiers du cinéma*, n°143, mai 1963, p. 57.

3 On trouve une formulation du désir d'un cinéma qui reprendrait l'héritage de l'opéra dans un entretien de Lévi-Strauss accordé en juin 1964 aux *Cahiers du cinéma*. L'anthropologue y reproche au cinéma de son temps de ne pas adopter ce qu'il nomme « le parti du *grand opéra* » (Rivette, Jacques, et Michel Delahaye, « Entretien avec Claude Lévi-Strauss », *Cahiers du cinéma* n°156, juin 1964, p. 22.). Il souhaiterait que le cinéma s'empare, dans la lignée de l'art total de Wagner et du fantastique de Méliès, des grandes œuvres du répertoire lyrique pour nous faire voir et croire à un imaginaire d'ordre mythologique : « On verrait enfin vraiment des dieux monter dans leur château céleste par le moyen de l'arc-en-ciel, des chevaux galoper dans les nuages, des sirènes au fond des eaux ; on nous montrerait tout cela, on nous y ferait croire. Voilà ce que, d'abord, je demanderais au cinéma. », *Ibid.* Et plus loin : « Ne croyez-vous pas qu'il pourrait y avoir, dans toutes les grandes villes du monde, une salle spécialisée, entièrement consacrée au répertoire de l'opéra filmé – soit, en gros, une cinquantaine de films […] Ce serait, en quelque sorte, le musée des mythes de l'homme moderne : auxquels, bien sur, je n'exclus pas que s'en ajoutent de nouveaux... », *Ibid.*, p. 29.

ainsi montrée comme agissant de manière explicite sur un ou plusieurs personnages[4], occupant un rôle de catalyseur au sein de la fiction : elle rend propice l'anamnèse (*Hiroshima mon amour)*, invite à l'introspection (*Muriel ou le temps d'un retour*), brouille la temporalité d'un événement (l'accident et l'auto-radio dans *L'Immortelle*), participe au dérèglement des comportements (*Playtime*) ou accompagne la perversité d'un jeune blouson noir (*Au hasard Baltazar*), etc.

7.2. Le système binaire de la musique : répartition et circulation de la musique dans les fictions cinématographiques.

Nous avons pu observer dans cette deuxième partie de quelle manière les cinéastes composent avec les deux modalités de la musique au cinéma et comment cette construction binaire peut avoir une portée symbolique. D'évidence, l'une tend naturellement à la sociographie – la musique diégétique –, alors que l'autre tient plutôt de la métaphysique – la musique extradiégétique. Aussi constate-t-on que la musique extradiégétique est dans la plupart des cas, et presque fatalement, d'un niveau de complexité et d'une valeur esthétique plus grande que la musique diégétique. Et que la première, lorsqu'elle est moins inféodée à l'image, autorise une plus grande liberté d'invention.

De plus, accentuant la distinction, la musique de fosse est souvent perçue comme ayant charge d'âme. En effet, les réalisateurs, comme les spectateurs, ont tendance à lui attribuer le rôle d'un prolongement psychique des personnages, offrant la possibilité d'une sorte de communication secrète avec l'intériorité de ces derniers. Cette association « métaphysique » entre la musique de fosse et le contenu du récit audiovisuel semble profondément ancré dans les mentalités (du réalisateur au spectateur). Pensons par exemple à la description que fait Sartre, dans *Les Mots* (1964), de son expérience de jeune spectateur du cinéma muet. Il y raconte notamment la manière dont il perçoit la musique, soit comme une union « spirituelle » entre lui et le personnage :

> « Par dessus-tout, j'aimais l'incurable mutisme de mes héros. Ou plutôt non : il n'était pas muets puisqu'ils savaient se faire comprendre. Nous communiquions par la musique, c'était le bruit de leur vie intérieure. L'innocence persécutée faisait mieux que dire ou montrer sa douleur, elle m'en imprégnait par cette mélodie qui sortait d'elle ; je lisais les conversations mais j'entendais l'espoir

4 La musique diégétique, de façon générale, propose une *interaction explicite* entre un personnage et une musique (la nature de la relation est connue du spectateur). Au contraire, la musique extradiégétique propose une *interaction implicite* entre personnage et musique (la nature de la relation n'est pas connue explicitement par le spectateur).

et l'amertume, je surprenais par l'oreille la douleur fière qui ne se déclare pas. J'étais compromis ; *ce n'était pas moi*, cette jeune veuve qui pleurait sur l'écran et pourtant, nous n'avions, elle et moi, qu'une seule âme : la marche funèbre de Chopin ; il n'en fallait pas plus pour que ses pleurs mouillassent mes yeux. »[5]

Sartre précise ensuite le rôle narratif et formel de la musique au cinéma qui crée chez lui un sentiment d'« ordre universel » :

« Je me sentais prophète sans rien pouvoir prédire : avant même que le traître eût trahi, son forfait entrait en moi ; quand tout semblait tranquille au château, des accords sinistres dénonçaient la présence de l'assassin. Comme ils étaient heureux ces cow-boys, ces mousquetaires, ces policiers : leur avenir était là, dans cette musique prémonitoire, et gouvernait le présent. […] l'entrecroisement de toutes ces images, de toutes ces vitesses et, par en dessous, le mouvement infernal de la "Course à l'Abîme", morceau orchestré tiré de la Damnation de Faust et adapté pour le piano, tout cela ne faisait qu'un : c'était la Destinée. Le héros mettait pied à terre, éteignait la mèche, le traître se jetait sur lui, un duel au couteau commençait : mais les hasards de ce duel participaient eux-mêmes à la rigueur du développement principal : **c'était de faux hasards qui dissimulaient mal l'ordre universel.** Quelle joie, quand le dernier coup de couteau coïncidait avec le dernier accord ! J'étais comblé, j'avais trouvé le monde où je voulais vivre, je touchai à l'absolu. »[6]

Il s'agit bien de l'absolu d'un monde orchestré par la musique, gouverné par elle. Cette idée d'un « ordre universel » qui se dégage de la fiction nous intéresse particulièrement ici. En effet, nous insistons sur ce point, il apparaît clairement dans les analyses de cette partie que les deux modalités de la musique au cinéma ordonnent symboliquement les mondes fictionnels : l'ordre musical du film participe à l' « ordre universel » de la fiction.

Dans cette partie, par exemple, nous avons rencontré différentes utilisations du système binaire de la musique dont les deux exemples archétypiques sont matérialisés par l'œuvre de Bresson et par celle de Tati. La première représenterait le modèle d'une *conception verticale* de la musique au cinéma – où les deux modalités servent à ordonner un monde hiérarchisé en s'appuyant sur différents genres musicaux –, quand le second en proposerait une *conception horizontale* – où les deux modalités viennent à se compléter, sans hiérarchie, sans que l'une ne domine symboliquement l'autre.

5 Sartre, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 105-106. On relève dans cet extrait l'importance de la musique préexistante – issue du répertoire classique – qui nous ramène directement aux remarques effectuées dans cette partie à propos des liens entre le cinéma muet et le cinéma moderne des années 1960.

6 Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 106.

L'organisation de la musique au sein d'un film ne relève pas d'un simple décorum mais d'enjeux de représentations (esthétiques, politiques, sociaux, etc.) mettant en scène une vision et un ordre du monde tels que le réalisateur l'a décidé ou du moins validé. Le système binaire de la musique doit ainsi être interrogé – au-delà de son évidence – comme un parti pris des choses, un choix, et l'expression d'une vision du monde.

Dans chacun des « mondes imaginaires » que le cinéma fait naître la présence et la place de la musique paraissent soumises à des « lois » ou des « règles » implicites de répartition et de circulation, celle-ci reflétant les idéologies ambiantes. Les deux modalités principales de la musique au cinéma sont des moyens d'imprimer par une mise en forme les symétries et les dissymétries, les égalités et les inégalités, les rapports de force et les accointances des différentes musiques à une époque donnée. Schématiquement, la modalité extradiégétique proposera souvent un « idéal musical » qui correspond à celui du réalisateur et, le plus souvent, au groupe social ou à l'école esthétique auxquels il s'apparente (répertoire classique pour les uns, musique contemporaine pour les autres – les réalisateurs « modernes » –, jazz encore pour certains réalisateurs de la Nouvelle Vague), alors que la modalité diégétique se soumettra à l'image que ce font les réalisateurs d'une « réalité musicale » qui correspond à leur récit : l'une est idéaliste, l'autre est réaliste – ou pragmatique. Observer ce système binaire de la musique s'avérerait donc un moyen privilégié pour appréhender de quelle manière, selon l'époque et selon les « écoles » esthétiques, le cinéma hiérarchise les genres musicaux.

On peut effectivement s'interroger : pourquoi certaines musiques ont le « droit » d'intégrer l'univers diégétique à une époque donnée, quand d'autres se le voit refuser ? Pourquoi, pendant les années 1960, la musique de Boulez n'est pas écoutée par un Jean Gabin dans un salon bourgeois ? Pourquoi les réalisateurs d'alors n'utilisent pas « L'école est finie » de Sheila ou de la musique yéyé ou du rock en musique extradiégétique pour exprimer les états d'âme d'un jeune personnage ?[7] Pourquoi le jazz (moderne) devient soudainement dans le cinéma français de la fin des années 1950 un moyen d'accompagner en musique de fosse le vague à l'âme de jeunes français ? Pourquoi la musique contemporaine est plus aisément employée de manière extradiégétique, quand les musiques yéyé et rock sont davantage convoquées dans l'autre modalité ? Etc.

7 Alors que dans les années 2000, par exemple, la chanson « Bang Bang », interprétée par Sheila, peut être utilisée en musique de fosse sur des images au ralenti (*Les Amours imaginaire*s, 2010, Xavier Dolan) comme expression des sentiments des personnages. En 1966, Godard a bien utilisé la musique yéyé de manière extradiégétique dans *Masculin Féminin* mais son propos était avant tout ironique et critique.

Les analyses effectuées dans cette partie à partir de l'utilisation de la musique dans les films, nous suggèrent qu'une étude approfondie sur une chronologie plus étendue et qui observerait systématiquement de quelle manière tel genre musical apparaît au sein de l'une ou l'autre des deux modalités de la musique et de quelle manière il circule ou non entre ces modalités, serait à même de nous renseigner sur les hiérarchies musicales et sur les valeurs de la société française à ses époques successives.

Après avoir montré l'intérêt heuristique que représente l'observation conjointe des différentes modalités de la musique, dans les deux parties suivantes, nous étudierons quasi exclusivement les emplois diégétiques de la musique en abordant tour à tour les représentations du musicien puis celle de l'écoutant. Par ailleurs, en écho à ce qui vient d'être évoqué, nous commencerons la partie suivante en abordant la question de la représentation de la musique contemporaine dans le cinéma français des années 1960, en montrant de quelle manière ce champ musical n'est quasiment jamais sollicité par les diégèses.

Troisième partie

DU CÔTÉ DU MUSIQUANT

Après avoir abordé dans la deuxième partie certains cinéastes modernes, que nous avons appelé « formalistes », nous nous interrogerons sur la manière dont la musique évolue au sein des mondes fictionnels du cinéma narratif plus conventionnel, qu'il soit qualifié d' « auteur » ou de « populaire ».

Suivant notre carte programmatique, nous continuerons de saisir cette décennie cinématographique par le prisme de la musique diégétique. Pour ce faire, nous proposons deux parcours qui se complètent et se répondent. Chacune des deux parties (*Troisième partie* et *Quatrième partie*) traitera la question de la représentation de la musique au cinéma un adoptant un angle différent. La troisième, « Du côté du musiquant », traite du personnage musicien et de sa mise en scène dans l'œuvre cinématographique. La quatrième, « Du côté de l'écoutant », privilégie, en contre-champ, le personnage auditeur, en interrogeant l'écoute et le goût musical.

Nous avons voulu garder une certaine souplesse entre ces deux points de vue, conscient que l'auditeur et le musicien (ou l'appareil de diffusion) font plus que se faire face et interagissent en permanence : le musicien n'est-il pas d'ailleurs lui-même le premier écoutant, et l'écoutant, en manipulant les instruments de diffusion, ne se fait-il pas un peu, à son tour, musicien ? Ces deux parties entretiennent donc un rapport dialogique continu en soulevant des questions similaires. Aussi pour placer certains chapitres a-t-il fallu trancher en acceptant l'arbitraire de la répartition.

Qu'en est-il du personnage musicien dans le cinéma français des années 1960. Dans ce chapitre, en adoptant une définition large du terme de musicien, à savoir une personne dont la profession ou la passion est de pratiquer, d'exécuter, de composer ou de diriger de la musique (interprète – chanteur, instrumentiste –, compositeur, chef d'orchestre, de fanfare, de chœur), nous décrirons et interrogerons l'image que véhicule le cinéma français des musiciens amateurs et professionnels et, par leur biais, de la musique et de ses mondes. En somme, il s'agit de décrire l'*imaginaire de la pratique musicale* d'une décennie, celui que fabrique le cinéma, en partant du premier de ses médiateurs, le musicien.

1. Processus de diégétisation de la musique : le cas de la musique contemporaine.

1.1. Un donné esthétique.

Par processus de diégétisation de la musique, nous entendons les stratégies par lesquelles une musique se voit intégrée ou non dans l'univers des personnages d'un film, dans sa diégèse. Et à une échelle plus large, comment un ensemble de films à une époque donnée peut servir de caisse de résonance à un phénomène musical ou, au contraire, comment une période cinématographique donnée peut ne pas faire entrer dans ses fictions un phénomène musical, le confinant à « l'oubli ». L'exemple de la musique contemporaine, prise dans son acception « savante » (musique concrète, électroacoustique, électronique, atonale, sérielle), est intéressant à observer : il nous montre de quelle manière une musique donnée, de par son genre et sa nature, circule de manière limitée au sein des modalités d'un film.

En effet, la musique contemporaine, régulièrement présente de manière extradiégétique[1], est quasiment absente des mondes fictionnels cinématographiques et, lorsqu'elle est présente, c'est le plus souvent pour être dévaluée. Ainsi, la musique contemporaine sert l'esthétique du film (sa forme) mais n'entre que de manière restrictive dans la sociographie que proposent les représentations cinématographiques.

Comment peut-on expliquer la difficulté, pour la musique contemporaine, à passer dans la diégèse des films. Les raisons les plus évidentes sont d'ordres sociologique et esthétique. D'abord, les auditeurs de musique contemporaine étant très marginaux (que ce soit dans les années 1950 comme aujourd'hui encore[2]), il est rare qu'une intrigue ait besoin, par vraisemblance, d'introduire de la musique contemporaine en son sein. En le faisant, elle se démarquerait immédiatement de la représentation d'un amateur de musique lambda et le

1 Quelques exemples : Maurice Ohana pour *Goha le simple* (1957) de Jacques Baratier ; Serge Nigg pour *Le Combat dans l'île* (1961) d'Alain Cavalier ; Louis Saguer pour *Le Signe du Lion* (1961) d'Éric Rohmer ; Philippe Arthuys pour *Paris nous appartient* (1960) de Jacques Rivette ; Pierre Henry pour *Maléfices* (1961) de Henri Decoin ; Hans Werner Henze pour *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) d'Alain Resnais ; et un peu plus tard, Pierre Barbaud pour *Les Créatures* (1966) d'Agnès Varda ; Jean-Claude Eloy pour *La Religieuse* (1966) et *L'Amour fou* (1969) de nouveau pour Jacques Rivette ; Krzysztof Penderecki pour *Les Gauloises bleues* (1968) de Michel Cournot et *Je t'aime, je t'aime* (1968) d'Alain Resnais ; Pierre Henry pour la musique électronique dans *L'Écume des jours* (1968) de Charles Belmont ; etc. Ajoutons les compositeurs Pierre Jansen et Antoine Duhamel, issus de l'école post-sérielle, dont les musiques de film flirtent parfois avec le langage musical contemporain. Pour les liens avec la musique concrète et électroacoustique cf. Langlois, Philippe, *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et Histoire d'un art sonore*, Paris, MF Éditions, 2012, notamment la partie 3, « Développement des musique électroacoustiques au cinéma après 1948 », p. 251-315.

2 Constituant le plus souvent une frange des auditeurs de musique « savante ». Menger, Pierre-Michel, « Le public de la musique contemporaine », Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *Vol. 1 Musiques du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 1169-1186.

personnage passerait pour quelqu'un de précieux, hors norme, étrange, cérébral, etc. D'où, nous le verrons, le potentiel de ce genre de situation qu'ont bien repéré les réalisateurs, l'étrangeté artistique (souvent associée à la modernité) devenant un ressort comique privilégié.

Ensuite, il va de soi, de par la nature même des musiques contemporaines, où des notions telles la tonalité, le thème ou la mélodie accompagnée sont mises à mal et où les recherches sonores sont poussées à leurs limites – contrastes d'intensité, dissolution de la distinction bruit/son, élargissement de l'*instrumentarium* classique, etc. –, que ces musiques se prêtent difficilement non seulement au format cinématographique de la citation, allant grossièrement de quelques mesures au temps d'une chanson, mais également à la dynamique du film, se permettant très rarement des moments d'attention auditive que la dimension sonore de ces musiques réclament.

Ainsi, la musique contemporaine fait partie au cinéma de ces « minorités musicales » difficilement représentables au sein de la diégèse pour des raisons de connotations culturelles évidentes (comme certaines musiques extra-européennes n'apparaissant que dans des situations précises – cf. *Première partie*, l'exemple de la musique tibétaine comme musique des personnages « artistes »), et d'hétérodoxie esthétique.

1.2. Une réduction sociographique.

Le cinéma français, à l'exception de quelques cinéastes (certains « modernistes »), est majoritairement critique à l'égard de l'avant-garde musicale – et de l'avant-garde artistique en général. Pour la majorité du public, la musique contemporaine relève véritablement du champ de l'exotisme. Aussi le processus de diégétisation qui la concerne se réduit-il à une sociographie humoristique et critique ou à une sociographie de la déviance et de la perversion.

Dans ***Les Amoureux sont seuls au monde*** **(1947)** de Henri Decoin, on assiste à un concert où est donnée à entendre une symphonie de Gérard Favier (Louis Jouvet), présenté comme un compositeur « moderne » (« Parmi les modernes, Favier est celui que je préfère », dit Monelle, une jeune pianiste). Henri Sauguet (1901-1989), le compositeur de la musique du film, dirige lui-même l'orchestre à l'écran : une musique tonale, dans un style néoclassique. Le mouvement terminé, un spectateur anonyme dit à son voisin : « Moi, la musique moderne, je ne peux pas l'avaler. J'aime mieux Bach », lequel lui répond : « Tu as les oreilles du XVIIIe siècle ! » Cet aparté résume assez bien la position du cinéma populaire à l'endroit de la musique moderne et *a fortiori* de la musique contemporaine : le patrimoine musical se voit

favorisé au détriment de la musique vivante, considérée la plupart du temps comme loufoque et décadente. On pourrait aller jusqu'à parler de « clin d'œil populiste » à propos d'une scène comme celle-ci : le public visé par ces films n'étant pas celui de la musique contemporaine, le réalisateur peut, à moindre frais, faire sourire les spectateurs aux dépens de celle-ci – sans, d'ailleurs, faire entendre concrètement de la musique moderne.

Dans les années 1960, la tradition comique, consistant à conspuer la « modernité musicale », s'ancre, avec plus ou moins d'inventivité, dans le paysage cinématographique français. ***Les Tontons flingueurs* (1963)** de Georges Lautner, en est l'exemple le plus connu. Antoine Delafoy (Claude Rich), est un jeune compositeur d'avant-garde. Petit ami de Patricia (Sabine Sinjen), Antoine va faire la connaissance de son oncle Fernand Naudin (Lino Ventura), lequel depuis la mort du « Mexicain », un truand, a la charge de sa nièce et des « affaires » de ce dernier. Claude Rich, que le spectateur a déjà pu voir en jeune et naïf professeur de piano amoureux de son élève et arborant un nœud papillon *ad hoc* (*Ni vu ni connu*, 1958, Yves Robert), interprète un jeune artiste au verbe haut qui « a du génie» (selon les mots de Patricia) et s'évertue à le montrer par l'étalage permanent de sa culture. Entre Fernand, l'entrepreneur viril et rustre, et Antoine, l'artiste pédant et précieux qui courtise sa nièce, le dialogue s'avère difficile.

Dans la dernière partie du film, Ferdinand, à la recherche de sa nièce, découvre l'atelier d' « Antoine Delafoy-compositeur », comme l'indique l'inscription sur la porte de son appartement. Sans prendre la peine de frapper, Fernand pousse la porte et longe un couloir depuis lequel on distingue une musique concrète, mélange d'instruments de percussions, d'instruments à cordes et de bruits hétéroclites. Fernand découvre abasourdi le salon de l'artiste. Celui-ci, installé devant des magnétophones à bandes et tenant un chronomètre à la main, est entouré d'instruments divers repris par des microphones : des cymbales frappées par des balles, des mobiles sonores, une série de robinets avec différents jeux d'eau, un cymbalum. La confrontation des personnages passe par un échange verbal :

> «Antoine, apercevant Fernand, s'interrompt : Oh nom de dieu de nom de dieu ! Mais où faut-il s'expatrier pour avoir la paix, au Groenland, à la Terre de Feu[3] ! J'allais toucher l'anti-accord absolu, vous entendez, absolu ! La musique des sphères ! Mais qu'est-ce que j'essaie de vous faire comprendre homme-singe.

3 Notons au passage que le compositeur François-Bernard Mâche (né en 1935) signe dans les années 1960, une pièce de musique concrète qui porte justement le titre *Terre de Feu* (1963).

Fernand, fermant un robinet : Monsieur Delafoy quand vous en aurez terminé avec vos instruments de ménage.

Antoine : Ah ! J'attendais ça ! Mes instruments de ménage... l'ironie du primate, humour louis-philippard, le sarcasme prudhommesque. Monsieur Naudin, vous faites sans doute autorité en matière de bulldozer, tracteur et Caterpillar mais vos opinions sur la musique moderne et sur l'art en général, je vous conseille de ne les utiliser qu'en suppositoires, et encore, pour enfant. » (*Les Tontons flingueurs,* 1:19:00)

L'opposition est simple, Fernand prend les sons pour du « bruit » difficilement supportable, grimaçant à leur écoute, quand Antoine, se considère au faîte de la modernité musicale et de la recherche « sonore ». Cette musique, d'après les mots du personnage compositeur, s'inscrit à la fois contre la musique tonale (traquant « l'anti-accord absolu ») et pour une forme d'harmonie originelle (« la musique des sphères »). La scène de Lautner, dialoguée par Audiard, peut être appréhendée comme une parodie de compositeur de musique concrète et comme une farce de Michel Magne, compositeur de la musique du film, qui fit lui-même des recherches musicales en ce domaine.[4]

En effet, de l'*Étude au chemin de fer* de Pierre Schaeffer en 1948 aux *Variations pour une porte et un soupir*[5] de Pierre Henry au début des années 1960, la musique concrète est à l'époque du film en effervescence depuis plus d'une décennie. Né en 1930, Magne, s'il ne peut être affilié directement à la musique concrète, évolue dans la sphère hétéroclite de la musique expérimentale. Le compositeur raconte dans son autobiographie les concerts « expérimentaux » qu'il a donné dans les années 1950 et au début des années 1960. Ces spectacles sont placés sous le signe de l'humour et du farfelu, l'objet principal de ses

4 « Je fis avec Marcel Moureau et avec l'aide d'un ami acousticien, Gérard Delassus, des recherches sur le son et sur les techniques acoustiques fondamentales. Nos premiers travaux étaient probablement parallèles et simultanés à la musique concrète de Pierre Schaeffer, à la différence près cependant que je parle volontiers d'eux (Pierre Schaeffer et Pierre Henry) avec beaucoup de plaisir, mais le contraire n'est pas réciproque. Cela tient probablement à ce que nos recherches avaient une finalité très différente de la leur. Nous étions principalement intéressés par les réactions que provoquait le son sur l'organisme humain et sur le psychisme. C'était là le but essentiel de nos recherches. […] Pour l'anecdote, je dois signaler que cette musique à forte dose faisait sur nous l'effet d'une drogue. Nous ressortions du laboratoire complètement ivres de sons. », Magne, Michel, *L'amour de vivre*, Nice, Alain Lefeuvre, 1980, p. 61. « En 1956, Magne présente avec Jean Tinguely, au Théâtre des Trois Baudets, *Spectacle empirique* : les pièces de Tinguely consistent, d'une part en des mobiles animés par de petits moteurs silencieux, d'autre part en des objets producteurs de sons. En rapport avec chacun d'eux, M. Magne réalise des séquences électroniques en direct ou enregistrées sur bande magnétique. », Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 2006, p. 179.

5 Cette œuvre est dédiée à Mathieu Arman, sculpteur que Magne, pour sa part, rencontre en janvier 1961. Henry et Arman, chacun dans son domaine, sont alors proches des Nouveaux Réalistes. Si Pierre Henry avait voulu étiqueter sa musique, écrit Michel Chion, « il aurait été le pionnier du Nouveau Réalisme Musical – une œuvre comme les *Variations*, n'en relève-t-elle pas ? » Chion, Michel, *Pierre Henry*, Paris, Fayard/Sacem, 1980, p. 75.

recherches visant à produire des effets psycho-physiologiques sur l'auditeur. En 1952, il explore la « musique psychologique » (avec des œuvres comme « tam tam sur l'âme », « boum boum dans la tête », « Pan pan cu cu »[6]), et la « musique à voir » (avec des partitions tableaux). En 1953, il se consacre à la « musique infra-sonore », donnant le 13 juin un concert silencieux à la radio et un « concert de musique inaudible » le 15 juillet 1954, salle Gaveau.[7] Le 20 mai 1955, il donne un concert de « musique science-fiction » au Palais de Chaillot (les titres sont évocateurs « Secousse sismique n°27773 ter », « Mélodie populaire d'un autre monde ou mars en avril », « Berceuse pour grincement de violoncelle et orchestre à cordes », « La symphonie humaine »).[8] En 1957 et 1958, il donne une série de concerts de « musique tachiste » avec des pièces à dispositifs (« Carillon dans l'eau bouillante », « Métamécanique saccadée », « Mémoire d'un trou », « Larmes en sol pleureur », etc.[9]). Le 20 février 1961, la télévision française lui accorde une « Carte Blanche » d'une heure, il y donne, par exemple, une concert de musique de chambre dans lequel il prend l'expression « de chambre » à la lettre ainsi qu'un concerto pour piano où des volatiles de différentes tailles (perruches, pigeons, poules, etc.) sortent de l'instrument selon les nuances musicales.[10] Le personnage d'Antoine dans *Les Tontons flingueurs* apparaît théâtralement et musicalement assez édulcoré en comparaison des frasques musicales de Michel Magne. Cependant, il est difficile de ne pas

6 Magne, Michel, *L'amour de vivre*, *op. cit.*, p. 62.

7 « Dans mon esprit, le mot “inaudible” voulait bien dire ce qu'il voulait dire : c'est-à-dire “musique que l'on entend pas”. […] Pour beaucoup de gens ce mot était pris au sens figuré et signifiait : “musique grinçante”, c'est-à-dire “musique tellement d'avant-garde qu'elle est inaudible” mais dans le sens inécoutable, inconcevable, crispante, tout ce qu'on veut mais pas que l'on entend pas. Il y avait donc un affreux... malentendu.», Magne, Michel, *Ibid.*, p. 67-68. Rappelons que la pièce *4'33* de John Cage, mettant en scène le silence, a été créée le 29 août 1952 par David Tudor.

8 Magne, Michel, *Ibid.*, p. 73-76.

9 Un des concerts fut un enchaînement de catastrophes : « Pour le “Carillon dans l'eau bouillante”, le timbalier devait faire bouillir de l'eau dans une timbale et y tremper les carillons qui devaient exploser. Il faillit mettre le feu et fut interrompu par les pompiers. Dans “Pointes de feu amorties au dolosal”, les chirurgiens devaient opérer une patiente (à poil dans un piano). Les musiciens ne regardaient pas leurs partitions et firent n'importe quoi. Dans “Self service”, les casseurs d'assiettes s'en donnèrent tellement à cœur joie dès le début de la pièce, qu'il ne restait plus rien à casser pour la fin du morceau. », Magne, Michel, *Ibid.*, p. 99-100.

10 Magne, Michel, *Ibid.*, p. 131-133. Il faut ajouter le ballet-spectacle d'une heure et demie qui regroupe Françoise Sagan pour l'argument, Roger Vadim pour la mise en scène, Bernard Buffet pour les décors, et deux chorégraphes (John Taras pour le classique, Don Luriot pour le jazz). Magne reconnaît l'échec artistique du résultat (p. 93) tout en décrivant la présence du Tout-Paris lors de la première le 20 janvier 1958, au théâtre des Champs-Élysées, et la réception critique catastrophique : « Ces jeunes gens trop riches mériteraient une bonne leçon », « Ce n'est pas suffisant d'être connu et de faire de la publicité par tous les moyens pour réaliser une œuvre d'art. Ces jeunes gens feraient mieux de retourner à l'école... » (p. 94-95). Le spectacle *Rendez-vous manqué* sera joué pendant près de deux ans. Porcile, près d'un demi siècle plus tard, dénonce un ballet « caricatural », présenté par la publicité comme l' « événement chorégraphique de la décennie ». Et il poursuit : « Le compositeur, Michel Magne, s'était fait connaître avec une *Symphonie humaine* dont l'ambition tapageuse voulait éclipser d'obscurs travaux de commandes pour des films industriels des Charbonnages de France. La mayonnaise ne prit pas, l'effet-mode non plus. », Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001, p. 160-161.

voir à travers le personnage d'Antoine une auto-référenciation du compositeur Magne, tournant en dérision ses propres expérimentations fantasques de jeunesse (entre 20 et 30 ans).[11]

Le personnage d'Antoine, avec son penchant pour l'avant-garde musicale, s'affirme en opposition au passé et à son père (Pierre Bertin[12]), directeur du FMI. « Mon père, explique-t-il à Fernand, témoigne en matière d'art de perversions assez voisines des vôtres, défenseur de Puvis de Chavannes et de Reynaldo Hahn. » Illustrant ce discours, dans l'appartement d'Antoine, de manière symbolique, des instruments du « passé » et des instruments extra-occidentaux font figures de décor et sont accrochés au mur dans un souci de dérision esthétisée : un clavicythérium, nommé aussi « clavecin vertical » en raison de son coffre et de son plan de cordes vertical[13], un violon, une guitare, une mandoline, un oud, une guitare « lunaire » chinoise (yue-k'in)[14], un trombone « romantique » du XIXe (dont la pavillon zoomorphe figure une bouche d'animal grande ouverte), un cor d'harmonie, une trompette droite, une sculpture, enfin, figurant un chevalet de contrebasse. Ce capharnaüm organologique associé à l'étrangeté sonore, montre l'importance de la dimension visuelle de la scène, renforcée par les nombreux mobiles (en métal et en verre) qui trônent au milieu de la pièce. La composition plastique du décor de l'appartement apparaît en définitive plus travaillée que la musique créée pour le personnage.

Plus tôt dans le film, et dans la même perspective, Antoine se présentait comme un fidèle spectateur de l'avant-garde musicale :

> « Antoine à Fernand : Vous viendrez bien avec nous demain soir ?
> Fernand : Et où ça ?
> Antoine : Il demande où ça ! Mon dieu qu'il est drôle. Frank Mills (sic.) jouera pour la première fois à Pleyel... Corelli, Beethoven, Chopin, tout cela c'est très dépassé. C'est très con. Mais avec Mills ça peut devenir féroce, tigresque. Bref, tout le monde y sera. » (*Les Tontons flingueurs,* 29:00).

Lautner et Audiard s'amusent explicitement ici à travers le discours d'Antoine d'au moins trois tares associées dans leurs esprits à l'amateur de musique d'avant-garde : le snobisme (il y a

11 On pourra se reporter au disque de la collection de Stéphane Lerouge « écoutez le cinéma », cf. *Le monde expérimental de Michel Magne. (Musique Tachique. Martial Solal joue Michel Magne)*, Universal Music Jazz France, 2007.

12 Pierre Bertin joue également un personnage secondaire mélomane et loufoque dans *Les Bonnes femmes* (1960) de Chabrol.

13 On trouve un instrument semblable dans le magasin de musique de Simon Dame (Michel Piccoli), dans *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy.

14 Buchner, Alexander, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Gründ, 1980, p. 224.

ceux qui savent et ceux qui ne savent pas[15]), l'extrémisme ou le « terrorisme intellectuel » (le jugement péremptoire sur la musique du passé) et l'injonction événementielle (il faut y être pour faire partie de ce « monde » et participer à l' « Histoire » en train de se faire).

Dans ***L'Oeil du monocle* (1962)**, deuxième épisode d'un triptyque parodique de Lautner sur les films d'espionnage, un personnage, artiste contemporain, préfigure le compositeur des *Tontons flingueurs*. En effet, Martigue (Maurice Biraud), est un plasticien-sculpteur vivant retiré en Corse. Il habite dans son atelier entouré de ses œuvres : des mobiles constitués d'objets du quotidien détournés (fourchettes, bouteilles, sphères, plaques de fer, récipients, etc.). Lautner parodie déjà ici le style d'artistes contemporains comme Alexander Calder (1898-1976), Jean Tinguely (1925-1991), ou les frères Baschet[16] pour les sculptures sonores, parodie qu'on retrouve ensuite dans *Les Tontons flingueurs*. Les mobiles sont dans ce cas un spectacle dédié essentiellement à l'œil tout en créant un fond sonore bruitiste généré par l'entrechoquement des matières.

Lautner et Audiard en profitent dans cette scène pour railler les salmigondis du discours sur l'art. Le Monocle (Paul Meurisse), observant un des mobiles, s'extasie : « Ce mouvement dégage un rayonnement solaire nocturne très envoûtant, une mobilité de la matière », et l'artiste de répondre, « vous avez, monsieur, les phrases simples qui font qu'un artiste se sent compris. Seriez-vous un confrère ? » L'agent des services secrets français lui explique alors qu'il est un « simple amateur d'art ».[17]

L'année précédente, dans ***Les Lions sont lâchés* (1961)** d'Henri Verneuil, satire du milieu mondain parisien dialoguée par Audiard, une scène d'exposition d'art contemporain était déjà l'occasion de brocarder le verbiage critique sur l'art. Le romancier Didier Varèze (Jean-Claude Brialy), initie à cette occasion une jeune provinciale, Albertine Ferran (Claudia Cardinale), à l'art de s'extasier devant une œuvre. Le couple s'arrête devant des mobiles composés d'objet du quotidien (récipients en verre, dérailleurs, chaîne de vélo, etc.), Albertine

15 Quelques minutes avant, Fernand surprenait Antoine et Patricia flirtant dans l'obscurité du salon pendant qu'était diffusé un pastiche de musique baroque. « Antoine : Ah non ! Au moment où la petite flûte allait répondre au cordes. Vous êtes odieux ! Patricia, replaçant la bretelles de son soutien-gorge : C'est vrai tonton, ces choses-là ne se font pas. […] Antoine : Qu'est ce que vous voulez que je vous explique cher monsieur ? Ferdinand : Tout ça, lumière tamisée, musique douce et vos godasses sur les fauteuils, Louis XVI en plus. Antoine : La confusion peut encore s'expliquer mais les termes sont inadéquats. Ferdinand : Parce que c'est peut-être pas du Louis XVI ! Antoine : Non, du Louis XV. Remarquez, vous n'êtes pas tombé loin. Mais surtout les sonates de Corelli ne sont pas de la musique douce ! Ferdinand : Et bien pour moi c'en est ! », (vers 40:00). Dès la séquence suivante, Fernand (Lino Ventura), déjeune en écoutant le pastiche de Corelli tout en lisant les informations sur la pochette du disque. Le ressort est toujours le même, opposer l'entrepreneur philistin et le compositeur cultivé.

16 François et Bernard, inventeurs d'instruments joués par les compositeurs Jacques et Yvonne Lasry.

17 *L'œil du monocle* (1962) de Georges Lautner (29:00).

s'interroge : « Vous n'allez pas me dire que c'est beau ! » Didier lui explique tout de go que « beau » est un « adjectif dévalué », un mot qu'il convient de proscrire de son langage. Il faut plutôt se laisser emporter continue le personnage, dire qu'on est « saisi par le rythme, par la complexité organique ; oui le métal vibre, chante ! ». Quand Albertine s'essaie ensuite à évoquer le « dessin » d'une toile, Didier la reprend : « Dites le graphisme, l'écriture, ne prononcez jamais le mot dessin ! »

La scène qui suit celle de l'exposition présente un ballet contemporain auquel assiste le Tout-Paris. Le ballet est donné pour la première fois lors de cette soirée caritative. On découvre l'affiche (« Ballets Red Bloods/ Chorégraphie, Igor Zagorine/ Musique, Luigi Martini/ Décors, Frédéric Moine/ Premier Gala aux bénéfices des œuvres de la SAC ») alors que retentit une musique pseudo stravinskienne aux accents cuivrés. À l'exception de ces quelques accords, nous ne verrons et n'entendrons rien du spectacle, une ellipse nous montrant directement les applaudissements du public et surtout les réactions de plusieurs spectateurs à la sortie, portant smoking ou robe de soirée :

> « Un vieil homme : Je n'ai jamais entendu un tel vacarme. J'ai fait deux guerres et bien j'ai eu peur !
> Un autre homme : C'est consternant. Ils finiront par nous faire retourner à l'opéra vous verrez !
> Un autre : Les décors de Frédéric sont à hurler, où a-t-il pris tous ces rouges ! On se croirait à la Villette !
> Marie-Laure (Danielle Darrieux) : Non ! J'admets qu'on se moque de moi mais à ce point-là ! Je supporte à la rigueur des décors laids, des costumes de carnavals, des danseurs de tréteaux forains, mais la musique sale, non ! Debussy c'est ennuyeux mais au moins c'est propre : vive *L'après-midi d'un faune*. » (*Les Lions sont lâchés,* 27:00).

On retrouve une nouvelle fois la critique conservatrice et bourgeoise d'un des chevaux de bataille de l'avant-garde musicale, laquelle cherche depuis les années 1910, dans la mouvance du futurisme d'alors, à effacer, ou du moins à redessiner la frontière entre bruit et musique. Les spectateurs sortent ainsi avec la conviction que ce qu'ils ont entendu, en repoussant les limites de la musique, n'en est plus et parlent à son sujet de « vacarme » ou de « musique sale ». Dans cette scène, le réalisateur ne s'intéresse pas à la musique, ni même à son effet sensible, mais bien plutôt à la réception d'un événement musical par le public bourgeois, revisitant l'archétype du « scandale musical » du début du XXe siècle : la première du ballet *Le Sacre du printemps* de Stravinski en 1913, au théâtre des Champs-Élysées.

Le vernissage mondain[18], la performance artistique, le happening, sont également sujets à la caricature et à la moquerie. La musique accompagne souvent ce type de scène mais sans faire appel à des musiques modernes.

Dans ***Les Godelureaux* (1961)** de Claude Chabrol, film sur les excentricités et les provocations de la jeunesse germanopratine, on assiste à une performance artistique dans une galerie d'art. Une femme joue au piano une musique populaire, avec une exagération grotesque dans l'expression, pendant l'arrivée des visiteurs. L'artiste (Corrado Guarducci), maître de cérémonie aux traits du visage proche de Dali et à l'accent italien, applique de la peinture sur deux femmes habillées d'un collant tout en chantonnant l'air « la donna è mobile » de Verdi (*Rigoletto*). Ronald (Jean-Claude Brialy) et Arthur (Charles Belmont), jeunes bourgeois, sont venus pour saborder la « performance » en répandant des boules puantes, achetées dans un magasin de « farces et attrapes », vidant ainsi, par un moyen pestilentiel, la galerie de ses visiteurs. Les femmes « pinceaux » font ici directement référence aux « anthropométries » du plasticien Yves Klein, la nudité et la performance musicale en moins. En effet, Yves Klein, lors de l' « action-spectacle » du 9 mars 1960, fait exécuter sa *Symphonie monotone-silence* pendant que des pinceaux « vivants » (des femmes nues), apposent sous sa direction leurs empreintes sur des toiles. La symphonie qui accompagne la performance est constituée d'une seule note tenue (un ré grave) par un ensemble instrumental pendant un temps déterminé de 5 à 20 minutes et suivi d'un silence total.[19] Dans ce film jalonné de scènes provocatrices, Chabrol propose à son tour, sur un ton potache, une charge critique à l'encontre de ces événements artistiques expérimentaux.

Dans ***Les Biches* (1968)**, Claude Chabrol de nouveau, tout en confiant la musique du film à Pierre Jansen, compositeur utilisant les langages de la musique moderne, met en scène deux hurluberlus musiciens (Henri Attal et Dominique Zardi) logeant dans la villa tropézienne

18 Dans *La Métamorphose des cloportes* (1965) de Pierre Granier Deferre, on trouve une scène de vernissage dialoguée par Audiard : Demuldère (Pierre Brasseur), receleur, confie à son ami Alphonse (Lino Ventura) : – Sur le plan de l'arnaque les coups les plus tordus ne sont rien, vous entendez, rien, à côté de la peinture abstraite. » (1:06:00). Pendant le vernissage, ensuite, Jean Carmet, jouant un critique d'art efféminé, parle sans détour à Alphonse : « – J'espère que vous n'êtes pas pour cette saloperie d'école néo-figurative ! Je vais vous dire où elle mène moi... À la négation de la négritude et à la persécution des homosexuels. Catherine (Irna Demick), avec ironie, en s'adressant au critique : – C'est-à-dire, si vous êtes lucide, au suicide. » (1:07:00). Le ressort humoristique est toujours le même opposant l'art figuratif et l'art abstrait, les anciens et les modernes (modernes auxquels les homosexuels et l'art nègre se voient associés au détour d'une phrase).

19 Cf. « La musique "monoton" d'Yves Klein », dans Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 224-225. Bosseur relève la collaboration entre Magne et Klein, lesquels organisent dès 1958 des soirées qualifiées d'« impossibles » (p. 179). « En 1959, nous apprend encore Bosseur, Klein radicalisa cette expérience du silence et de la vacuité avec le disque *La musique du vide*, qui ne contenait aucun son » (p. 225).

d'une riche parisienne, Frédérique (Stéphane Audran). Lors de la première scène dans la villa, les deux hommes font de la musique en improvisant sur des instruments hétéroclites (une trompe, des verres, des poêles, un sifflet, un tambour, un trombone XIXe siècle avec un pavillon zoomorphe[20], un cordophone avec une caisse de résonance en peau de serpent, etc.) accrochés ensemble, comme pris dans une toile d'araignée. Why (Jacqueline Sassard), jeune femme bohème invitée par Frédérique, est réveillée par la musique percussive alors qu'elle se reposait dans une des chambres de la villa. Elle se lève et aux sons des percussions découvre le hall de la luxueuse maison décoré d'une multitude de trophées de chasses issus vraisemblablement de safaris. Le spectateur ne découvre que dans un second temps les deux hommes, Robègue et Riais, frappant joyeusement leurs instruments sous l'œil amusé de Frédérique. Chabrol associe dans cette scène le grotesque musical, pris comme une sorte de divertissement excentrique, au cadre de la haute-bourgeoisie post-coloniale.

Chabrol n'apprécie pas certaines formes d'art contemporain, et il ne s'en cache pas :

> «Plutôt que de lire Robbe-Grillet, explique-t-il à la sortie du film, j'aime mieux faire des mots croisés, parce que la part de travail que réclame un mot croisé est en définitive plus satisfaisante que la part de travail que réclame un bouquin de Robbe-Grillet. [...] Dans *Les Biches*, je montre deux emmerdeurs, Robègue et Riais (je ne vous dirai pas si j'ai voulu ou non faire allusion à Robbe-Grillet), deux faux artistes qui font de la peinture bidon et de la musique à l'aide de trois tam-tams, d'un piston à coulisse et d'une machine à écrire. En un mot, de l'art qui emmerde le monde. C'est mon côté "réac" de ne pas aimer tout ça».[21]

Chabrol qui connaît et apprécie la musique moderne (sa collaboration avec Pierre Jansen en est une preuve parmi d'autres) semble apprécier très modérément, comme ses confrères des *Cahiers du cinéma* (à l'exception de Rivette et de Godard), l'art expérimental et les avant-gardes artistiques d'après 1945.

Rire de ce qui est perçu comme un « n'importe-quoi-artistique » devient récurrent dans le cinéma français des années 1960.

Dans ***Le Jardinier d'Argenteuil* (1966)** de Jean-Paul le Chanois, le père Tulipe (Jean Gabin), peintre et faux monnayeur, est invité sur le yacht du baron Sanlis (Curd Jürgens). Il y découvre un cortège de femmes posant pour Patrick Gérard (Serge Gainsbourg), un artiste, présenté comme un cinéaste expérimental : « La caméra de Patrick Gérard enregistrait la vérité, toute la vérité, rien que la vérité », nous dit la voix off avant que le « cinéaste » ne

20 Instrument similaire à celui qu'on trouve dans l'appartement d'Antoine dans *Les Tontons flingueurs*.
21 Entretien avec Gilles Jacob, *Cinéma 66*, n°109, p. 50.

réponde en regardant la caméra : « Je le jure ». Après cette pique lancée au « cinéma vérité », l'artiste, à la demande du baron, explique au « père Tulipe » ce qu'est un « happening ». « C'est l'expérience la plus étonnante du siècle », commence-t-il. Un orgue électrique accompagne alors un cortège de personnes déguisés (en majorette, en hippie, en ciré jaune, etc.) dont deux saxophonistes improvisant sur un ostinato harmonico-rythmique. « Le véritable happening sera fonction du degré de dépaysement de tout ! », poursuit le cinéaste commençant à filmer les mouvements improvisés des participants : une femme montrant le mot happening inscrit sur son ventre, un groupe jouant avec un filet de pêche, une femme en ciré jaune l'oreille collée à un coquillage, etc. Le tout se déroule sous le regard étonné et du dubitatif du vieux peintre. La baron après l*e happening*, confie à Tulipe qu'« il faut bien que la jeunesse s'amuse et, qu'en réalité, ce qui est nouveau c'est ce qui est déjà oublié. » Encore une fois, un cinéaste brocarde la nouveauté-à-tout-prix de l'art contemporain où la musique, pour sa part, n'occupe qu'un rôle fonctionnel et secondaire.

On remarque à travers ces exemples que les arts plastiques avec leur dimension spectaculaire (visuelle) ont souvent le privilège sur la musique,[22] laquelle se contente le plus souvent de les accompagner. La figure du plasticien est, ce faisant, incomparablement plus présente à l'écran que celle du musicien ou du compositeur de musique d'avant-garde, dont le personnage d'Antoine Delafoy est la seule figure de notre corpus. Les sculpteurs, soudeurs et autres plasticiens, comme les collectionneurs d'art, sont, quant à eux, plusieurs fois représentés, y compris dans des films dramatiques. Dans *Les Dimanches de Ville d'Avray* (1962) de Serge Bourguignon, Carlos (Daniel Ivernel) est un artiste sculpteur contemporain, également présenté comme un amateur de musique tibétaine. Dans *Le Repos du guerrier* (1962) de Roger Vadim, Katov (James Robertson Justice) est un sculpteur-soudeur, dont l'atelier-loft accueille des musiciens de jazz. Dans *Montparnasse et Levallois* sketch du film collectif *Paris vu par...* (1965), Godard filme le sculpteur-soudeur Philippe Hiquily (1925-2013) au travail dans son atelier.[23] Dans *La Collectionneuse* (1967) d'Éric Rohmer, le peintre et sculpteur Daniel Pommereulle (1937-2003) joue aussi son propre rôle et évoque sa conception de l'art en dialoguant avec le poète et écrivain Alain Jouffroy (né en 1928) dans le second prologue du film (« Daniel »). Son personnage apparaît dans la suite du film comme un amateur de musique tibétaine et de musique rock. Dans *Les Aventuriers* (1967) de Robert

22 Cf. Kerdraon, Anne, « L'art contemporain dans le cinéma de fiction : années 60/70 », http://lesakariens.blogspot.fr/2012/02/lart-contemporain-dans-le-cinema-de.html [4/03/2013]

23 Le personnage explique qu'il fait de l' *Action sculpture*, en laissant « entrer le hasard » dans l'élaboration de la sculpture (1:04:40).

Enrico, Laetitia (Joanna Shimkus), une jeune artiste compose des sculptures monumentales dont le résultat fait l'objet d'une exposition. En présentant son travail à Roland (Lino Ventura), elle fait se mouvoir la sculpture qui devient alors sonore.[24] Au vernissage, elle invite deux de ses amis (Lino Ventura et Alain Delon), lesquels, n'étant pas du métier, se retrouvent comme deux étrangers au milieu des médias (photographes, journalistes, caméra de télévision) et des visiteurs en tenues d'apparat. Suite à l'échec critique de son exposition (« esthétique du panier à salade » lit à voix haute Ventura), elle décide de partir à la recherche d'un trésor avec ses deux amis.[25]

On le voit, les arts plastiques et visuels apparaissent comme largement privilégiés par rapport à la musique, laquelle a surtout pour fonction de caractériser les goûts et l'environnement de l'artiste plasticien. Le cinéma s'est forgé une tradition « critique » à l'encontre des arts contemporains et *a fortiori* de la musique contemporaine en conservant une distance ironique avec certaines formes de l'avant-garde artistique, tradition qui perdure dans le cinéma français jusqu'à aujourd'hui.[26]

La musique d'avant-garde cependant n'est jamais réellement mise en scène diégétiquement. Car, insistons sur ce point, la musique qu'on rencontre dans les comédies n'a que peu à voir avec la musique qu'elles prétendent parodier : dans le film de Decoin (*Les Amoureux sont seuls au monde*), la musique entendue n'est pas « moderne » mais néo-classique, dans celui de Lautner (*Les Tontons flingueurs*), elle se limite à quelques bruits sans relief et c'est la dimension visuelle qui est privilégiée, dans celui de Verneuil (*Les Lions sont lâchés*), elle n'est là (quelques accords suggestifs) que pour permettre quelques bons mots sur les mœurs bourgeoises, dans ceux de Chabrol (*Les Biches*), ce ne sont que des ramassis de bruits sans aucun engagement musical, etc.[27] Ce qui intéresse les réalisateurs ici ce n'est pas de mettre l'authenticité d'un art en scène pour faire réagir le spectateur, mais de donner une

24 Sonorisée par François de Roubaix avec des sons d'idiophones variés (25:00).

25 Dans le milieu des années 1960, avec l'arrivée de l'esthétique « pop art », il arrive fréquemment que les appartements au design moderne soient décorés avec des sculptures mobiles et sonores. Dans *La Vérité* (1960) de Clouzot, une jeune existentialiste, vivant dans une petite chambre d'étudiant, a un mobile dans sa chambre, confectionné par un ami (23:00). Dans *Objectif : 500 millions* (1966) de Pierre Schoendoerffer, l'appartement de Yo (Marisa Mell), une jeune mannequin, est composé de sculptures élaborées qu'elle fait bruire pour calmer son ennui (25:30).

26 Parmi d'innombrable exemples : le personnage de Fabrice Luchini dans *P.R.O.F.S* (1985) de Patrick Schulmann.

27 De même, dans *Le Gendarme se marie* (1968, Jean Girault), la musique n'est là que pour servir la mise en scène comique : la futur femme et la fille de Cruchot écoutent à la télévision un quatuor à cordes contemporain (mus. originale de Jean Lefèvre) qui ennuie profondément l'Adjudant, lequel ira regarder par le trou de la serrure le match de foot chez les voisins (37:00).

caricature de cet art en le faisant immédiatement apparaître sous un jour risible ou défavorable.

À l'aune de ce bref aperçu, on peut dire que la musique contemporaine est une « tache aveugle et sourde » du cinéma et qu'elle est absente de son imaginaire. Les personnages du cinéma français n'ont jamais écouté de la musique contemporaine, celle-ci ne faisant pas partie de leurs mondes. Ceci implique, par conséquent, une restriction du processus de diégétisation de la musique contemporaine, sa représentation sociale subissant une réduction draconienne : soit ne pas exister, soit exister en tant que musique caricaturée, toujours présentée comme « excentrique », et ne servant qu'à déclencher l'hilarité des spectateurs. Il faut, comme nous l'avons indiqué au début, se tourner vers son inscription extradiégétique pour trouver une trace de son existence pendant les années 1960.

La singularité de la musique au cinéma par rapport aux autres arts se révèle nettement ici : même si elle est refusée « socialement » (c'est-à-dire n'apparaissant pas dans la diégèse des films), elle conserve une place de choix grâce à la dimension extradiégétique. Cette modalité de la musique au cinéma apparaît d'ailleurs comme plus apte à accueillir de la musique « moderne» ou « contemporaine », car elle est moins limitée d'un point de vue formel et n'est pas verrouillée par un réalisme censé refléter les goûts des personnages.

Terminons, enfin, par une critique plus ciblée que l'on trouve dans ***Week-end* (1967)** de Jean-Luc Godard. Il s'agit d'une scène annoncée par l'intertitre « Action musicale ». Dans le film précédent de Godard, *La Chinoise* (1967), le philosophe Francis Jeanson expliquait à Véronique (Anne Wiazemsky) son désir de faire de l' « action culturelle », même s'il reconnaissait qu'« on ne sait pas encore bien ce que c'est. » Partant du constat que la « culture est coupée de l'action », Jeanson dit son souhait, au contraire, de voir la « culture donner une prise sur le monde » et, pour ce faire, il compte partir travailler un an, avec une troupe de théâtre expérimental à Chalon-sur-Saône, en Bourgogne (1:05:30). Dans *Week-end*, Godard, en reprenant l'idée d' « action culturelle », met en scène un pianiste, interprété par Paul Gégauff (scénariste de plusieurs films de la Nouvelle Vague et pianiste amateur), jouant au milieu d'une cour de ferme. Alors qu'on entend au piano le début d'un allegro de Mozart (*Sonate n°18 en ré majeur*), on nous montre, par un enchaînant de travellings et de panoramiques, un grand corps de ferme, sa cour, des hommes et des femmes qui y évoluent en silence. La présence d'un piano à queue Bechstein au milieu de la cour de ferme détone

d'avec l'environnent rural.[28] Le pianiste, exécutant la musique de Mozart, commence alors un monologue :

> « Au fond y'a que deux genres de musique voyez-vous : celle qu'on écoute et celle qu'on n'écoute pas. Il est bien évident que Mozart fait partie de celle qu'on écoute. Surtout quand on pense aux droits d'auteur gigantesques qu'il aurait maintenant, le pauvre. Celle qu'on écoute pas, il faut bien le dire, c'est la musique moderne, dite sérieuse, qui ne fait pas entrer deux chats dans les salles. [fin de phrase inaudible : bruit d'avion]. La musique moderne réelle [sic.], en revanche, est au fond simplement basée sur les harmonies de Mozart. On entend un peu Mozart à travers elle. Quand on écoute Dario Moreno ou les Beatles ou les Rollings ou je sais pas quoi, c'est fondé sur les harmonies de Mozart, alors que la musique moderne, dite sérieuse, en a cherchées d'autres. Et résultat, c'est probablement dans l'histoire de l'art le plus énorme échec qu'on ait jamais eu. [...] », (*Week-end*, 1967, 0:52:00)

La première phrase, avec sa rhétorique binaire, incisive et péremptoire (« celle qu'on écoute et celle qu'on écoute pas »), n'est qu'une variante de la célèbre sentence sur les goûts musicaux, devenue un lieu commun du discours sur la musique, qui soutient qu'« il y a deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise. »[29] On comprend l'opposition simpliste qui est en jeu ici entre une musique moderne (que personne n'écouterait) et une musique moderne « réelle » (qui a des auditeurs). Paul Gégauff, en harangueur, reprend à son compte la thèse d'une rupture qu'aurait opéré la musique contemporaine d'avec les règles pluriséculaires de l'harmonie tonale, perdant du même coup l'attention du public, règles qui, au contraire, perdureraient dans la musique « populaire » et qui expliqueraient en partie son succès. La musique de Mozart devient singulièrement, pour les besoins de la démonstration, le parangon de la musique tonale, y compris la plus minimaliste, fondée sur deux ou trois accords.

Au delà de ce discours théorique, Godard semble mettre en scène un paradoxe en montrant que, loin de donner prise sur le monde, l'action musicale se révèle dans la scène comme coupée des auditeurs et ne suscitant aucune réaction, excepté le bâillement de Jean Yanne au détour d'un travelling. Ainsi, si on assiste, en creux, à l'opposition de la musique « vivante » et de la musique « enregistrée » (le concert transporté dans une cour de ferme contre le disque ou la radio), comme à celle de la musique moderne « réelle » (sic.) et de la

28 Rien n'indique au début de la scène que la musique de Mozart est diégétique, il faut attendre que la caméra nous dévoile le pianiste au centre de la cour.

29 Cette phrase est parfois attribuée à Duke Ellington. La légendaire boutade d'Emmanuel Chabrier consommait déjà la formule : « Il y a trois genres de musique : la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas ». Cf. « Inclassable » dans Brévignon, Pierre, et Olivier Philipponnat, *Dictionnaire superflu de la musique classique*, Paris, Le Castor Asral, 2008, p.150.

musique moderne « sérieuse » (la sonate de Mozart défendant toute la musique tonale contre la « musique contemporaine » seulement évoquée dans le discours), l'action musicale, quant à elle, et *a fortiori* l'action cinématographique, a cependant des allures de coup d'épée dans l'eau.

1.3. L'exception qui confirme la règle : *La Prisonnière* (1968).

En regard de ces nombreux films, Henri-Georges Clouzot est le seul réalisateur français de la décennie à proposer une fiction où l'on trouve un amateur de musique d'avant-garde qui ne soit pas tourné en ridicule : il s'agit de son dernier film, *La Prisonnière* (1968).

Stanislas Hasser (Laurent Terzieff) est directeur d'une galerie d'art. Lors du vernissage d'une de ses expositions, on découvre un nombre important d'œuvres véritables affiliées à l'art optique (Op' Art) et à l'art cinétique.[30] Lors de cette exposition, on entend un extrait d'une courte pièce de musique électroacoustique de Iannis Xenakis, *Orient-Occident* (1961).[31] Stanislas invite chez lui lors de cette soirée Josée (Élisabeth Wiéner, fille du compositeur Jean Wiéner), compagne de Gilbert Moreau (Bernard Fresson), un des artistes qu'il expose. Elle découvre l'appartement-musée de Stanislas, savamment et luxueusement composé, jonché d'œuvres d'art venant de plusieurs continents et d'époques très diverses. En parlant de Bellmer et de Dubuffet, il met un disque en continuant de discuter : on entend pendant toute la scène une musique atonale, un mouvement pour quatuor de Gilbert Amy (né en 1936), compositeur évoluant dans la mouvance de Boulez.[32] Pour terminer de poser le tableau du personnage, sur la table basse est clairement visible le numéro de la revue *L'Arc* consacré à Georges Bataille. Stanislas lui apprend qu'il est photographe (de détails, de matière – un duvet, un morceau de mur, une goutte d'eau –, et de graphie – des mots écrits par des écrivains célèbres). Elle découvre ses penchants sadiques à travers la photographie d'une femme nue enchaînée mêlée aux autres clichés. Josée est intriguée par cet homme avant d'être littéralement fascinée. Aucune femme ne partage sa vie, on ne lui connaît pas d'ami, il ne boit pas d'alcool, ne touche jamais les femmes qu'il photographie : seule la « soumission » l'intéresse, selon ses propres

30 Avec des œuvres prêtées par la Galerie Denise René de Victor Vasarely, Piotr Kowalski, Pol Bury, Yaacov Agam , Jesus-Rafael Soto, Luis Tomasello, Colombo, De Marco, Garcia, Rossi, Le Parc, Morellet, Morgan, Pohl, Schoffer, Sobrino, Vardanega, Yvaral.

31 Composée à l'origine pour un court-métrage d'Enrico Fuchignoni (*Orient Occident. Images d'une exposition*, 1962).

32 Compositeur à l'esthétique post-wébernienne et chef d'orchestre d'importance, il prend la direction du *Domaine musical* en 1967, lors du départ de Boulez, et ce, jusqu'en 1973. Cf. « Gilbert Amy : l'émancipation créatrice à travers l'orchestre et la voix », Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à L'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, *op. cit.*, p. 299-300.

termes. Explorant la « perversion » (la chosification de l'autre), le film montre tour à tour la fascination et la répulsion qu'il exerce sur Josée, interrogeant, dans le même temps, un des thèmes centraux du cinéma, le voyeurisme.

Lors de la scène d'ouverture du film, on voit un homme, Stanislas, jouant avec une série de poupées aux silhouettes féminines, les modelant, avec lenteur et attention, selon son imagination et selon ses fantasmes.[33] Le personnage est dans son appartement et on entend trois des *Cinq pièces pour orchestre* Op. 10 de Webern (1913),[34] dans un langage atonal pré-sériel et usant de la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres). La musique peut être considérée comme diégétique comme elle le sera lors de la première entrevue avec Josée, dans l'appartement du galeriste, où l'image montrera Stanislas posant un disque sur l'électrophone. Dès cette scène d'ouverture, la musique moderne est immédiatement associée à la perversion du personnage, la discontinuité et l'âpreté musicale laissant présager la psychologie tourmentée de l'esthète, et orchestrant la cérémonie à laquelle il se livre avec ses poupées. Par contraste, lorsque Stanislas se remet en question, troublé par ses sentiments pour Josée, la musique postromantique de Malher (extraits de la *4ème Symphonie*[35]) se substitue un moment à la sécheresse de l'atonalité.[36] Puis, quand Stanislas s'enfuit en voyant un mot sentimental écrit par Josée au dos d'une carte postale, laquelle lui renvoie l'image pour lui insupportable d'une relation de couple, la musique de Webern réapparaît de manière extradiégétique comme surgissant des profondeurs du personnage (1:22:50, fin de la troisième pièce des *Cinq pièces pour orchestre* op. 10). Josée, désespérée par cet abandon, tente de se suicider en voiture. Son coma est l'occasion pour Clouzot de monter une sorte de « clip » pschychédélique, véritable kaléidoscope onirique de la mémoire de Josée, à partir d'extraits de la pièce musicale *Visages* de Luciano Berio (1961, œuvre électroacoustique pour bande deux pistes et voix de femme). Composée pour la chanteuse Cathy Berberian et enregistrée au Studio de phonologie de Milan, l'œuvre exploite toutes les possibilités de la voix et de son

33 On peut penser à l'œuvre *La poupée* (1932-1945) de Hans Bellmer (1902-1975), dont le personnage dit collectionner les œuvres avec celle de Jean Dubuffet (0:19:20). Il s'agit d'une poupée à dimensions humaines et au corps désarticulé, à travers laquelle, « à la sensualité lisse et policée des nymphes et autres Vénus peuplant l'histoire de l'art, se substitue un érotisme cru et violent. », Monnin, Françoise et Itzhak Goldberg, *La sculpture moderne*, Éditions Scala, 2007, p. 81.

34 Le réalisateur enchaîne une série de gros plans, en faisant entendre la fin de la première pièce, la deuxième en entier, et le début de la troisième, l'ensemble représentant approximativement deux minutes de musique. Webern, Anton, *5 pièces pour orchestre* op. 10., Disques « Domaine Musical », Ades.

35 Troisième mouvement, par l'Orchestre Philharmonique de NewYork dirigé par Leonard Bernstein.

36 Ils assistent ensemble à un concert symphonique (1:13:20). Josée s'exclame : « C'est si beau ! ». Puis Stanislas, quand il montera sur le toit d'un immeuble pour se suicider, sifflera le thème de l'adagio, troisième mouvement de la symphonie (1:32:55).

rapport au langage : cri (de joie, d'horreur, de jouissance, etc.), pleurs, sanglots, plaintes, onomatopées, glossolalie, langage articulé, chants, etc. La sensualité de la voix et ses multiples suggestions érotiques, font que l'œuvre de Berio, a pu apparaître comme provocante, au point, selon Célestin Deliège, d'être « jugée pornographique. »[37] En utilisant la musique de Berio, Clouzot ne se contente pas de « tourner le potentiomètre » de la musique (Resnais[38]) : il réalise un montage qui suit les rêveries de Josée (les visages de Gilbert et de Stanislas se mélangent, des flashs érotiques se succèdent, entrecoupés d'éléments surréalistes, d'art optique et cinétique, etc.) au milieu desquelles une série d'images reconstitue une photo où elle pose avec Stanislas, l'occasion pour la musique symphonique de Malher de réapparaître pendant un bref instant, vite interrompue par la suite du cheminement onirique. Quand elle revient à la conscience, Gilbert est à ses côtés cependant qu'elle réclame Stanislas. Gilbert lui prend alors la main avant de s'éloigner, au moment où résonne pour la dernière fois l'adagio de la *4ème Symphonie* du compositeur viennois.

Ainsi, avec *La Prisonnière*, Clouzot nous offre un personnage amateur de musique d'avant-garde qui fait exception par le sérieux avec lequel il aborde la musique. Toutefois cette exception demeure relative. D'abord, parce qu'on retrouve au premier plan la figure, non pas du musicien, mais celle de l'artiste plasticien contemporain (ici galeriste et photographe). Dès lors, comme dans plusieurs des films cités plus haut, la musique ne fait que peaufiner une caractérisation plus générale des goûts artistiques du personnage. Ensuite, parce que le personnage y apparaît comme « anormal » (« il est complètement siphonné », un « malade », un « vicieux avec des idées de bourgeois », peut-on entendre dans la bouche de Gilbert). La musique moderne se voit donc symboliquement associée à ce personnage complexe à la psychologie dérangeante. Malgré ce traitement « exceptionnel » de la musique dans notre corpus, la musique moderne n'apparaît donc pas sous un jour qui lui est favorable. On est assez proche ici de l'une des grandes figures du mélomane que nous aurons l'occasion d'évoquer et qui a parcouru le cinéma mondial : celle du psychopathe esthète.

Loin de tout expliquer, certains détails biographiques de la vie de Clouzot peuvent cependant éclairer ce recours à un répertoire musical plus « savant » qu'à l'accoutumé. Né en 1907 dans une famille de libraires, le futur cinéaste se plie à l'éducation familiale et apprend

37 Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à L'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, *op. cit.*, p. 483.

38 Jousse, Thierry, « Entretien : Alain Resnais et la musique de cinéma », *Cahiers du cinéma*, « Musiques au cinéma », Hors-série, 1995, p. 8-9. Cf. le texte sur Resnais dans notre *Deuxième partie*.

le piano de 4 à 15 ans.[39] Un oncle, Henri, conservateur du musée Galliera et une cousine, Marie-Rose Clouzot, pianiste, sont les symboles du milieu cultivé dans lequel il évolue. Marie-Rose signera à partir des années 1930, accompagnée parfois de sa sœur Marianne aux illustrations, plusieurs ouvrages de vulgarisation de la musique.[40] À 21 ans, il quitte sa famille et s'installe avec une jeune chanteuse, Mireille Ponsard (1908-1999). Pendant les années 1930, Clouzot gravite dans le milieu du spectacle, de la chanson et du music-hall.[41] Il a 35 ans, en 1942, quand il tourne son premier film, *L'Assassin habite au 21*. Il poursuit en réalisant avec la même fréquence (environ tous les deux ans) des films qui font date : *Le Corbeau* (1943), *Quai des Orfèvres* (1947), *Manon* (1949), *Miquette et sa mère* (1950), *Le Salaire de la peur* (1953), *Les Diaboliques* (1955), *Les Espions* (1957), sans oublier le documentaire *Le Mystère Picasso* (1955), où il filme avec sobriété le peintre au travail.

Dans les années 1960, Clouzot réalise ses deux derniers films, *La Vérité* (1960) et *La Prisonnière* (1968), dont il vient d'être question. Dans *La Vérité*, le réalisateur fait appel à un répertoire musical riche (Beethoven, Paganini, Ravel, Stravinski) et met en scène une intrigue dans un milieu musical (le CNSM de Paris, notamment), nous en reparlerons dans le chapitre consacré à la figure du chef d'orchestre. Au début des années 1960, Clouzot se consacre à un projet de film qui n'aboutira pas, *L'Enfer*, expérimentant pendant de longs mois de nombreux effets visuels et sonores. Les compositeurs Bernard Parmegiani, Gilbert Amy, et l'ingénieur du son Jean-Louis Ducarme travaillent sur la partition sonore de *L'Enfer*. Clouzot recherche, entre autres, une matière sonore capable de refléter l'état mental de son personnage, rongé jusqu'à la folie par la jalousie.[42] Le film restera inachevé, interrompu par un infarctus du réalisateur, non létal. Son dernier film, *La Prisonnière,* se fait ainsi naturellement, quelques années plus tard, l'écho de ces nombreuses expérimentations.[43]

---

39 Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 26.

40 Citons : Clouzot, Marie-Rose, *Connaissons les grands musiciens*, Sceaux, S.P.E, 1946. Clouzot, Marie-Rose, *La clef des chœurs. 105 chansons à une et plusieurs voix*, Paris, Bourrelier, 1953.

41 En 1939, « il rentre dans un service radiophonique dirigé par André Gillois et retrace sur les ondes l'histoire de la chanson française du Xe au XIXe siècle. », Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 72.

42 « Clouzot, précise Ducarme, voulait que tous ses sons mentaux soient entendus par l'acteur pendant le tournage et en direct. Il voulait que cette polyphonie de sons modifie de l'intérieur le jeu de l'acteur. Clouzot m'a fait faire des recherches considérables. Et avec l'aide de Philips Industrie et du matériel pour les grands sourds – des vibreurs, les appareils que l'on met derrière l'oreille – nous avons ceinturé le studio d'une boucle magnétique. » À propos de ces expérimentations sonores, de la rencontre avec Stockhausen à Munich, etc. Cf. Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Ibid.*, p. 418-421.

43 Cf. également le documentaire *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* (2009) de Serge Bromberg et Ruxandra Medrea.

Au milieu de la décennie, enfin, l'amateur de musique qu'il est, se passionne pour le concert filmé. Il en réalise cinq avec la collaboration du chef d'orchestre Herbert von Karajan, rencontré en 1963.[44] Leur collaboration commence en 1965, après que Clouzot lui ait montré un découpage technique annoté sur une partition de la *Cinquième* de Beethoven.[45] Clouzot se passionne, comme il l'avait fait avec Picasso, pour le défi que représente la capture audiovisuelle d'un jaillissement artistique, ici mettre en image la performance musicale : jeux de miroir, mouvements de caméra, multiplication des points de vue, etc. Le réalisateur, qui ne tournera plus après 1968, restera un fervent mélomane. En 1970, une journaliste l'interviewe à son domicile et décrit son appartement : « Dans une harmonie de marron et de blanc, au milieu des meubles modernes, une remarquable installation stéréophonique dont les baffles géants prennent des allures du sculpture, des milliers de disques et de cassettes enregistrées par le maître du logis lui-même, des magnétos, des platines professionnelles ont transformé l'appartement en un véritable temple de la musique. »[46] Au soir de sa vie, en janvier 1977, ayant le projet de réaliser un film sur le pianiste Maurizio Pollini, il contacte la société Deutsche Grammophon pour obtenir plusieurs disques. Il meurt le lendemain dans son salon d'un œdème pulmonaire, raconte Inès Clouzot, alors qu'il écoutait *La damnation de Faust* de Berlioz, partition en main.[47]

Le goût pour la musique, omniprésent dans la vie du réalisateur, ne pouvait pas ne pas se retrouver au détour de certains de ses films. *La Prisonnière*, dont Clouzot reconnaissait volontiers le caractère autobiographique du film et du personnage de Stanislas, en est un bon exemple.

44 Dans l'ordre chronologique, avec toujours Karajan à la direction : *Quatrième symphonie* de Schumann (1966), à Vienne, avec l'orchestre symphonique de Vienne ; *Cinquième concerto pour violon* de Mozart (1966), idem., avec en soliste Yehudi Menhuin ; *Cinquième symphonie* de Beethoven (1966) et *Neuvième symphonie* de Dvorak (1966), à Berlin, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin ; *Requiem* de Verdi (1966), à la Scala de Milan.

45 Pour des détails sur cette collaboration cf. Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, *op. cit.*, p. 451-457.

46 Sommer, Danièle, *Télé 7 jours*, 1970, cité dans Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Ibid.*, p. 491.

47 Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Ibid.*, p. 506.

2. Dialoguer la musique : Audiard dans le texte.

Le dialoguiste, comme on sait, laissant œuvrer l'imagination plus ou moins fertile des scénaristes, intervient dans un second temps pour ciseler des répliques saillantes et adaptées à l'acteur/personnage qui doit les faire exister en les incarnant. Il s'agit pour lui non pas d'inventer des histoires mais d'inventer des dialogues adaptés à des histoires et à des personnages.

Pour évoquer le discours sur la musique, on s'arrêtera sur le cas de Michel Audiard, auteur né en 1920 et qui s'impose comme un des dialoguistes les plus prolixes de la décennie 1960. Son style gouailleur, prompt au bon mot, à la périphrase et à la métaphore percutante, est aisément identifiable et souvent apprécié du grand public.

Commençant sa carrière à la fin des années 1940 (*Mission à Tanger*, 1949), le dialoguiste est apparenté à la « vieille vague », collaborant avec des cinéastes de la « tradition ». Au moment de la naissance de la Nouvelle Vague, il critique vertement l' « arrogance » des réalisateurs de la Nouvelle Vague[1], « mouvement » dont il annonce la mort dès 1959 dans un article de la revue *Arts*.[2] Selon lui, la Nouvelle Vague a été fabriquée pour « dégoûter définitivement du cinéma quelques milliers de spectateurs ».[3] Reprochant aux cinéastes un amateurisme assumé et revendiqué, il critique également leur propension à l'autobiographie :

> « Tout romancier, tout cinéaste, tout journaliste, a au fond de lui, une autobiographie qui sommeille, un nombril du monde à exhiber. Il suffit d'avoir eu des mots avec papa et maman, d'avoir été amoureux de la fille du crémier, ou d'avoir chapardé une poignée de bonbons à un étalage, pour avoir des traumatismes à étaler et des révoltes à faire connaître. Ah, la révolte, voilà du neuf ! De l'original ! Du payant ! James Dean, *La Fureur de vivre*, les "queues de cheval" et le chewing-gum au Pernod, ont exacerbé les révoltes autour des juke-boxes et aux terrasses Pam-Pam. »[4]

En somme, poursuit-il : « Si autrefois les gens qui n'avaient rien à dire se réunissaient autour d'une théière, ils se réunissent aujourd'hui devant un écran. Truffaut applaudira Rohmer qui, la semaine précédente applaudissait Pollet, lequel la semaine prochaine applaudira Truffaut. Ces messieurs font ça en couronne. » Et il conclut par une formule passée à la postérité : « La

1 Lesquels le lui rendent bien. Cf. « Contre Michel Audiard » dans Audiard, Michel, *Audiard par Audiard*, Paris, René Château, 2000, p. 195-204.
2 Audiard, Michel, « Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ? », *Arts* n°748, 11 novembre 1959, repris dans Audiard, Michel, *Audiard par Audiard*, Paris, René Château, 2000, p. 219-222.
3 Audiard, Michel, *Ibid*., p. 220.
4 Audiard, Michel, *Ibid*., p. 220.

Nouvelle Vague et morte. Et l'on s'aperçoit qu'elle était, au fond, beaucoup plus vague que nouvelle. »[5]

Au delà de cet antagonisme par voies de presse, la différence est bien réelle entre le style des dialogues d'Audiard, privilégiant, nous allons le voir, l'art – d'aucuns diront les facilités – de la formule et du mot d'auteur, et celui des auteurs de la Nouvelle Vague, se réclamant d'un style plus naturel, en apparence « moins écrit », et faisant fi, en tout cas, d'une forme de clinquant souvent reproché au style d'Audiard, au point d'être taxé au début des années 1960 de « putasserie »[6].

En rassemblant et en observant les dialogues sur la musique tels qu'ils apparaissent dans les films auxquels Audiard a collaborés, on est frappé, au premier abord, par la cohérence d'un style qui traverse les œuvres de différents réalisateurs en restant égal à lui même. Puis, de cette cohérence jaillit l'évidence de la récurrence des références et des idées, et l'on constate que ses dialogues génèrent un propos très circonscrit, où des idées simples servent de prétexte à une prose chamarrée. Observons quel sort est fait à la musique dans la « petite musique » d'Audiard.

2.1. Mozart comme *signe*.

Les répliques alambiquées d'Audiard, se structurent par des éléments de culture qui font *signes*. Son discours s'appuie sur des stéréotypes véhiculés par un vocabulaire aux connotations simples et identifiables par tous les spectateurs.

Audiard se sert par exemple de manière récurrente, comme d'un élément pivot, de la charge symbolique contenue dans le nom « Mozart ». Figure la plus célèbre des compositeurs, Mozart charrie la notion vague du « génie »,[7] où l'image de la précocité artistique de l'enfant voisine avec celle du créateur mort prématurément dans un dénuement matériel et connaissant

5 Audiard, Michel, *Ibid*., p. 222.

6 Donnons un exemple d'une critique virulent de son style considéré comme « populiste » : « Ce qui est souverainement déplaisant dans ses films, ce n'est pas le sujet mais l'esprit, ce n'est pas ce qui nous est montré mais le regard des auteurs : la vulgarité s'y allie à la bassesse, la médiocrité à la prétention. Le style et le ton de ces films [*Rue des Prairies*, *Les Yeux de l'amour*, *Le Baron de l'écluse*, etc.] c'est très exactement de la putasserie : je ne vois pas d'autre mot que ce vocable un peu cru, mais qui dit bien ce qu'il veut dire, pour exprimer ce genre de finasserie et de facilité, de complaisance et d'exhibitionnisme. Qu'on m'entende bien : je ne reproche pas aux scénaristes et aux réalisateurs de ces films les caractères et les situations qu'ils nous décrivent mais de nous les présenter en accumulant les clins d'œil et les appels du pied destinés à racoler le client, comme d'autres se prostituent. En vérité, ces messieurs font le trottoir, sans respect d'eux-mêmes et du public. Et, croyez moi, cette putasserie est bien enfarinée : on prend soin de vous la servir habilement enveloppée dans ce qu'il faut de démagogie – intitulée populisme – de gauloiserie – appelée humour – et de facilité – baptisée esprit. », Martin, Marcel, « Ce cinéma qui fait le trottoir », *Cinéma 60*, n°50, octobre 1960, repris dans Audiard, Michel, *Ibid.*, p. 199.

7 Elias, Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991.

une gloire posthume. Son nom, pour tous les spectateurs, évoque immédiatement la « musique », et plus précisément la « grande musique », dont il est le synonyme. Citons pour s'en convaincre plusieurs passages de films où Mozart est convoqué par le dialoguiste.[8]

Un patron du bar ironise sur les vertus pour un artiste d'une mort prématurée, avec en toile de fond, le jazz (un batteur de jazz) associé à la drogue (le Maxiton) :

> « Jean-Pierre Cassel : Dis, ton nouveau batteur est en pleine forme ce soir.
> Le patron : Tu parles ! Je le nourris au Maxiton, un cachet toutes les deux heures.
> Une fille : Ô là ! Mais tu vas le faire claquer avant l'âge !
> Le patron : Mais non, à trente ans, comme Mozart, c'est comme ça qu'on se fait un nom ! », *Le Désordre et la nuit* (1958) de Gilles Grangier (vers 0:02:15).

Quand il s'agit d'évoquer la décadence du Tout-Paris, on croise les mêmes référence (Mozart et le Maxiton).

> « Didier Marèze (Jean-Claude Brialy), le jeune romancier snob à une soirée soirée mondaine : Ces saucissonneurs mondains ! Infect ! La duchesse de Morny sans le douze degrés, on se croirait à Nogent ! Marie-Laure (Danielle Darrieux), femme mondaine et organisatrice de la soirée : Vous n'y comprenez rien, c'est exactement ce que j'ai voulu faire, le côté guinguette. J'avais même pensé faire venir un accordéoniste, un ami d'Arnaud, un type incroyable, il chante des paroles obscènes sur le *Requiem* de Mozart. Et il mange du Maxiton à la poignée comme des cachous. », *Les Lions sont lâchés* (1961) d'Henri Verneuil (vers 19:00).

Dans le même film, Albertine (Claudia Cardianale) raconte dans une lettre sa soirée avec le jeune écrivain Marèze (Jean Claude Brialy) :

> « Le whisky avait fait place au champagne et Mozart planait sur nous. Je ne t'apprendrai rien, ma chérie, en te rappelant que le *Concerto en la majeur* débute d'une façon extrêmement classique pour glisser peu à peu vers une douce rêverie qui est l'essentiel du génie romantique de Mozart. Lequel coïncidait en l'occurrence avec le génie tactique de Monsieur Marèze», *Les Lions sont lâchés* (1961) d'Henri Verneuil (49:00).

Quand un commissaire relève les mœurs de la bourgeoisie, Mozart figure parmi le bouquet culturel des dîners mondains :

> « Jean Desailly (le commissaire) : J'étais à dîner chez les Brassac, l'académicien et madame, c'est assommant d'ailleurs ! On devrait interdire aux intellectuels de parler la bouche pleine. Ah ça, tout y est passé mon cher, l'architecture gallo-romaine avec les homards, le marxisme, Montherlant

8 Le contrebassiste (Michel Serrault) est appelé par les truands « le petit Mozart » dans *Des Pissenlits par la racine* (1964) de Georges Lautner.

avec je sais plus quoi, le fromage je crois. C'est pas difficile, quand le téléphone a sonné, nous en étions à Mozart et aux fruits rafraîchis. », *125 rue Montmartre* (1959) de Gilles Grangier (vers 44:50).

Dans *Par un beau matin d'été* (1965) de Jacques Deray, trois truands, Monique, Francis et Zegetti, prennent en otages une famille. Monique (Sophie Daumier), la sœur de Francis (Jean-Paul Belmondo), regarde les disques de la maison bourgeoise et, ne trouvant que de la musique classique, regrette de ne pouvoir danser.[9] Plus tard dans le film, Francis écoute de la musique classique (un pastiche composé par Michel Magne) avec une des otages, Zelda (Géraldine Chaplin). Son coéquipier rentre et les surprend dans le noir : « Zegetti (Georges Géret) : Ça te ferait rien d'arrêter cette musique. Francis : Tu préfères Mozart ? Zegettti de nouveau : Je te dis d'arrêter ce truc-là, la musique c'est pas le jour.»[10] Francis continuant à écouter la musique sans bouger, l'homme, énervé, prend un vase et brise le tourne-disque.

Dans *La Chasse à l'homme*, enfin, Julien (Claude Rich), un jeune divorcé, tente de convaincre son ami Antoine (Jean-Claude Brialy), en route vers la mairie le jour de son mariage, de l'erreur qu'il risque de commettre.

«Julien : J'ai effectivement épousé cette garce (Catherine Deneuve). Trois mois après elle me trompait avec un joueur de guitare électrique. J'ai divorcé. Elle s'est remariée l'été dernier.
Antoine : Avec le guitariste ?
Julien : Non avec un chef d'orchestre, spécialiste de Mozart, c'est pas de la bricole ! Naturellement, elle le trompe.
Antoine : Avec le guitariste ?
Julien : Non, avec moi.
Antoine : Infecte ! », *La Chasse à l'homme* (1964) d'Édouard Molinaro (39:30).

Dans le récit de Julien apparaît le cliché du guitariste charmeur (dont le qualificatif « électrique » actualise la référence) et, quand il est question d'un spécialiste de musique, c'est évidemment d'un spécialiste de « Mozart » dont il est question.

En définitive, quand il est question de musique dans l'univers d'Audiard, Mozart devient un passe-partout. Audiard le fait d'ailleurs dire au personnage principal dans l'un de ses propres romans, alors que dans un bar, il ne reconnaît pas l'adagio qu' « une cassette

9 « Dis-donc pour les disques on n'est pas gâté ! Concerto en mi bémol majeur, sonate numéro dix, *Cosi fan tutte*. Pour surfer là-dessus t'as le bonjour ! Francis : J'ai entendu du Wagner une fois chez une anglaise, y-a de bons trucs ! Monique : Ça se saurait ! Fallait qu'elle te plaise drôlement ton anglaise ! », *Par un beau matin d'été* (1965) de Jacques Deray (vers 55:00).

10 *Par un beau matin d'été* (1965) de Jacques Deray (vers 1:10:00).

dévidait » : « Probablement du Mozart... Quand c'est très beau et qu'on est pas bien sûr, c'est presque toujours Mozart... »[11]

Mozart est, à travers ces multiples exemples, utilisé comme un raccourci plus évocateur que le terme de « musique » lui-même. Il sert à exprimer tour à tour, on l'a vu, le « génie » (*Le Désordre et la nuit*), la musique bourgeoise dépoussiérée en mêlant Mozart et l'accordéon (*Les Lions sont lâchés*), la culture musicale mondaine (*125 rue Montmartre*), la distinction sociale (*Par un beau matin d'été*), et le « spécialiste » de musique (*La Chasse à l'homme*). Ce recours unique à Mozart élude toute complexité des catégories dénotatives (historique, biographique, esthétique, etc.) au profit des multiples connotations du nom propre se mettant au service de l'intelligibilité immédiate du propos : efficacité du symbole et simplicité du discours sont ici les ressorts de l'humour.

2.2. Stéréotypie : la musique désigne et classe.

Audiard, cela était déjà perceptible dans les extraits des dialogues précédents, utilise la faculté que possède la musique à désigner, à classer, et à hiérarchiser. La musique n'y est jamais utilisée pour unifier ou pour rassembler les personnages mais toujours dans l'objectif de les distinguer et/ou de les diviser. L'auteur livre à travers ses dialogues, et sur le ton de la caricature, une petite sociographie musicale illustrée des oppositions de nationalités, de mœurs, de générations, de milieux, ou encore de classes sociales.

2.2.1. L'Allemand mélomane :

Babette (Brigitte Bardot), avant d'être parachutée sur le sol français pendant la période d'Occupation pour séduire un gradé allemand, doit suivre une formation adaptée au profil culturel de l'ennemi, lequel se trouve « évidemment » être mélomane.

> « Babette (Brigitte Bardot) : Je pensais que pour séduire un général...
> Le colonel anglais (Ronald Howard) : Oh ! Pas von Arenberg !
> Babette : Oh vous savez les hommes c'est bien tous les mêmes...
> Le colonel : Von Arenberg n'est pas un homme, c'est un mélomane ! Il vous faut vis-à-vis de lui des réflexes conditionnés. (Il se met au piano). Si on vous parle de Bach, vous devez dire le Cantor. Vous devez évoquer les fugues, les oratorios, et à la rigueur le magnificat si vous êtes en forme. Et Mozart !
> Babette : Ah oui ! Mozart est olympien !

11 Audiard, Michel, *La nuit, le jour et toutes les autres nuits*, Paris, Denoël, 1978, p. 57.

Le colonel : Oh !! Il est divin, ça ne se discute plus, une fois pour toutes ! C'est Beethoven qui est olympien. Debussy, il est une source. Et Wagner, un torrent !

Babette : Et bien non ! Je n'y arriverai jamais. Ils sont trop nombreux, il faut mieux s'arrêter tout de suite.

Babette s'en-va-t-en guerre de Christian-Jaque (vers 0:35:00)

L'Allemand mélomane est une figure récurrente du cinéma français. Nous l'avons déjà croisée dans *Le Silence de la mer* (1947) de Melville. Dans une veine parodique, on le retrouve à travers le personnage de Hans Muller (Charles Millot), dans *Les Barbouzes* (1964, Lautner), où l'agent des services secrets allemands est présenté comme un « compatriote de Goethe et de Wagner, […], philologue, musicien et humaniste. ». De même, mais au premier degré cette fois, dans *Le Vice et la vertu* (1963) de Roger Vadim, le général allemand Von Bamberg (Otto E. Hasse) est un pianiste amateur. Audiard se contente donc de reprendre lui aussi ce cliché de l'Allemand mélomane[12], le mettant parfois en relief grâce à une représentation des Français en hommes rustres. Par exemple, dans *Un Taxi pour Tobrouk* (1960) de Denis de la Patellière, film dialogué par Audiard, le « raffinement » allemand s'oppose de manière caricaturale à la « rusticité » française – l'ensemble étant accentué par la différence de classe entre le gradé allemand et les simples soldats français. Dès le générique du film, on nous montre, en montage parallèle, la Saint Sylvestre côté allemand, accompagnée d'une musique « classique », et, côté français, de la même musique mais agrémentée d'une marche militaire guillerette. Un peu plus tard dans le film, des soldats allemands pique-niquent au milieu du désert de Libye en écoutant le « Gloria » de la *Messe en si mineur* de Bach : les mitraillettes des français se chargent de réduire au silence le poste radio et, dans le même temps, les soldats ennemis dont l'un d'entre eux sera fait prisonnier. Dans l'ensemble du film, les dialogues des français, convoquant une langue verte[13], participent à installer cette rusticité à laquelle ils se voient associés.

12 Prenant part au cliché plus général et plus ancien de l'Allemand cultivé cf. Moussaoui, Nedjma, « Aspects linguistiques du stéréotype de l'Allemand dans les comédies française des années 1960 », *Mise au point* (Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma), n°5, 2013 [en ligne].

13 Militaires français perdus dans le désert, Maurice Biraud et Charles Aznavour, assis sur une dune, voient partir leur supérieur Lino Ventura. Maurice Biraud, se décidant à le suivre, prononce alors une célèbre réplique qui reflète le « ton » des personnages français dans le film : « Je crois “docteur” que l'homme de Néandertal est en train de nous le mettre dans l'os. Deux intellectuels assis vont moins loin qu'une brute qui marche. »

2.2.2. Le Français, l'accordéon et la classe populaire.

Si l'allemand est mélomane, le français « moyen », autre cliché, se doit de goûter l'accordéon.[14] Le commissaire San-Antonio (*Sale temps pour les mouches*, 1966), tentant de s'infiltrer dans un réseau de truands, semble l'oublier et essaie de paraître sympathique en affichant des goûts musicaux actuels (Bob Dylan) pendant un trajet en voiture : le « naturel » des truands français revient cependant au galop, en restant fidèles à l'accordéon (Verchuren, Aimable).

> « Le commissaire San-Antonio (Gérard Barray) : Allons les copains soyons jeunes, soyons pop ! Voulez-vous un peu de musique ?
> Un truand : Essaie donc d'attraper Verchuren ou Aimable !
> Le commissaire : Bob Dylan, t'aimes pas ?
> Un truand : Oh, c'est l'esprit que j'aime pas, le côté en colère, le genre pétardier !
> Un autre truand : Qu'est ce que tu causes toi ! Il chante en ricain, tu comprends pas une broque.
> Un truand : Ce que je cause, c'est que je l'ai lu. Tu connais *Planète* ? Et bien je me suis cloqué un abonnement. Je pourrais en étaler aussi bien sur l'atonie sexuelle chez les cosmonautes que sur les porcelaines de l'époque Ming. La connaissance humaine des fois ça fait peur. »,
> *Sale temps pour les mouches* (1966) de Guy Lefranc (vers 0:21:00).

L'accordéon est avant tout associé à la classe populaire. Audiard résume cette position sociale de l'instrument par une formule, retirée pour des raisons de durée du film *Les Tontons flingueurs* (1964), dans laquelle Fernand Naudin rappelait que « le piano, c'est l'accordéon du riche. »[15] On retrouve ce cliché dans deux autres films dialogués par Audiard.

Dans *Le Bateau d'Émile* (1961) de Denys de la Patellière, d'abord, François (Pierre Brasseur), un chef d'entreprise, explique à Émile (Lino Ventura), un marin-pêcheur, ce b.a.-ba des mœurs de « classe » :

> « Mon cher ami, quand on a atteint une certaine position sociale, on est tributaire de certaines contingences. Un exemple, j'adorais l'accordéon, et bien mon père m'a infligé un professeur de violon. Et moi, j'ai fait apprendre le piano à ma fille parce que l'accordéon ça ne se fait pas. Vous voyez ce que je veux dire ?
> Émile : Vous savez, moi non plus je ne suis pas très porté sur l'accordéon.

14 Comme tout cliché, celui-ci est en partie fondé. « L'accordéon est un instrument de la classe ouvrière, et c'est pourquoi il a été vomi. C'est un instrument de 1936, qui défrise les bourgeois » (Bernard Lubat), cité dans « Musette », Leduc, Jean-Marie, *Le dico des musiques*, Paris, Seuil, 1996, p. 426.

15 « Comme souvent en matière de cinéma, le réalisateur fut amené à sacrifier certaines scènes. Donc à supprimer des répliques d'Audiard. Pas grand-chose, à peine une pincée. L'un de ces perles émanait de Fernand Naudin qui, face à la directrice de l'école de Patricia, soutenait qu'il fallait que la jeune fille persévère dans le piano car, disait-il, "le piano c'est l'accordéon du riche". », Durant, Philippe, *Michel Audiard ou Comment réussir quand on est un canard sauvage*, *op. cit.*, p. 166.

François : Oui, enfin, je dis “accordéon”, ça peut vouloir dire “manière de vivre”».

Dans un autre film de Denys de la Patellière, *Rue des prairies* (1959), ensuite, lorsque qu'un ouvrier, Henri Neveux (Jean Gabin), en bleu de travail, vient rencontrer un vieil homme fortuné qui souhaite épouser sa fille, Odette, il découvre l'appartement moderne d'un industriel snob et gonflé de préjugés.

> « Henri Neveux, l'ouvrier (Jean Gabin) : S'il vous plaît, vous ne pourriez pas arrêter vôtre truc qu'on puisse parler un peu.
> Jacques Pedrell (Roger Tréville) : Vous êtes sévère ! La *Messe en si mineur* de Bach... Mais peut-être préférez-vous autre chose ? Je crains malheureusement de ne pas avoir de disque d'accordéon. Oui, pour moi la musique s'arrête au dix-huitième.
> L'ouvrier (Gabin) : Écoutez monsieur, je n'ai pas fait une heure de bus et de métro pour prendre une leçon de solfège ! », *Rue des prairies* (1959) de Denys de la Patellière (vers 54:00).

L'ouvrier Jean Gabin triomphe sans surprise face au bourgeois en le remettant à sa place : « M. Pedrell, vous êtes dans la pâte à papier, moi pas. Vous êtes peut-être plus intelligent que moi, en tout cas certainement plus *cultivé*, mais, les vieux singes connaissent les vieilles grimaces, et je crois que là-dessus on est aussi bien placé l'un que l'autre. » (56:00).

2.2.3. Les « croulants » et les jeunes.

Dans le même esprit d'opposition, la musique est une affaire de génération. Dans *Un Singe en hiver* (1962) d'Henri Verneuil, Albert Quentin (Jean Gabin), patron d'un hôtel de province, chante à table « Le dénicheur » ([Gilbert] et Léon Agel/Léo Daniderff) et conclut, nostalgique : « Ah dans ce temps-là, on savait faire des chansons !» (1:02:00). De même, dans *Les Vieux de la vieille* (1960) de Gilles Grangier, lesdits vieux, Jean-Marie (Jean Gabin), Blaise (Noël-Noël) et Baptiste (Pierre Fresnay), attendent une valse, lors d'un bal, pour pouvoir danser. Baptiste se plaint de la musique (« à quoi ça ressemble ! »), Blaise joue les connaisseurs (« c'est un boujie-boujie [boogie-woogie] ! », prononce-t-il). Baptiste, désarmé, constate pour ses amis : « Aujourd'hui mon bibi, personne sait plus s'amuser. De notre temps, la musique, c'était de la musique, “Le beau Danube”, “Les nuits de Chine”, maintenant c'est plus rien que du boucan ! » (28:00).[16] Dans *Le Cave se rebiffe* (1961), du même Gilles

16 Dans le roman de René Fallet, seules les références musicales changent mais l'opposition des générations reste la même : « [Les vieux sont au bal] – Personne sait s'amuser comme avant. […] – Et pis mon loulou, c'était de la musique, des mazurkas, des scottish. Aujourd'hui, c'est plus rien que du boucan. – Ça vieux la musique d'aujourd'hui ça a plus besoin de notes de musique. – C'était bien pas la peine de faire 14 pour arriver à 57, aboya Baptiste à un jeune gars qui salua cette pensée profonde d'un pied de nez joyeux. » Fallet, René, *Les vieux de la vieille*, Paris, Gallimard, 1973 [1958], p. 43-44.

Grangier, alors qu'est diffusé un twist instrumental, Ferdinand Maréchal (Jean Gabin) s'exclame : « Ô la ! C'est abrutissant ». Le « Cave » (Robert Mideau) l'interroge, « Vous n'aimez pas la musique ? », et Ferdinand répond sans attendre : « Si, mais la vraie, pas la musique de singe ! » (1:01:00).

2.2.4. La bourgeoisie et le « populo ».

La musique est aussi une affaire de classes sociales, les répliques d'Audiard s'appuyant sur des archétypes sociaux opposant souvent le « peuple » et la bourgeoisie.[17]

Cela peut se traduire par deux habitus opposés comme on a déjà pu le signaler en abordant *Les Tontons flingueurs*, avec d'un côte la jeunesse dorée (écoutant de la musique yéyé pour Patricia, et de la musique baroque et concrète pour Antoine, le compositeur) et de l'autre l'entrepreneur (Fernand cherchant à combler ses lacunes culturelles en écoutant en cachette un disque supposé de Corelli).

Audiard reprend une même mécanique dans *Les Lions sont lâchés* (1961) d'Henri Verneuil, en confrontant Gilles (François Nocher), un jeune gauchiste, à une fille des beaux quartiers de Paris. « La jalousie est un sentiment petit-bourgeois, explique le jeune homme, dont le marxisme ignore jusqu'à l'existence. J'ai voulu emmener Florence dans une auberge de la jeunesse au dessus de Saint Trop'. Cette petite garce a préféré descendre à l'Aïoli retrouver ses petits acolytes du seizième, du style "Jazz à Newport", la décadence occidentale. » (45:00). La jeunesse dorée se voit associée aux endroits huppés de la cité tropézienne (la rue de l'Aïoli) et, plus original, au festival de Jazz de Newport, autre cité balnéaire huppée. Premier festival américain de jazz, se tenant depuis 1954 dans l'État de Rhode Island, la manifestation connaît en effet un grand succès populaire en séduisant surtout les jeunes générations. Audiard, fait ici du jazz un symbole de la jeunesse dorée et bohème. On peut rappeler au sujet du Festival de Newport qu'« en 1960, en réponse à la commercialisation de la manifestation officielle et aux réticences des organisateurs à programmer davantage de jazz contemporain, Charles Mingus et Max Roach organisent au Cliff Walk Manor de Newport le

17 « La bourgeoisie, je l'attaque sous un angle particulier parce que je ne la connais pas. C'était très dure pour moi de faire parler le baron dans *Les Grandes familles*. J'étais obligé de me forcer, d'inventer. J'attaque donc la bourgeoisie, mais au hasard. Les petits bourgeois, je sais ; les grands bourgeois, non. Bien sûr, je suis allée chez Lazareff à Louveciennes, mais y'avait des saltimbanques, pas des grands bourgeois. Ça m'amuserait de voir vivre, par exemple, les Michelin, mais je suis persuadé que j'entendrais chez eux moins de choses drôles que dans mes bistrots. Ces bourgeois-là sont peut-être malins, et je n'aime pas les malins. Je préfère les imbéciles aux malins, à ces gens qui mettent vingt ans à "gaspiller", à faire du porte-à-porte, qui mettent trente ans pour aboutir à l'Académie française. Franchement, j'aime mieux les clochards. », Audiard, Michel, *Audiard par Audiard*, *op. cit.*, p. 149.

festival parallèle des Newport Rebels, auquel participent, entre autres, Jo Jones, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Éric Dolphy, Booker Little, Tommy Flanagan... »[18]

Dans *Un Idiot à Paris* (1967) de Serge Korber, l'opposition Paris/Province[19] est l'occasion de mettre en scène « l'étudiant » des villes et « l'idiot » des champs. Un étudiant parisien, François Flutiaux (Philippe Avron), à la terrasse d'un café, présente à l'Idiot (Jean Lefebvre), ouvrier agricole d'un village de l'Allier, leur journal étudiant. Les jeunes intellectuels, paresseux et pédants, transforment vite l'ouvrier agricole en distraction exotique.

> « L'étudiant : Vous avez là, la politique, les sports, la critique cinématographique – j'esquinte systématiquement –, la critique théâtrale – je démolis –, la critique musicale – alors là, j'y connais rien et puis j'ai pas le temps d'y aller. Vous aimez pas ça, vous, la musique ?
> L'idiot : Si, j'en joue.
> L'étudiant : Vous jouez de quoi de la viole, du pipeau ?
> L'idiot : Non, du bidon !
> Un autre étudiant : Du bidon ! Tam-tam ! Résurgence ! Ce type-là pue l'Afrique à plein nez. Une question : t'adaptes-tu au nouveau milieu social ambiant ?
> L'idiot : Le bidon, c'est pas bidon.» , *Un Idiot à Paris* (36:00).

Goubit, l' « idiot », leur fait alors une démonstration « de bidon » sur la terrasse du café. Quelques secondes suffisent pour qu'il soit arrêté par deux agents de police indifférents aux arguments de l'homme expliquant qu'il faisait de la musique.

L'excentricité de la haute-bourgeoisie est elle-aussi tournée en ridicule. Dans *Une Souris chez les hommes* (1964) de Jacques Poitrenaud, une grande bourgeoise, la Tante Emma (Maria Pacôme), est passionnée par les coléoptères. Elle invite des cambrioleurs (Louis de Funès et Maurice Biraud), qu'elle prend pour des amis de sa nièce (Dany Saval), à regarder un de ses films documentaires. Elle le commente devant les deux hommes abasourdis : « Remarquez avec quel acharnement le mâle frappe le sol de ses petites pattes émues. Évidemment ce bruit inaudible pour les humains est considérablement amplifié. […]. C'est un chant d'amour provoqué par les stridulations des élytres, c'est un chant nuptial que vous entendez se lever. N'est-ce pas génial ? Savourez la délicatesse de ces aiguës, l'opposition

18 « Newport », dans Carles, Philippe, André Clergeat et Jean-Louis Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 858.

19 L'étudiant du film a pris pour sujet de thèse : « L'imbécile rural en milieu citadin », distinguant l'imbécile de l'idiot (35:00).

para-tonale hardie, c'est Scarlatti et Bach confondus !» (45:00). On retrouve ici ce que Michel Chion a pu qualifier de « torrent audiardesque »[20].

Dans *Le Président* (1961) d'Henri Verneuil, enfin, alors qu'on entend à l'opéra l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner, une femme s'adresse au président du conseil : « C'est exquis, vous ne trouvez pas ? » Le président (Jean Gabin), la reprend sur un ton grave : « Ma chère amie, Wagner est inécoutable ou sublime, selon les goûts, mais, "exquis"... sûrement pas ! » (20:30). Que Gabin interprète un ouvrier ou un président du Conseil, les dialogues d'Audiard le font toujours victorieux lorsqu'il s'agit de clouer le bec de la bourgeoisie.

Les ressorts de sa prose, on le voit avec les références musicales s'appuyant sur des symboles simples (Mozart, Wagner, le jazz, l'accordéon, etc.) et connus de tous, tiennent en un art de la formule – on n'est jamais très loin ici de la recherche d'efficacité du langage publicitaire. La formule, par définition réductrice d'un point de vue des idées, est souvent portée par un flot rhétorique et lexical servant l'efficacité dramatique et comique des répliques. De plus, Audiard s'appuie sur des personnages, des situations et des figures archétypiques (le bourgeois mélomane, l'Allemand musicien, le prolétaire accordéoniste, etc.). Le dialoguiste enfonce ainsi le clou des préjugés, sans jamais les critiquer, en brodant des périphrases autour des stéréotypes de l'époque, avec un parti pris, celui d'en rire et de faire rire. Cependant, le positionnement idéologique, même observé à l'aune de la seule thématique musicale, est manifeste : un « ton » anarchiste de droite, au style parfois flamboyant, mis au service d'idées plutôt réactionnaires, dont les cibles privilégiés sont, sans grandes originalités, le bourgeois (faux mélomane et/ou excentrique), l'intellectuel (toujours pontifiant, pédant et inutile), ou l'artiste contemporain (dont l'œuvre ne serait être autre chose qu'une farce). On voit enfin combien les dialogues sur la musique d'Audiard dans ces films populaires sont chargés des « divisions » de leur époque (nationale, sociale, générationnelle), nous rappelant que la musique divise au moins autant qu'elle unit, en tout cas, que, continuellement, elle différencie.

20 « […] il est rare qu'il n'y ait pas de nom propre dans le torrent audiardesque, avec le pédantisme qui va avec. La preuve a été faite que le spectateur populaire n'est pas mécontent de ne pas tous les identifier. Les noms propres, introduits comme il faut, c'est-à-dire emportés dans le flux verbal, relèvent celui-ci, le mettent en valeur, et le spectateur ne semble par refuser qu'une partie du texte lui passe au-dessus de la tête, parce que trop abondant ou trop spécialisé ; au contraire, il a l'impression qu'ainsi on montre qu'on le traite avec honneur, et qu'on ne le prend pas pour un paresseux ni pour un inculte. », Chion, Michel, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 72.

3. Les grandes figures du musicien : stéréotypie des représentations.

Pour prolonger cette partie, nous observerons de quelle manière le cinéma prend en charge dans les années 1960 les quatre grandes figures du musicien que sont le compositeur, le chef d'orchestre, le professeur de musique et l'instrumentiste. La figure du chanteur sera, quant à elle, traitée dans les deux sous-parties suivantes consacrées respectivement à la chanson et à l'opéra.

La distinction entre ces figures du musicien est souvent relative : l'instrumentiste est à ses heures professeur de musique, le compositeur est chef d'orchestre, le chef d'orchestre est instrumentiste, l'instrumentiste est compositeur, le chanteur est instrumentiste, etc. Il en est de même pour la distinction entre l'amateur et le professionnel, les deux figures se faisant régulièrement face : le professeur de musique est en lien avec l'instrumentiste amateur (*Moderato cantabile*) ; le chef de chœur dirige une chorale de chanteurs amateurs (*La Grande lessive*, *Le Gendarme à Saint Tropez*) ; un compositeur amateur entend interpréter sa musique par des musiciens professionnels (*Un Clair de lune à Maubeuge*) ; etc.

Sur l'ensemble de notre corpus (414 films), nous avons pu voir et entendre 141 personnages musiciens, chaque « personnage musicien » ayant été comptabilisé une seule fois par film en fonction de son activité musicale principale (**Fig. 3.1**).[1] Les figurants, bien plus nombreux, ne sont pas ici pris en compte.[2]

Dans cet inventaire quantitatif, la figure de l'instrumentiste, caractérisée par la diversité de ses formes, se détache très nettement. De même, les personnages masculins musiciens apparaissent plus nombreux (91 personnages) que leurs homologues féminins (49 personnages). Lesquelles personnages féminins sont rares pour ce qui est de la figure du compositeur (Solange Garnier dans *Les Demoiselles de Rochefort* est l'exception de cette période), ou tout bonnement inexistants pour ce qui est de la figure du chef d'orchestre, signes forts d'une « création musicale » encore largement dominée par les hommes.

1 Pour le détail des films. Cf. Annexe III. Personnages musiquants du cinéma français.
2 La limite choisie pour distinguer le figurant du personnage secondaire est ici que le premier ne parle pas et n'est pas interpellé par les autres personnages.

Sexe	Compositeur	Professeur de musique	Chef d'orchestre	Instrumentiste	Chanteur
Masculin	9	3	3	51	25
Féminin	1	4	-	20	25
Totaux	10	7	3	71	50
	141 personnages musiciens/414 films				

Fig. 3.1 Tableau synoptique du nombre de personnages musiciens (principaux et secondaires) de notre corpus (1958-1968), en distinguant les sexes et les pratiques.

A priori le personnage musicien, en investissant la dimension à la fois sonore et visuelle du cinéma, a un fort potentiel cinégénique : il est à la fois producteur de sons (phonogénie), d'images (photogénie) et de mouvement (kinégénie). Pourtant, annonçons-le d'emblée, en une décennie de cinéma français, ces atouts cinégéniques de la musique ont été peu exploités. Nous allons voir figure après figure (compositeur, professeur de musique, chef d'orchestre, et instrumentiste) que le personnage musicien est souvent réduit à une dimension décorative ou symbolique sans envergure esthétique, véhiculant essentiellement des stéréotypes.

Cela tient peut-être au fait que la figure du musicien est une figure commode pour le cinéma (puisqu'elle fait appel à sa double dimension visuelle et sonore[3]), lequel n'hésite pas, comme le remarque Michel Chion, à l'utiliser de manière artificielle et impromptue, tout personnage pouvant soudainement se révéler musicien à l'écran.[4] Pour ce faire, il suffit bien souvent d'un simple accessoire – l'instrument de musique – pour que le musicien existe aux yeux du spectateur. Le personnage musicien devient dès lors un embrayeur de récit bien pratique, au sens où il peut justifier à peu de frais un recours plus ou moins soutenu à la musique sans limiter celle-ci à de la musique de fosse.

3 Clerc et Carcaud-Macaire, par exemple, après avoir évoqué le film de Visconti, *Mort à Venise* (1971), où l'écrivain de la nouvelle de Tomas Mann (*La Mort à Venise*, 1912) est transformé pour l'écran en un compositeur, en déduisent : « Le point de départ fondamental, c'est qu'au cinéma un musicien est plus “représentable” qu'un homme de lettres, puisqu'il est toujours possible de faire entendre la musique d'un compositeur, alors que pour un écrivain on est obligé de recourir à des expédients fastidieux et peu expressifs comme la voix off.», Clerc, Jean-Marie, et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 119.

4 « Comme dans un groupe de jeunes en colonie on trouve toujours un guitariste spécialiste de *Jeux interdits*, au cinéma tout personnage, du héros principal au plus modeste comparse, peut révéler subitement un talent musical et en faire démonstration, comme Harpo Marx qui joue de la harpe dans la plupart de ses films. Il peut arriver aussi, inversement, qu'un personnage défini comme musicien ne soit jamais montré dans l'exercice de son art. », Chion, Michel, « Musicien », dans Horvilleur, Gilles (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, *op. cit.*, p. 302.

3.1. Le jeu de l'acteur à l'épreuve du geste musicien.

Le geste musicien constitue, lors d'une scène musicale, le trait d'union entre le visuel et le sonore. Qu'il vienne à faillir et c'est une part de l'illusion audio-visuelle – et de sa cohérence – qui s'effondre. Le geste – et de manière élargie la posture du musicien –, qu'il soit réel ou simulé, est un des éléments les plus importants de la représentation audiovisuelle de la musique. Cette adéquation du geste et de la musique est encore considérée comme de peu d'importance dans le cinéma français des années 1960. La plupart des « musiciens » dont nous allons parler sont des acteurs qui dans l'exercice de leur art sont amenés à singer les gestes du musicien. Si quelques uns sont musiciens (Charles Aznavour, Darry Cowl, Henri Slavador, Pierre Barouh, par exemple) et que quelques autres prennent des cours pour tenir leur rôle (De Funès pour *La Grande vadrouille*, Sami Frey pour *La Vérité*, par exemple), la grande majorité des interventions musicales du cinéma français reste plus qu'approximative concernant le geste musicien – les réalisateurs oubliant souvent la force de suggestion sonore du geste à l'image. Plus que le choix de l'instrument, ou le costume du musicien, c'est la position des mains, la décontraction et l'énergie des gestes, le précision des mouvements, la faculté de faire corps avec l'instrument, qui font l'art du musicien. Autant d'éléments visuels – qui peuvent être simulés – que le cinéma a mis longtemps à investir, se contentant le plus souvent d'une vague correspondance entre ce qui est montré et ce qui est entendu.

Après avoir évoqué plusieurs films à sujet musical (*Le Maître de musique,* 1988, Gérard Corbiau ; *Tous les matins du monde,* 1991, Alain Corneau ; et *Un Cœur en hiver,* 1992, Claude Sautet), François Porcile écrit à ce sujet au milieu des années 1990 :

> « Ce qui semble assez nouveau dans cette marée montante de fictions musicales, c'est *l'effort de vraisemblance réalisé par les comédiens*. Fini le temps où, dès qu'un acteur posait les doigts sur un clavier, un preste travelling latéral venait pudiquement masquer ses mains derrière le couvercle, remplacées dans le plan suivant par celles d'un véritable pianiste vêtu de la veste "raccord". Oubliés aussi, ces chefs d'orchestre battant des valses à quatre temps. La crédibilité est maintenant de mise. »[5]

On peut supposer, on va le voir, que la crédibilité a toujours été de mise au cinéma mais que son niveau d'exigence a varié avec le temps, en devenant, de par la multiplication des représentations musicales, toujours plus important. Cependant, cette crédibilité n'est observable qu'au cas par cas, car, à toutes les époques, et selon les films, certains réalisateurs ont été très soucieux du geste instrumental quand d'autres n'en avaient cure (que la musique

5 Porcile, François, et Alain Lacombe, *Musiques du cinéma français*, *op. cit.*, p. 306.

fût au cœur du film ou ne fût qu'un élément secondaire). C'est ainsi qu'un film des années 1990, à sujet musical, peut n'avoir que peu de crédibilité instrumentale (*Tous les matins du monde,* Alain Corneau) quand un film des années 1940, où la musique ne s'inscrit qu'en périphérie, peut s'avérer d'une grande justesse instrumentale d'une point de vue audiovisuel (*Le Silence de la mer*, Jean-Pierre Melville). La représentation de la musique au cinéma n'évolue donc ni en bloc, ni de manière linéaire.

3.2. Le compositeur

Le compositeur au cinéma est avant tout un musicien. C'est-à-dire qu'il ne compose pas à partir de rien, et joue souvent d'un instrument pour composer (du piano majoritairement, parfois de la guitare[6]). On peut distinguer deux grandes figures du compositeur dans le cinéma français des années 1960 : le compositeur de musique « savante » (classique ou contemporaine), peu représenté, et le compositeur de musique populaire, plus largement représenté.

S'inscrivant dans une longue filiation, la première figure du compositeur est rarement considérée avec sérieux dans les films de notre corpus, comme nous avons pu le constater au début de cette *Troisième partie* (cf. *Les Tontons flingueurs*). La seule exception notable se trouve dans le premier film d'Éric Rohmer, ***Le Signe du Lion* (1959)**, dont le personnage est un violoniste et compositeur de musique moderne. L'utilisation de l'acteur Jess Hahn, habitué aux rôles de durs dans des films de série Z, pour incarner le personnage de Pierre Wesserlin souligne la volonté du réalisateur de proposer une image allant à rebours de la représentation conventionnelle du compositeur de musique (souvent présenté comme fragile, maniéré, et compassé). S'éloignant de l'imagerie romantique, le compositeur est peint comme rustre et excentrique.

De plus, le procédé, investi par Rohmer, consistant à utiliser la musique extradiégétique comme prolongement d'un ancrage diégétique pour faire entendre l'œuvre en puissance du compositeur et suggérer le travail intérieur de l'artiste pendant sa longue errance dans Paris, est une audace formelle et narrative (cf. *Quatrième partie*. « Rohmer et le classicisme »). Le réalisateur laissant par ailleurs au spectateur le soin de décider du caractère subjectif ou non de la musique pour violon entendue pendant ladite errance. Ce procédé

6 Le piano reste majoritaire, la guitare étant essentiellement utilisée par les compositeurs de musique populaire. Dans la comédie *Certains l'aiment froide* ou *Les râleurs... font leur beurre* de Jean Bastia (1960), par exemple, Pierre Valmorin (Pierre Dudan), l'un des nombreux héritiers, est un compositeur de chanson travaillant ses compositions à la guitare. Devenu milliardaire, sa seule fantaisie sera de posséder un cornet à pistons.

(utilisation des deux modalités de la musique au cinéma pour suggérer le travail du créateur et notamment de la musique « subjective » : donnant à entendre ce que le compositeur entend dans sa tête) est sans doute un des plus adéquats pour rendre compte au cinéma, de l'œuvre d'un personnage compositeur : de *Un Grand amour de Beethoven* (1936) de Gance à *Trois couleurs : Bleu* (1993) de Kieslowski en passant par *Amadeus* (1984) de Forman, les réalisateurs l'ont bien compris.

Le cinéma des années 1960, qui, soulignons-le, ne compte aucun film biographique[7] de compositeurs ou de musiciens[8], évite en grande partie la représentation de l'inspiration musicale de type « romantique », dans laquelle le compositeur se voit d'abord dicter son œuvre, de manière assez primaire, par son environnement (visuel et sonore), pour ensuite, et de manière quasi instantanée, faire entendre le fruit de cette inspiration : l'œuvre achevée (harmonisation et orchestration comprises). En somme, cette imagerie se fonde avant tout sur une célérité de la composition, où la musique passe en un éclair du monde des muses à une partition ou/et à sa restitution sonore (soit de l'inspiration à l'œuvre achevée).

Pour illustrer ce lieu commun, prenons à titre d'exemples deux variations cinématographiques sur le compositeur Johann Strauss et son illustre valse « Le beau Danube bleu ». À propos du film de Julien Duvivier, *The Great Waltz* (*Toute la ville danse*, 1938), Arthur Honegger raconte avec ironie la naissance du *Beau Danube bleu* telle que montrée par le réalisateur : « Dans une calèche, Ferand Gravey-Johann Strauss se promène par les bois. Il entend le cor d'un postillon lointain : ré, ré, fa, la, la, auquel les merles, pinsons et autres rossignols répondent à l'octave aiguë : la, la, fa, fa.[9] Il inscrit avec nonchalance ces sons sans quitter de l'autre main la taille de sa compagne et... deux heures plus tard, au dîner, un

7 De même, dans les années 1960, on ne trouve pas encore de compositeurs « historiques » fictifs tels qu'on pourra en voir apparaître à partir des années 1980 : songeons à Robert de Bauléac (musique d'Antoine Duhamel), un supposé contemporain de Guillaume de Machaut, évoqué dans *La Mort en direct* (1980) de Bertrand Tavernier, ou à Van den Budenmeyer (musique de Zbigniew Preisner), compositeur fictif néerlandais de la période baroque, évoqué dans les films de Kieslowski (*La Double vie de Véronique*, 1991 ; *Trois couleurs : Bleu*, 1993 ; *Trois couleurs : Rouge*, 1994).

8 Une des œuvres les plus atypiques du genre (« film biographique ») est tournée en allemand (il s'agit d'une coproduction italo-germanique) à la fin des années 1960 : *Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Le *Bachfilm* adopte une esthétique sobre (plan fixe, son direct pour toutes les scènes musicales, utilisation d'un musicien plutôt qu'un acteur pour incarner Bach : Gustav Leonhardt). « Nous voulions essayer de porter la musique à l'écran, de montrer une fois de la musique aux gens qui vont au cinéma. […] Un attrait du film consistera en ceci que nous montrerons des gens en train de faire de la musique, nous montrerons des gens qui accomplissent réellement un travail devant la caméra. […] Chaque morceau de musique que nous montrerons sera réellement exécuté devant la caméra, pris en son direct et – à une seule exception près – filmé en un seul plan », Pour un dossier et des commentaires substantiels sur ce film cf. *Chronique d'Anna Magdalena Bach. Le Bachfilm. Découpage Intégral. Textes, entretiens, documents*, Paris, Éditions Ombres, 2012, p. 9-10 (pour la citation).

9 Les « fa » cités par Honegger sont évidemment des fa dièses.

orchestre de dames joue le produit de cette promenade. »[10] Hitchcock, dans sa période anglaise, donne lui-aussi sa version de la naissance de *Le Beau Danube Bleu* dans *Waltzes from Vienna* (1934). C'est dans une boulangerie-pâtisserie, cette fois, que le compositeur trouve l'inspiration, les mouvements rythmés des artisans lui dictant le balancement ternaire et le placement rythmique de la mélodie de sa valse la plus célèbre (24:00).

Néanmoins, si le cinéma français semble avoir abandonné ce genre de raccourci « naturaliste » ou « artisanal », la vision « romantique » de l'inspiration resurgit à certaines occasions. On en trouve trace par exemple dans ***Les Demoiselles de Rochefort* (1967)** de Jacques Demy, où Solange et Delphine Garnier (Catherine Deneuve et Françoise Dorléac) sont réciproquement des professeurs de musique et de danse. Solange, en plus d'être professeur, compose de la musique, œuvrant pendant le film à l'élaboration de son concerto (cf. *Deuxième partie*. « Jacques Demy et Michel legrand : la musique dans un monde enchanté »). Elle trouve le thème de son « concerto » soudainement, au milieu d'une discussion avec sa sœur, et va immédiatement le jouer, déjà harmonisé, à son piano. Demy en éludant volontairement ce qu'est la composition, à savoir un travail long et laborieux, inscrit sa compositrice dans la filiation de l'image « romantique » du compositeur. Il n'est en outre pas difficile de saisir que dans le monde magique inventé par Demy, la représentation du travail de composition n'a pas d'importance et pas lieu d'être, la musique participant avant tout d'un *surgissement* propre à la comédie musicale.

Par ailleurs, la grande originalité du réalisateur dans ce film est de donner un rôle de compositeur à une femme (à notre connaissance le cinéma français jusqu'à cette période n'a encore jamais conjugué la figure du compositeur au féminin). Les deux sœurs jumelles apparaissent certes dansantes et chantantes, comme de simples interprètes, mais également, et surtout, créatives, indépendantes et libres, incarnant des figures de femmes modernes. Solange Garnier a de l'ambition : par l'entremise de Simon Dame, gérant d'un magasin de musique, elle sera présentée à « Andrew Miller », un « compositeur américain qui doit donner une série de concerts à Paris » (dira-t-elle rêveusement à sa sœur), et finira par prendre la route pour Paris (« Je veux vivre de mon art à Paris », chante-t-elle au début du film).

Après cette parenthèse féminine et pour continuer à explorer les clichés de la figure du compositeur classique, observons le personnage de Lionel Fribourg (Paul Meurisse),

10 Honegger, Arthur, *Incantation aux fossiles*, Paris, Éditions d'Ouchy, 1948, cité dans Porcile, François, « Iconoclastie pédagogique. Un éloge d'*Amadeus* » dans Caron, Alfred, Christian Lagrande et Paul Salmona (dir.), *Figures du compositeur. De Gesualdo à Pierre Schaeffer, le compositeur vu par le cinéma et la télévision (1905-1995)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 22.

compositeur d'une quarantaine d'années évoluant dans la comédie ***L'Assassin connaît la musique* (1963)** de Pierre Chenal. Le personnage concentre tout les clichés de la figure, apparaissant tout à la fois : *hautain*, autrement dit pleinement convaincu de la supériorité de son art musical sur celui des autres, prenant soin de vilipender ses confrères composant de la musique populaire (le jazz en l'occurrence[11]) considérée comme indigente et indigne du vocable « musique » (« Je compose pour les mélomanes pas pour les juke-box », explique-t-il à sa fille) ; *précieux*, cultivant une distinction langagière et une élégance vestimentaire (chapeau, nœud papillon, pochette de costume, canne) en toutes situations ; *ultrasensible*, il n'arrive pas à composer à cause du bruit de la ville et doit pour cette raison s'expatrier à la campagne ; *folkloriste*, de passage en Bretagne il note, selon ses propres termes, « quelques thèmes musicaux du folklore local propres à enrichir [sa] symphonie » ; *capricieux* et *cynique* à l'extrême, enfin, allant jusqu'à tuer successivement les pères de deux femmes qu'il convoite avec pour objectif principal de profiter de leurs pavillons de campagne pour composer en silence. Le compositeur « machiavélique » finit par pouvoir composer au calme, en travaillant sur l'harmonium de la prison. Sa symphonie est exécutée au Festival de Vienne et retransmise en Eurovision : Lionel regarde le concert dans le réfectoire de la prison au milieu de ses camarades, et, le concert terminé, gonflé d'orgueil, vient saluer avec emphase en se plaçant à côté du poste.

En tant que « bon » personnage de compositeur au cinéma, Lionel ne compose pas à la table mais toujours à son piano, permettant de rendre audible et visible la musique aux spectateurs ce que ne pourrait faire, pour un large public, l'exhibition de la partition seule. Loin de l'image du génie, le compositeur est montré ici comme un être dérisoire, victime d'un aveuglement opiniâtre dû à son obsession pour sa commande musicale, et surtout « anachronique », l'ensemble du film s'attachant à nous montrer une figure en « décalage » avec son temps (incompris des jeunes et de sa fille qui écoutent du jazz, de son voisin fonctionnaire qui après dix heures du soir souhaite dormir – « taper sur un piano au milieu de la nuit vous appelez ça travailler ! » –, de son voisin garagiste qui inonde de bruits le quartier toute la journée en se souciant peu de cet « étrange » compositeur, etc.). La musique de fosse de Paul Misraki, matinée de jazz (alternant petite formation – trompette, orgue électrique, vibraphone, batterie – et orchestre de cordes), semble vouloir s'opposer à la musique désignée comme « savante » du compositeur (composée également par Misraki). En réalité, le

11 Cf. *Quatrième partie*. « Le musicien de jazz à l'écran ».

contraste, d'un point de vue strictement musical (musique « populaire »/musique « savante »), est inexistant dans le film : ce sont les situations dramatiques qui font contrastes. Ainsi, indifférent à un quelconque ancrage de son personnage dans l'histoire de la musique, le réalisateur en fait un compositeur de musique tonale « anhistorique », la comédie caricaturant le compositeur de musique classique comme une forme sans fond, une artiste sans art.

Si la figure du compositeur « classique » a des difficultés à exister dans le cinéma français, celle du compositeur de musique populaire (chanson et variétés essentiellement) est, en revanche, très fréquente dans les films de notre corpus.

Il peut d'abord être utilisé de manière anecdotique venant justifier la présence de musique. Dans ***Ce Soir ou jamais* (1961)**, par exemple, on assiste à une réunion d'amis ayant pour projet de monter une comédie musicale ou un « show » qui porterait le nom de « Vers d'autres cieux » (en référence à l'*Art poétique* de Verlaine[12]). Le film dure le temps d'une soirée : bavardage, apéritif, repas, danse, casting de deux femmes pour remplacer l'actrice principale du futur spectacle, etc., jusqu'au départ progressif des invités. Parmi les personnages, il y Alex Rémy (Michel de Ré), le compositeur de la future comédie musicale, dont on apprend qu'il est déjà un auteur reconnu de chansons. Il se démarque vestimentairement des autres en arborant un nœud papillon. Tandis que sa musique est diffusée depuis le tourne-disque, il soulève le couvercle du piano droit et en double le thème, puis brode quelques notes improvisées. Les musiques *dans* le film sont donc justifiées par le fait qu'elles soient d'Alex, le compositeur de la bande (régulièrement un personnage lance « écoutez cette musique c'est Alex qui a fait ça »). Pour autant, la musique, à l'image du décor de théâtre de l'appartement (un salon, une cuisine, une chambre en mezzanine), ne fait rien pour dissimuler son rôle de « musique d'ameublement ». Dans un coin du salon un tourne-disque est posé sur une table, les personnages à tour de rôle viennent y mettre des disques : uniquement des musiques instrumentales et originales que le spectateur suppose être des créations d'Alex (musique de Jean-Jacques Grünenwald). Musiques fonctionnelles au sens le plus trivial, elles servent de musique de fond et à faire danser les personnages. Ces musiques, comme il est d'usage dans ces soirées entre amis, sont la plupart du temps couvertes par les discussions, les personnages ne prêtant pas attention, ou si peu, à la musique : elle est un simple dispositif de mise en scène, servant notamment plusieurs fois à faire vivre le hors-champ lors des longues discussions à la cuisine et sur la mezzanine.

12 La huitième et avant-dernière strophe : « De la musique encore et toujours ! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée/ Vers d'autres cieux à d'autres amours. »

Un des thèmes récurrents des films abordant le compositeur de musique « populaire », ensuite, à l'heure du disque et des vedettes de la chanson, est le succès ou l'échec d'un personnage face à cet espoir de célébrité et d'enrichissement pécuniaire que représente la production d'un « tube » (comme l'appelait Boris Vian[13]). Nouveau billet de loterie de la France des années 1960, le succès imprévu d'une chanson semble fasciner.

Dans ***Comme un cheveu sur la soupe*** **(1958)** de Regamey, par exemple, Pierre Cousin (Louis de Funès), est un compositeur incompris et déprimé qui devient célèbre après avoir sauvé une femme qui s'avère être chanteuse. Des journalistes s'emparent de l'histoire propice à alimenter la presse à sensation : un compositeur « au génie méconnu » sauve une chanteuse « à la voix pathétique et inoubliable » de la noyade (lit-on dans *Le Parisien !*). Le cynisme publicitaire est mis au premier plan, Caroline Clément (Noëlle Adam), grâce à son suicide raté, devient une chanteuse célèbre, et Pierre Cousin, auteur de quelques chansons qui n'ont pas rencontré le public, un faiseur de « tubes ». Lors de leur passage télévisé, l'éditeur du compositeur Pierre Cousin répond à la place des deux artistes, lesquelles apparaissent comme les marionnettes de rouages qui les dépassent. Le créateur masculin et l'interprète féminine, duo musical récurrent du cinéma, jouent une partition bien connue : l'un est un inadapté, l'autre est utilisée comme une « vitrine » musicale pour sa voix et son physique (le moindre écart est constaté, « Elle est chanteuse et elle veut pas montrer ses jambes, j'ai jamais vu ça ! », prend soin de s'étonner un photographe).

Le personnage du compositeur est ici une figure hétérogène, à la fois empreinte de sérieux (la tenue vestimentaire, la posture, les attitudes – dans la scène d'introduction, il joue la marche funèbre de Chopin à son piano, un Gaveau à queue, avec une gravité toute romantique) et de légèreté (composant une musique populaire sans grand caractère – musique originale de Georges Van Parys, paroles de Jean Brousolle). Un des truands vient d'ailleurs le féliciter, « votre musique m'a fait pleurer, c'est du Rimski-Korsakov (sic.)», soulignant par cette réception iconoclaste l'ambivalence de cette figure de compositeur – et comme dans *L'Assassin connaît la musique* (1963), un brouillage de la distinction entre musique « savante » et « populaire ».

Pierre Corneille (Bourvil), autre exemple porté par un acteur comique, est un compositeur de chanson sans le sous vivant dans un modeste appartement (*Le Magot de Josefa*, Autant-Lara, 1963). Le film s'ouvre alors qu'on le voit avec son ami Justin (Ramon

13 Vian, Boris, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, La Jeune Parque, 1966 [1958], p. 47 et p. 89.

Iglesias), parolier, se rendre à la SACEM (le réalisateur prenant soin de montrer la façade du bâtiment : « Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. 1850-1925 »). Les deux artistes vont chercher leurs maigres droits d'auteur dans une salle noire de monde.[14] Dans sa mansarde parisienne, Pierre compose des chansons à son piano rêvant du « tube » qui ne vient pas. Il lui faudra avec son ami trouver un autre moyen de trouver de l'argent : le magot de la mère du parolier, Josefa.

Plus atypique est le film ***Un Clair de lune à Maubeuge* (1962)** de Jean Chérasse, lequel est réalisé suite au succès de la chanson éponyme d'un « inconnu », Pierre Perrin, restée onze semaines à la première place des meilleurs ventes de disque de l'année 1962 en France.[15] Le film, apparaissant comme un produit dérivé[16] sans ambition cinématographique, met en scène l'histoire de son auteur (Pierre Perrin interprétant son propre rôle à l'écran) : un chauffeur de taxi devenu auteur de chansons à succès. Sur le ton de la comédie, le film à sujet musical insiste sur ces « petits hasards » à l'origine des grands succès et montre les travers du milieu de la chanson et de la musique en général.

Un des ressorts dramatiques du film consiste à jouer sur le contraste entre l'image de la musique de variétés et celle de la musique d'un diplômé du Conservatoire.

Les scènes présentant les personnages sont explicites. La première scène du film expose un groupe de jeunes yéyés mené par la chanteuse Sylvie Vartan (avec Jacky Moulière, guitare électrique en bandoulière) exécutant un twist (« Dédé sert des desserts ») dans un studio d'enregistrement[17] devant Tonton Charly (Robert Manuel), directeur d'un maison de disque, « Superdisco », en train de fumer son cigare.[18] La chanson terminée, tout le monde débat pour savoir ce qui plaira le plus au public, le producteur ayant le dernier mot : « Le tempo. C'est une question de rythme. La jeunesse actuelle réclame de l'enthousiasme, du

14 En 1958, Boris Vian, abordant dans un chapitre la « fabrique » de la chanson, insiste sur cette affluence : « Rien qu'en France on dépose quotidiennement à la SACEM plusieurs dizaines de chansons nouvelles, et c'est par centaines de millions que la SACEM répartit annuellement les droits qu'elle perçoit. », Vian, Boris, *Ibid.*, p. 44.

15 « Tubes » dans Calvet, Louis-Jean, *Cent ans de chanson française*, Paris, L'Archipel, 2008, p. 532.

16 Un livre, préfacé par Jean Cocteau, sort en librairie la même année. Perrin, Pierre, *Un Clair de lune à Maubeuge*, Éditions Galic, 1962.

17 On retrouve cette fascination des « coulisses » de la musique et de la chanson évoquée dans la *Première partie,* « Inventaire des lieux de la musique dans le cinéma français ».

18 Difficile de ne pas penser au producteur Eddie Barclay à travers cette caricature. Léo Ferré, d'ailleurs, en 1964, s'amusera en chanson des demandes de « tubes » de son producteur, en faisant un pied-de-nez à Eddie Barclay : « Monsieur Barclay/ M'a demandé/ "Léo Ferré/ Je veux un succès / Afin que j'puiss'/ Promotionner.../ À Europe 1 /Et chez Fontaine / Et chez Lourier / Et chez Dufrêne..." / Et moi pas con/ J'ai répondu/ "Voilà patron/ C'que j'ai pondu:/ Yes, Yes, boum bye/ Tira me la gamba/ Tira me la gamba/ Yes, yes, boum bye/ Tira me la gamba / sul tramvaye..." », Ferré, Léo, « Monsieur Barclay », Barclay, 1964. Cf. Belleret, Robert, *Léo Ferré. Une vie d'artiste*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 383-384.

dynamisme, de la force, de la vitalité. […] Vous vous susurrez, vous chantonnez, c'est de la mélasse, c'est mort. Le twist est un mélange habile de danse du ventre échevelée et de déhanchement des muscles fessiers. Le mad cox crew, n'est-ce pas ! Vous me jouerez ça deux fois plus vite », conclut-il en quittant le studio. Pendant cette scène, l'ingénieur du son dans sa cabine prend une pause en mangeant un sandwich et est montré, contrepoint ironique, mettant un 33 tours de Mozart sur une platine.

Puis c'est au tour de Paul Prunier (Pierre Perrin), le chauffeur de taxi compositeur, d'être présenté à l'occasion d'une audition avec le producteur susmentionné. Dans les bureaux de la maison de disques, aux murs majoritairement ornés d'affiches de jazz (« Jazz Superdisco », « Concert Erroll Garner », etc.) et, dans l'indifférence générale, une secrétaire décline son identité au producteur : « Premier Prix du Conservatoire de Paris en 1953. Œuvres : trois symphonies, deux concertos, douze sonates, une fugue. N'a jamais été joué, ni édité. » Le compositeur, partition en main, s'installant au piano pour faire entendre une de ses sonates, est immédiatement interrompu par l'intrusion du jeune neveu et bras droit du producteur (Claude Brasseur) venant faire entendre un disque de twist tout juste sorti de la presse. Le compositeur, outré d'avoir été interrompu, peste en claquant le couvercle du piano puis en quittant le bureau (« Vous appelez ça de la musique vous ! […] Des singes ! Des ouistitis !»). Le neveu, s'étonnant de l'emportement du visiteur, se voit vite rassuré : « Laisse tomber cousin Walter, c'est un prix du conservatoire ! » Virginie, la fiancée du compositeur (Sophie Hardy), travaillant au centre de réception de Radio-Taxi, tente tant bien que mal de défendre la musique de Paul face à ses jeunes collègues qui ne jurent que par Johnny Hallyday (« Qu'est-ce que tu veux Chopin c'est plus à la mode aujourd'hui », entend-on).

Le film enchaîne ensuite une série de « hasards » qui vont mener le compositeur diplômé à devenir malgré lui l'auteur d'une chanson à succès.

Paul prend dans son taxi les trois chanteurs de twist du début du film, lesquels l'invitent à une course hippique. En néophyte, il parie au hasard sur « Maubeuge » et remporte une somme importante (60 000 anciens francs). Il invite alors les jeunes à manger dans un troquet : les jeunes dansent un twist diffusé par un juke-box puis se défoulent en dansant individuellement sur un solo de batterie. Les plus « anciens » restent sceptiques devant ce spectacle, refusant de danser ce « truc de singe». Paul se met ensuite au piano, se déliant les doigts avec l'adagio de la *Sonate n°14* de Beethoven pour ensuite « improviser » dans un style chansonnier d'où on entend émerger la chanson « Un clair de lune à Maubeuge ». Monique

(Rita Cadillac), secrétaire dans une radio, est venue avec son magnétophone à bande et le laisse tourner dans un coin enregistrant la « plaisanterie » du compositeur. Elle fait graver un disque dans l'objectif de l'offrir et d'en faire la surprise à la fiancée de Paul. Le disque passe accidentellement dans l'émission hebdomadaire de Marc-Antoine Charpentier (Michel Serrault), un chantre de la musique « religieuse » évoluant au milieu d'affiches de concerts sans équivoques (*Requiem* de Brahms, *Requiem* de Fauré, *Requiem* de Bruckner [par Pierre Barbizet, Léon Barzin], *La passion selon Saint-Luc* de Schütz). Si le mélomane-présentateur Charpentier chancelle en entendant cette chansonnette surgir dans son émission, le disque, pour sa part, remporte, on s'en doute, un franc succès chez les auditeurs. Le compositeur, refusant dans un premier temps de se faire connaître, honteux de cette « plaisanterie » improvisée indigne d'un diplômé du CNSM[19], cède à la pression. S'ensuivent les étapes de la renommée grandissante (contrat d'exclusivité, concurrence des producteurs, lettres d'admirateurs en abondance, marketing et produits dérivés, reprises de la chanson par des « vedettes » – par Bourvil dans le film –, hommage de la ville de Maubeuge, un accordéoniste de rue consacrant l'air devenu ainsi véritablement « populaire », etc.). Le compositeur, espérant « sauver son âme » en créant un jour une de ses pièces classiques, se présente comme une victime naïve de l'industrie du disque.

Pendant tout le film, les univers de la musique « populaire » et de la musique « savante » sont ainsi déclinés, opposés, confrontés, lesdits univers devant composer avec les mêmes voies médiatiques (maison de disques, radio[20], télévision). Au terme de l'histoire, la musique « populaire », et notamment la chanson de variétés, est la grande gagnante : tout ce qui est « sérieux » étant considéré comme appartenant au passé et démodé, parce qu'ennuyeux et invendable. À ce sujet, la phrase du producteur au compositeur, l'invitant à reconnaître la chanson et à en écrire d'autres, « Vivez avec votre temps Monsieur Prunier », est symptomatique, ostracisant tout artiste qui déroge à l'impératif de la mode. À la question « qu'est-ce qu'un succès populaire au début des années 1960 ? », le film répond, une

19 C'est Virginie, la fiancée de Paul, qui refuse dans un premier temps : « Éditer un tango, mais vous n'y pensez pas Monsieur », dit-elle au producteur. Montrant le diplôme, elle poursuit : « Mon fiancée est Premier Prix de Conservatoire et ça Monsieur [montrant le portrait d'un militaire], mon fiancé vient d'une famille honorable, son père était capitaine. » Le producteur rétorque : « Le capitaine Prunier sera fier de vous. L'armée jouait dans les kiosques, Richard Wagner dans les brasseries, Schubert, lui-même, le grand Schubert, jouait dans les guinguettes ! ».

20 Marc-Antoine Charpentier (Michel Serrault), le présentateur de l'émission de musique « religieuse » se lamente : « Que va devenir la musique religieuse en France, dans le monde. Parlera-t-on encore de Buxtehude, de Palestrina, de Jean-Sebastien Bach ? Et tout ça pour "Maubeuge", pour un tango, à cause d'un crétin anonyme qui gagnerait des millions si on le connaissait ! » (*Un Clair de lune à Maubeuge*, 0:39:50).

« plaisanterie » de fin de soirée d'un diplômé du conservatoire de Paris devenu chauffeur de taxi. La fin du film confirmant cette réponse, puisque désormais des espions traquent, armés de magnétophones à bande magnétique, les moindres improvisations du compositeur dans ses lieux de villégiatures, rêvant de saisir le « tube » de demain.

Dans ***Meurtre en 45 tours*** **(1960)** d'Étienne Périer, dernier exemple, Maurice Faugères (Jean Servais) est un compositeur de chansons marié à une chanteuse (Danielle Darrieux), laquelle le trompe avec son pianiste accompagnateur (Michel Auclair). À travers cette distribution du trio bourgeois (le mari, la femme, l'amant), on voit combien les différentes figures musicales (le compositeur, la chanteuse, l'instrumentiste) sont soumises à des déterminismes sociaux stéréotypés – en effet, il est difficile à l'époque d'envisager une autre distribution des rôles. Le compositeur de musique de variétés est ici le symbole de l'homme riche et de pouvoir (« Elle sait bien que ce n'est pas son petit pianiste avec sa jolie gueule qui lui apportera ce que seul je peux lui donner »), la chanteuse, incarne celui de la femme dépendante et simple interprète (« Ève chante Faugère », lit-on sur les disques, « Sans mon mari, je ne serais rien. Mes chansons c'est lui qui les écrit. Et si je connais un peu mon métier, c'est encore à lui que je le dois », l'entend-on dire à la télévision pour flatter son mari), l'instrumentiste, de l'homme romantique et fauché (vivant dans un modeste hôtel).

Le compositeur de musique n'apparaît pas dans les exemples susmentionnés comme une figure de la modernité, ni même contemporaine mais bien plutôt comme une figure du passé, voire comme une figure démodée. Une récurrence vestimentaire du compositeur au cinéma vient d'ailleurs renforcer cette impression : il s'agit du nœud papillon porté au quotidien. Plusieurs personnages-compositeurs arborent ainsi un nœud papillon : le compositeur Pierre Cousin dans *Comme un cheveu sur la soupe* (1957, Regamey), le professeur de piano et compositeur à ses heures Armand Fléchard (Claude Rich) dans *Ni vu, Ni connu (*1958, Robert), le compositeur Alex Rémy dans *Ce soir ou jamais* (1961, Deville), le compositeur Lionel Fribourg (Paul Meurisse) toujours tiré à quatre épingles dans *L'Assassin connaît la musique* (1963, Chenal), en sont les plus emblématiques. Autant de portraits à l'image « poussiéreuse » qui semblent d'une autre époque – entérinant l'image du compositeur comme un être anachronique[21] – qui rappellent l'accoutrement de personnages compositeurs plus anciens du cinéma français comme par exemple Michel Simon et sa

21 Pour comparer avec des images de compositeurs, de chefs d'orchestre, et d'interprètes de l'époque, on pourra consulter le livre Erich Auerbach, dont la grande majorité des photos ont été prises dans les années 1960, et qui nous montre des tenues extrêmement variées, loin de cette représentation normée du cinéma. Cf. Auerbach, Erich, *Images of Music (Bilder der Musik/Images de Musique)*, Londres, Könemann, 1996.

lavallière dans *Jean de la lune* (1931, Choux), archétype du compositeur loufoque[22], ou le nœud papillon de Jean Dubucourt dans *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon, modèle du professeur humaniste mettant tout en œuvre pour aider une élève prometteuse (**Fig. 3.2-3.7**). Ces représentations semblent disparaître progressivement au début des années 1960.

Fig.3.2 Michel Simon compositeur dans *Jean de la lune* (1931, Choux). 14:19.

Fig.3.3 Jean Debucourt professeur de piano dans *Le Ciel est à vous* (1944, Grémillon). 33:15.

Fig. 3.4 De Funès compositeur dans *Comme un cheveu sur la soupe* (1957, Regamey). 2:18.

Fig. 3.5 Claude Rich professeur de piano et compositeur dans *Ni vu, ni connu* (1958, Robert). 21:48.

Fig.3.6 Michel de Ré compositeur dans *Ce soir ou jamais* (1961, Deville). 1:15:20

Fig.3.7 Paul Meurisse compositeur dans *L'Assassin connaît la musique* (1963, Chenal). 6:59.

Citons pour terminer, en regard de ces représentations faisant du compositeur un personnage relégué au rang de pièce muséale, un film qui offre une image plus authentique du compositeur de musique populaire, ***Cléo de 5 à 7* (1962)** d'Agnès Varda. Dans ce film, où l'on suit « en temps réel » une vedette de la chanson, Cléo (Corinne Marchand), attendant les

22 Cette discussion-présentation du personnage compositeur montre la fantaisie du rôle. Clo-clo (Michel Simon), compositeur, rencontre son futur beau-frère, Jean de la Lune (René Lefèvre) : « – En attendant ma sœur je voudrais voir quelques mesures ! – Alors c'est vous qui êtes pianiste ? – Non, je ne suis pas pianiste, je suis compositeur ! S'offusque-t-il. Les pianistes sont des interprètes. Je suis l'auteur de la chanson : [se mettant à chanter] ta, la, li, la, lon, la-la lon... Vous connaissez ? – Ah non, excusez moi ! – Il est vrai que je chante faux mais j'entends juste ! – Et qu'est ce que vous composez ? – Des valses, je suis le spécialiste des valses. J'ai aussi écrit près de deux cents chansons. Mais tout ceci n'est rien, je prépare un oratorio : *Le désert*. Je crois qu'il y aura des grincements de dents – (Étonné) Ah ! Ce sera très moderne ! – Non, je veux dire des grincements de dents chez mes confrères. Ça me travaille depuis longtemps, exprimer le silence par la musique... – Peut-être, je ne suis pas musicien... – Oh, il n'y a pas besoin d'être musicien pour apprécier ma musique : je parle au cœur plus qu'à l'oreille. », *Jean de la lune* (1931), Jean Choux, 13:30.

résultats d'un examen médical, on rencontre à l'occasion d'une répétition dans l'appartement de la chanteuse, Bob (Michel Legrand), son compositeur, et Maurice (Serge Korber), dit « Plumitif », son parolier. Le chapitre qui introduit la scène de répétition, d'ailleurs, porte son nom : « Chapitre VI. Bob de 17 h 31 à 17 h 38 ». Bob, chemise bariolée à manches courtes légèrement froissée, veste de velours et casquette, arrive accompagné de Plumitif. Dans le but de divertir la chanteuse, les deux compères entrent déguisés en médecins dans l'appartement de Cléo. L'atmosphère est à la plaisanterie et le ton du compositeur est tout à la fois fantaisiste (les jeux de mots) et sarcastique (parlant des « caprices » de la chanteuse qui veut avancer l'enregistrement de son prochain disque). Les deux hommes, au service de la chanteuse mais jamais déférents, sont là pour lui proposer des chansons taillées sur mesure.

L'audace vient d'un parti pris simple et efficace : faire jouer le rôle du compositeur par le compositeur lui-même et non par un acteur professionnel (dans les films susmentionnés, on l'a vu, beaucoup ont enfilé le costume de compositeur : Paul Meurisse, Bourvil, Jean Servais, De Funès, Claude Rich). Même si Varda n'improvise rien dans sa mise en scène[23], la figure de Michel Legrand apparaît spontanée et naturelle. Contrairement aux figures empesées et faussement sérieuses de compositeurs, Legrand propose un personnage joyeux et complexe montrant sa jubilation d'instrumentiste, de chanteur et de compositeur (au point parfois d'agacer Cléo, « Tu es pénible »). Par exemple : il commence à se mettre au piano, un verre de whisky dans la main droite, et chante, en se doublant à la main gauche, un bref « indicatif » sur le nom de Cléo ; il sifflote ensuite un air de valse puis attaque brusquement une parodie d'opéra ponctuée d'accords fortissimo (« Accord parfait / En dix leçons / Voir Docteur Chanson / Il vous aidera / Il vous conseillera / C'est un médecin / Chrétien ») ; après la chanson « La Diverse » accompagnée par quelques accords au piano, le compositeur double Plumitif, filmé en gros plan en train de boire, avec des arpèges rapides dans le registre médium (effet de mickey-mousing) ; il commence ensuite « La Menteuse » sur un ostinato rythmique énergique en phrasant vocalement dans un style d'inspiration jazz (on retrouve ici l'empreinte stylistique de Legrand), en terminant en scat ; Cléo trouvant l'air trop difficile à chanter, le compositeur reprend les mêmes paroles en proposant une valse à la mélodie plus

23 Le découpage séquencé du film indique l'absence d'improvisation pour ce qui concerne les positions et les mouvements de caméra. cf. « Découpage séquencé de *Cléo de 5 à 7*, avec annotations au stylo, Fond "Cléo" des Archives CinéTamaris, 83, rue Daguerre, 75014 Paris », cité dans Le Tinnier, Fabien, « Les séquences chantées dans cinq films de la Nouvelle Vague : *Lola*, *Une Femme est une femme*, *Jules et Jim*, *Cléo de 5 à 7*, *Pierrot le fou* (1960-1965) », Mémoire de Master en Études cinématographiques (dir. Gilles Mouëllic), 2011-2012, p. 79.

simple[24] ; regardant Angèle, la gouvernante de Cléo, se déplacer d'un fauteuil à un autre, le compositeur improvise une petite marche guillerette au piano ; puis, avec Plumitif, il chante « Moi je joue », une chanson à quatre temps légèrement swinguante, quand sur les paroles (« moi je je joue contre joue »), Cléo vient coller sa joue sur la sienne, le compositeur « électrocuté » s'écroule par terre dans un ramdam pianistique. Elle dit apprécier les paroles de cette dernière chanson, ce qui rend un instant jaloux le compositeur (« il fut un temps où tu ne méprisais pas ma musique »). Le chapitre « Bob » laisse alors place au « Chapitre VII. Cléo de 17h38 à 17h45 » et à la chanson « Sans toi » qui est l'occasion pour Varda de mettre en scène, à la manière d'un numéro fermé de comédie musicale, l'affect alors dominant de son personnage gagné par la tristesse et la peur.

La première partie de cette scène de répétition, mettant en avant Bob, propose l'image d'un compositeur à l'inspiration bouillonnante réagissant sans cesse à ce qui l'entoure. Il est presque dans la position du compositeur de musique de film lorsqu'il musique en direct l'image de Plumitif en train de boire ou la démarche de la gouvernante passant d'un siège à l'autre.

La figure du compositeur dans le cinéma français des années 1960 est principalement associée à la musique populaire et à la chanson, celle du compositeur classique apparaît comme une figure « morte ». Par ailleurs, à la limite de notre corpus, une nouvelle figure, variation de celle du compositeur de « musique populaire », arrive sur les écrans du cinéma français à la fin de la décennie : celle du compositeur de musique de film. Henri (Jean-Paul Belmondo), dans *Un homme qui me plaît* (Lelouch, 1969*),* est un compositeur de musique de film partant travailler aux États-Unis. En cette fin des années 1960, il est – à notre connaissance – le premier personnage compositeur de musique de film du cinéma français.

Il semble y avoir une impossibilité du cinéma des années 1960 à filmer la création musicale, et même, en deçà, l'écriture musicale. Le compositeur au cinéma apparaît souvent comme un artiste sans art, affublé du titre de compositeur, en revêtant l'imagerie, mais dépossédé d'une œuvre véritable. Il écrit parfois de la musique, il en joue souvent, et elle est toujours rendue audible. Cependant il ne rend pas l'écriture musicale, cet art de combiner les sons, méthodique, savante, cultivée : il la tue au profit de l'écriture cinématographique et de son récit. Le « pragmatisme narratif » semble toujours l'emporter sur l'expression esthétique (et compositionnelle). Le réalisateur privilégie bien souvent la représentation du spectacle (de

24 Varda cherche par des mouvements de balancements de caméra une correspondance rythmique avec la valse.

la répétition au concert) qui convient mieux à la nature « spectatrice » et « écoutante » du cinéma, le compositeur étant de fait invité à oblitérer la dimension scripturaire de son art pour ne garder que la dimension purement sonore, directement audible par les spectateurs.

De plus, le vocabulaire musical n'est jamais utilisé : le personnage compositeur ou musicien n'est pas montré comme un technicien réflexif de son art capable de tenir un discours précis (contrairement au roman où de nombreux auteurs – Romain Rolland, Thomas Mann, par exemple – n'hésitent pas à utiliser le vocabulaire spécialisé de la musique[25]). Le discours sur la musique au cinéma ne quitte pas le registre courant de la langue.

3.3. Le professeur de musique

Le professeur de musique est une figure secondaire. Dans notre corpus, il convient de distinguer deux tendances. D'abord, la figure du professeur sévère, intransigeant, voire sadique, laquelle est le plus souvent incarnée par des femmes[26], ensuite, la figure du professeur bonhomme, rêveur, laquelle est souvent incarnée par des hommes.[27]

Dans ***Mouchette* (1967)** de Robert Bresson, on l'a vu, l'institutrice dispense elle-même un cours de chant à la classe. Mouchette refusant de chanter, elle mène l'élève devant le piano et lui fait courber l'échine, l'humiliant en la faisant chanter le nez collé au clavier devant les autres élèves. Dans la comédie ***Le Tracassin ou les plaisirs de la ville* (1961)** d'Alex Joffé, la femme qui échange son appartement avec celui du personnage principal (Bourvil) est professeure de violon. Elle (Yvonne Clech) apparaît dès la première scène comme rigide et compassée. Lors d'une visite de son appartement, on la voit donner une leçon de violon, s'agaçant à la moindre fausse note et rectifiant la position du menton de sa jeune élève. Dans sa main, en signe d'autorité, elle tient un très long crayon noir faisant office de baguette.

C'est dans ***Moderato cantabile* (1960)** de Peter Brook, d'après le roman éponyme de Duras, que la figure prend toute son ampleur. Le réalisateur ne choisit pas l'actrice Colette Régis par hasard. Coutumière des rôles de femmes de caractère ou autoritaires, elle se glisse

25 Pour donner un exemple, difficilement imaginable à cette époque dans un film : « […] Il plaqua un accord sur les seules touches noires, fa dièse, la dièse, do dièse, ajouta un mi et découvrit ainsi l'accord, qui avait semblé être un fa dièse majeur, comme appartenant en réalité au ton de si majeur, autrement dit comme son cinquième degré ou sa dominante. – Un accord en soi, déclara-t-il, n'a pas de tonalité propre. Tout est une question de rapports, et le rapport forme l'enchaînement. Le la, en exigeant une résolution en sol dièse conduit de si en mi majeur. […] », Mann, Thomas, *Le Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 66.

26 Un des développements paroxystiques de cette figure sadomasochiste de la professeur de piano est incarné par Isabelle Huppert dans *La Pianiste* (2001) de Michael Haneke, d'après le roman d'Elfriede Jelinek.

27 Voir ainsi la figure du passeur débonnaire, telle qu'on peut l'apercevoir dans *Le Ciel est à vous* (1944) de Jean Grémillon, où le charismatique Larcher (Jean Dubucourt), professeur de piano, met tout en œuvre pour aider et encourager sa jeune élève Jacqueline Gauthier (Anne-Marie Labaye), que ses parents négligent et oublient, obnubilés par leur passion pour l'aviation.

en effet parfaitement dans le rôle de Mademoiselle Girard, une professeure de piano tyrannique. Personnage secondaire dispensant des leçons de piano, elle intervient dans deux scènes, au début et au milieu du film. Dans la première, qui ouvre le film, le jeune élève, Pierre (Didier Haudepin), fait ses gammes à côté de Mlle Girard et sous le regard de sa mère (Jeanne Moreau). Puis, alors qu'il commence « son Diabelli », il est immédiatement arrêté par la professeure qui frappe de son crayon noir le corps du piano : « Veux-tu lire ce qu'il y a au-dessus de ta partition ! » « Moderato Cantabile », ânonne le jeune élève. Comme celui-ci ne sait pas traduire l'indication, la professeure s'agace et lui rappelle « pour la centième fois » que cela signifie « Modéré et chantant ». Pierre, pour sa part, n'hésite pas à dire qu'il n'aime pas du tout cette sonatine, la trouvant « trop difficile »[28] – cette paresse exaspérant la professeure. La deuxième leçon survient au cœur du film (55:10). L'élève ne parvenant pas à dire à combien de temps est la mesure de ladite sonatine, Mlle Girard commence à perdre patience (« Tes gammes. Dix minutes. Do majeur pour commencer. Ça t'apprendra à écouter »). S'adressant maintenant à la mère, Mlle Girard achève de camper son personnage autoritaire et détestable : «Vous devriez avoir honte Madame Desbaresdes […]. C'est curieux, les enfants ça finirait par vous faire devenir méchant. En plus du caractère ça lui fait les doigts. [La mère disant qu'elle lui expliquera qu'il faut « obéir »]. Vous n'avez rien à lui expliquer. Il n'a pas à choisir de faire du piano ou non Madame Desbaresdes : c'est ce qu'on appelle l'éducation ! »

La musique préexistante est fidèle au roman de Duras : il s'agit de la *Sonatine en fa majeur n°1*, op. 168 d'Anton Diabelli, laquelle se voit apposer l'indication « Moderato cantabile ».[29] On en voit la partition dans le film et l'élève en reprend plusieurs fois les premières mesures avant d'être interrompu par le dernier cri d'une femme venant d'un bar voisin, victime d'un crime passionnel.

28 Peter Brook atténue ici fortement le propos du jeune Pierre : dans le roman de Duras, son désamour du piano est total. Anne Desbaresdes, la mère : « – Il faut apprendre la piano, il le faut. […] ». L'enfant : « – J'aime pas le piano, dit-il dans un murmure. […] – Il le faut continua Anne Desbaresdes, il le faut. […] – Pourquoi ? demanda l'enfant. – La musique, mon amour... », Duras, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 14.

29 Jean-Louis Pautrot, pensant identifier le morceau d'après le roman de Duras, n'avait sans doute pas vu et écouté le film de Peter Brook lequel avait déjà, en quelque sorte, dès 1962, levé le mystère sur la référence de cette musique préexistante présente dans le roman. « Dans le recueil, la pièce 168 n°1 est la seule à comporter l'indication "Moderato Cantabile", qui d'ailleurs ne concerne que la première partie. Elle comporte, de plus, le si bémol à la clé auquel il est fait allusion dans le roman. Cela permet de conclure qu'il s'agit bien de la sonatine qui va ouvrir à Anne Desbaresdes les portes de l'enfer. Aucune autre étude n'a jusqu'ici, à notre connaissance, identifié ce que joue l'enfant. », Pautrot, Jean-Louis, *La musique oubliée :* La nausée*,* L'écume des jours*,* A la recherche du temps perdu*,* Moderato cantabile, Paris, Droz, 1994, p. 196.

Par ailleurs, le réalisateur tente de rendre le rapport complexe entre la musique telle qu'elle s'articule dans l'œuvre et la pensée de Duras.[30] Résultant d'une injonction de l'éducation bourgeoise, les leçons de piano apparaissent comme des séances sadiques où la musique se réduit à un dressage mêlant technique et obéissance (« ça lui fera les doigts »). La musique de fosse met en regard de ce balbutiement musical de l'enfant, fait d'exercices et d'un morceau détesté, la portée *vertigineuse* de la musique en utilisant de manière répétée et obsédante une autre pièce de Diabelli, l' « Andantino » en sol mineur de la *Sonatine n°IV*. Cette pièce intimiste et simple prend en effet en charge dans le film l'intériorité du personnage principal, Anne Desbaresdes. Son ostinato d'arpèges en triolets en sol mineur à la main gauche surmonté d'un thème à la mélodie expressive[31], accompagne les déambulations du personnage avec son fils puis avec un homme (Jean-Paul Belmondo) rencontré le jour de la leçon de piano et du crime passionnel. Elle est de nombreuses fois déformée (le thème seul, l'accompagnement seul, le thème à l'octave, la pièce accélérée, etc.) pour suivre au plus près les états d'âme d'Anne.[32] Le caractère intimiste du piano et la clarté de la musique de Diabelli rejoignent dans une certaine mesure l'esthétique musicale du film *Le Feu follet* (1963, Malle) où la musique de Satie avait elle-aussi charge d'âme.

La musique de *Moderato cantabile* trace peut-être déjà une portion du parcours vertigineux qui unit l'homme et la musique et qu'évoquera plus tard Duras au sujet d'une scène de son film *Nathalie Grangier* (1972) :

> « De tout ce que j'ai fait, de tout les films que j'ai faits, le plan qui me bouleverse le plus, c'est le plan sur la musique, sur l'écriture musicale, sur les partitions, dans *Nathalie Grangier* [58:00]. On a mis une masse de partitions par terre, et la caméra se balade sur les partitions, elle finit, je crois, sur *L'Art de la fugue*, sur la couverture de la partition ; elle doit passer très près de la "Chaconne", elle finit sur le plus dur […], tandis que l'enfant fait ses gammes. Et si vous voulez, ce chemin qu'il y a à parcourir, depuis les gammes de l'enfant, les gammes de l'enfance, ou l'enfance de l'homme, ou l'enfance de l'humanité, jusqu'à ce langage-là que nous ne pouvons décrypter, le langage de la musique, ce chemin me bouleverse. »[33]

30 Pour la dimension autobiographique du rapport à la musique et au piano dans ce roman, on lira cf. « Duras et l'apprentissage musical », Pautrot, Jean-Louis, *Ibid.*, p. 193-222.

31 Cf. successivement 01:00 (Générique) ; 12:45 ; 25:40 ; 38:40 ; 48:12 ; 54:30 ; 1:01:20 (juste le thème, main droite, puis, quand revient son fils, l'accompagnement en arpèges s'ajoute) ; 1:11:00 (la pièce brièvement transposée à l'octave supérieure) ; 1:12:25 ; 1:13:45 (avec un accelerando); 1:30:10 (générique).

32 La pièce ne comptant que 28 mesures, elle est souvent ajustée à la durée des scènes en laissant les arpèges de la main gauche seuls, sans le thème.

33 Duras, Marguerite et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 29-30.

D'autres figures de professeurs, masculines cette-fois, apparaissent à l'inverse plus affables envers leurs élèves.[34] Il y a le professeur « comique » comme Victor Toulouse (Henri Salvador) dans *Un Clair de lune à Maubeuge* (1962), de Jean Chérasse, employé par une maison de disque pour former un jeune compositeur vedette. Il exécute un numéro à partir d'une reprise rock 'n' roll au piano de la chanson titre (« Un clair de lune à Maubeuge »), faisant la démonstration de sa virtuosité d'interprète au jeune novice de la chanson, héros du film. Il y a ensuite Armand Fléchard (Claude Rich), le professeur de piano maladroit et amoureux de son élève, Arabella (Noëlle Adam), la fille des châtelains du village de Montpaillard (« La ville la plus calme de France. ») dans la comédie *Ni vu... Ni connu...* d'Yves Robert (1958). Le professeur de piano apparaît en décalage complet avec les goûts « très actuels » de la jeune femme : outre qu'elle fait de la moto en tenue de cuir noir, elle lit des romans noirs affalée sur le sol de sa chambre tout en écoutant sur son tourne-disque du jazz (musique originale de Jean Wiéner). Se pliant à l'injonction familiale, elle suit des cours de piano à domicile avec celui qu'elle nomme ironiquement, le « petit Chopin ». Le professeur de piano, en costume et nœud papillon et portant une petite sacoche de cuir (lecteur, pour sa part, de l'hebdomadaire *Nous deux*, spécialiste du roman-photo), est complètement décontenancé par le naturel de son élève. En attendant Arabella, il se compare aux photos de stars américaines qui trônent dans la chambre de la jeune femme, restant pantois devant le crane rasé de Yul Bryner et le t-shirt savamment déchiré de Marlon Brando. Il lui fait travailler du Schumann et du Beethoven (« Allegretto » de la *Sonate pour piano n°17*). Seul dans sa chambre, on le voit au piano composer une pièce pour piano titrée « Arabella ». Entérinant cette imagerie romantique et anachronique, une photographie de Berlioz (celle de Pierre Petit, 1863) est posée en évidence sur son piano à côté de son métronome. Il devra se forger une fausse image de dur et de « mauvais garçon », jusqu'à aller en prison, pour attirer l'attention de la jeune femme et la séduire.

Il ressort donc de ces quelques personnages professeurs de musique dans les années 1960 une dichotomie du masculin et du féminin, laquelle, nous le verrons, se retrouve à travers de nombreuses thématiques musicales.

34 Le film *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy, avec les deux sœurs jumelles, professeurs de danse et de musique, reste une exception.

3.4. Le chef d'orchestre.

Dans le documentaire *Ceux de chez nous* (1915) de Sacha Guitry, le chef d'orchestre, interprété par le compositeur Camille Saint-Saëns lui-même[35], est filmé de face.[36] Le cinéma montre d'emblée qu'il peut saisir la figure du chef d'orchestre autrement que la façon dont l'habitué des salles de concert la voit, c'est-à-dire de dos. Le cinéma démultiplie les points de vue, dépassant celui du spectateur (le dos du chef) pour rendre visible la performance musicale telle que le musicien d'orchestre la voit et la vit.

Exception faite du corps du chanteur se mouvant sur la scène, la figure du chef d'orchestre est, parmi les figures du musicien, l'une des plus photogéniques, parce que chorégraphique en soi. Il s'agit, de plus, d'une figure composite, au sens où le chef d'orchestre est souvent montré comme un compositeur et/ou un instrumentiste. Faisant sourdre la musique de la pointe de sa baguette ou de ses gestes, le chef d'orchestre au cinéma suscite « soit l'émotion, soit la dérision ».[37] Nous pourrons le constater à loisir en nous arrêtant sur deux films dans lesquels évoluent des personnages de chef d'orchestre : un drame, *La Vérité* (1960) de Clouzot, et une comédie célèbre, *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury.

3.4.1. Le tragique : *La Vérité* (1960) d'Henri-Georges Clouzot.

Avant-dernier film de Clouzot, *La Vérité* marque la rencontre de deux générations, celle d'une jeune actrice en pleine gloire, Brigitte Bardot, et celle d'un réalisateur de l'« ancienne vague »[38] entrant dans sa dernière période cinématographique, Henri-Georges Clouzot.

---

35 Lequel Camille Saint-Saëns est, rappelons le, le compositeur de l'une des premières partitions originales signées pour un film, *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) de Charles Le Bargy et André Calmettes. Pour un questionnement historiographique sur cet événement de 1908, qui fut longtemps considéré comme la naissance officielle de la musique de film cf. Gimello-Mesplomb, Frédéric, « Une historiographie parallèle : de la musique de scène à la musique d'écran. Filiations esthétiques et formes mélodramatiques », dans Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir.), *Analyser la musique de film, méthodes, pratiques, pédagogie*, Paris, Bod, 2010, notamment p. 11-18.

36 Il dirige en réalité un orchestre imaginaire dans un salon, l'unique musicien, présent hors-champ, étant le pianiste Alfred Cortot. Cf. Explications de Guitry dans la version commentée des images, *Ceux de chez nous* (1952) [1915].

37 Villien, Bruno, « Chef d'orchestre », dans Horvilleur, Gilles (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, *op. cit.*, p. 89.

38 Le ton de l'entrefilet des *Cahiers* annonçant la sortie du film est symptomatique de la croisade menée contre l'esthétique des « anciens » cinéastes : « Ou l'art de faire du faux avec du vrai. Dans l'optique théâtrale chère à notre “tradition de la qualité”, un récital d'effets d'audience où l'artifice des avocats est le seul naturel possible. Pour le reste, Clouzot dirige ses marionnettes suivant la mythologie des *Tricheurs* ou d'*En cas de malheur* ; la vérité est le cadet de ses soucis. », « Films sortis à Paris du 4 octobre au 8 novembre 1960 » [s. n.], *Cahiers du cinéma*, n°114, décembre 1960, p. 66.

Dans ce film, le réalisateur essaie de saisir la jeunesse de son temps comme avant lui Carné[39] avec *Les Tricheurs* (1958)[40], ou Claude Autant-Lara avec *En cas de malheur* (1958). L'intrigue se déroule à Paris, où Dominique Marceau (Brigitte Bardot), est jugée pour le meurtre de son amant, Gilbert Tellier (Sami Frey), l'ancien fiancé de sa sœur, Annie (Marie-Josée Nat). Dominique a tué Gilbert pour qu'il ne retourne pas avec sœur. Tentant de se suicider au gaz après son crime, elle est sauvée *in extremis* par des voisins. Ne parvenant pas à faire entendre « sa vérité » lors de son procès, elle renouvelle son geste en s'ouvrant les veines et meurt en prison.

Clouzot concentre son film autour du procès, et à travers les nombreux flash-backs, tente de faire sentir « l'ambiguïté constante de la vérité et les éclairages différents qu'on peut donner à un même événement. »[41] Outre cette intrigue judiciaire, Clouzot, et c'est en cela que le film nous intéresse ici, convoque tout un environnement musical contemporain. En effet, Gilbert, la victime de Dominique, est un élève du CNSM de Paris en classe de direction et Annie, la sœur de l'accusée, suit des cours de violon dans la même institution. L'univers du Conservatoire de Paris, associé au sérieux et à la rigueur de la pratique classique, univers auquel appartiennent Gilbert et Annie, sert lors du procès à faire contraste avec la vie dissolue et insouciante de Dominique. Annie, ayant obtenu un premier prix de violon à Rennes, monte à Paris avec une légitimité au regard de ses parents, à l'inverse de sa sœur, Dominique, qui cultive son oisiveté. L'une travaille son violon[42] quand l'autre court les boutiques. Soupirant quand le « crin-crin » de sa sœur – comme elle l'appelle – se fait trop longtemps entendre dans la chambre qu'elles partagent. Dominique fréquente la Rive-gauche et la jeunesse aux mœurs « dépravées » qui y évolue. Elle écoute des chansons à la mode et des « typiques » sur son tourne-disque. Accrochées aux murs de la chambre des deux sœurs, cohabitent ainsi des images de Sacha Distel et de Mozart, d'Elvis Presley et de Béla Bartók. Clouzot insiste au début de son film sur l'opposition entre les deux sœurs, l'une est la raison (la brune), l'autre la passion (la blonde), l'une incarne la rigueur morale, l'autre l'érotisme et l' « amour libre »,

39 « Le monde de la jeunesse de Saint-Germain-des-Prés est aussi faux que dans *Les Tricheurs* : comme Carné, Clouzot s'intéresse à la jeunesse actuelle mais il la voit avec les yeux d'un homme de cinquante ans. », Marcel Martin, « La Vérité », *Cinéma 61*, n°52, janvier 1961, p. 114.

40 Clouzot semble d'ailleurs s'être inspiré des personnages de Carné. Le personnage anarchiste et existentialiste Michel Delaunay (Jean-Loup Reynold) ressemble d'assez près à celui d'Alain (Laurent Terzieff) dans le film de Carné. De la même manière, Gilbert (Sami Frey), le jeune chef d'orchestre « bien élevé » qui croise la turbulente Bardot et ses fréquentations Rive-gauche, peut être rapproché du jeune homme de bonne famille qui vient s'encanailler à Saint-Germain-des-Près dans *Les Tricheurs*, Bob (Jacques Charrier).

41 À Yvonne Baby, *Le Monde*, 3 novembre 1960, cité dans Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, *op. cit.*, p. 364.

42 On voit notamment Annie à un cours collectif de violon où les élèves travaillent le *Caprice n°24* de Paganini.

l'une apprend la musique au conservatoire, quand l'autre jouit spontanément de la musique de variétés – la « sexualité » du personnage étant soulignée par des musiques populaires pulsées sur lesquelles elle danse (les « typiques », le twist et le rock 'n' roll du juke-box dans le bar le Spoutnik). Le réalisateur confronte ainsi par le biais de la musique la pudibonderie de l'une et l'exhibitionnisme de l'autre.

À cette première opposition entre les deux sœurs, une seconde va se superposer au cours du film opposant plus classiquement, pour les représentations de l'époque, le masculin et le féminin. Ainsi, la rencontre de Dominique et Gilbert, l'apprenti chef d'orchestre, dans l'appartement des sœurs, s'engage difficilement, les deux personnages entretenant des goûts musicaux antagonistes. Elle lui dit ne pas aimer le « genre casse-pied », lui, pour sa part, rétorque que les « orchestres "typiques" le font dégueuler ». En réponse à cette dernière appréciation, Dominique argumente, en se prélassant nue sous ses draps (dans la scène précédente, la jeune femme blonde dansait dénudée dans la chambre en écoutant un disque de musique latine), que, quant à elle, ces musiques « l'excitent ». La retenu et le langage châtié du musicien contraste avec le « naturel » de la jeune oisive. Quand le musicien lui apprend qu'il suit des cours de piano, d'orgue, participe à la classe d'écriture et maintenant à la classe de direction (« pour vraiment servir la musique », développe-t-il), elle lui demande alors, passant du coq à l'âne, s'il a déjà « sauté » Annie. Désarçonné, il lui explique qu'ils sont bons amis, qu'ils vont au concert et déchiffrent des partitions ensemble, qu'il l'aide et lui donne des conseils, rien de plus. Quand Annie rentre enfin à l'appartement, Gilbert, l'air gêné, lui dit sur le pas de la porte qu'il a deux places pour Pleyel où Markevitch dirige Bartók.[43] Gilbert, le futur chef d'orchestre, est tiraillé entre celle qui lui ressemble en apparence, Annie, laquelle partage son goût pour la musique « sérieuse », et celle qui apparaît comme son contraire, Dominique, laquelle ne partage pas ses goûts mais le fascine par son apparent naturel et son charme tapageur : il s'amourache de la seconde sans pour autant renoncer au sacerdoce de chef d'orchestre.

Avec la vie de couple, la désunion de leurs goûts respectifs succède rapidement à l'union harmonieuse de leurs étreintes, Clouzot montrant alors les mœurs dépareillés du couple, l'un voulant travailler, l'autre se divertir. Gilbert donne des cours de piano à des enfants dans le XVIe arrondissement, et joue de l'orgue pour les cérémonies (messe, enterrement, mariage). On le verra accompagner un mariage et s'énerver à l'orgue en réaction

43 À cette époque Igor Markevitch (1912-1983) dirige l'orchestre français des Concerts Lamoureux (1957-1961).

à une infidélité de Dominique. Quand, plus tard, le jeune chef souhaite lui faire écouter une fugue de Bach sur un 33 tours, ne pouvant tenir en place, elle cherche un *Cinémonde* car elle « aime bien lire en écoutant de la musique », ce qui insupporte le musicien. Gilbert ne veut plus voir au cinéma les « navets » que lui propose Dominique. Et Dominique ne supporte plus l'isolement et la vie studieuse que mène Gilbert, du lit au piano, du piano à la table de travail, de la table de travail au lit (« Entre ta musique et ton plumard, j'en peux plus, j'étouffe », dit Dominique en sortant pour retrouver ses copains et aller danser).

La passion du personnage pour la direction musicale nourrit l'intrigue et participe à mettre en scène la relation du couple. Dominique assiste à un cours de direction d'orchestre. On découvre Gilbert dans l'exercice de son art dirigeant avec fougue et passion un final tonitruant de Beethoven (fin de l'Ouverture *Léonore n°3*, op. 72). Dominique, qui voit Gilbert seulement de dos, est émue devant le spectacle (« Je t'admire », lui dira-t-elle dans un soupir à la fin de la répétition). La caméra nous montre la direction énergique de Gilbert sous tous les angles, le visage brillant de sueur et les cheveux en mouvement, en alternance avec des plans moyens de l'orchestre détaillant les différents pupitres. Les gestes sont précis, réalistes, et le chef fait passer sur son visage toute l'expression romantique et passionnée qu'il cherche à transmettre. D'autres élèves, assis dans la salle en costume cravate, travaillent froidement, en même temps, leurs gestes de direction, la baguette à la main. Interrompu une fois par le professeur, Gilbert reprend le passage jusqu'à l'accord final, applaudi par les musiciens de l'orchestre frappant leurs archets contre les pupitres. À la fin de la répétition, un musicien de l'orchestre vient annoncer à Gilbert qu'une quarantaine de musiciens sont volontaires pour créer un orchestre dont il serait le chef (« Je vais avoir un orchestre à moi, c'est une drôle de sensation. Avant j'hésitais, j'avais un peu peur, mais plus maintenant »).

Plus tard dans le film, on le voit travailler avec ses quarante musiciens quelques mesures de « La berceuse » de *L'oiseau de feu* de Stravinsky. Dominique, assise dans la salle, s'ennuie, se rendant compte de la réalité d'une répétition d'orchestre, avec le travail par pupitre et par section, loin du spectacle du final de Beethoven auquel elle avait assisté lors du cours de direction. Après leur séparation, alors qu'elle déambule dans la rue, elle reconnaît la musique de Stravinski diffusée depuis une télévision : elle voit Gilbert en queue de pie diriger son orchestre, celui-ci étant en passe de devenir un chef d'orchestre reconnu. Elle retombe sous son charme. Et cette nuit-là, ne parvenant pas à trouver le sommeil, elle rejoint Gilbert alors que résonne en musique de fosse le final de *L'oiseau de feu.* Le dernier accord du ballet

de Stravinski retentit quand s'ouvre la porte du chef à trois heures du matin. Après avoir passé la nuit avec elle, au petit matin, Gilbert la renvoie (« le matin on voit clair », argumente-t-il). Quelques jours plus tard, Dominique apprenant que Gilbert compte épouser sa sœur, revient chez lui et, dans un accès de folie, le tue accidentellement.

Clouzot montre avec ce film sa passion pour la direction d'orchestre et plus largement pour le répertoire classique et moderne qui l'amènera à collaborer avec Karajan pendant les années 1960. Même si la collaboration est postérieure au film, l'image de ce dernier a vraisemblablement inspiré Clouzot pour la composition de son personnage qu'il a voulu moderne et séduisant (**Fig. 3.8-3.9**). Le fait que la vocation du jeune personnage principal masculin soit d'être chef d'orchestre nous renseigne aussi sur les années 1960 où les chefs d'orchestre sont présents dans les médias (Gilbert, pour sa part, joue Stravinski à la télévision) en devenant de plus en plus les nouvelles « stars »[44] de la musique du passé – à l'instar des interprètes et des solistes. Le choix d'un personnage principal ne rêvant pas de composer mais bien de « servir » la musique du répertoire en devenant chef d'orchestre, est le miroir d'une époque qui se tourne et (re)découvre avec passion un patrimoine musical pluriséculaire.

Par ailleurs, pour préparer les rôles de Gilbert et Annie, Sami Frey et Marie-José Nat ont suivi pendant plusieurs mois des cours de musique.[45] Clouzot souhaite faire une peinture fidèle du musicien, s'attachant à rendre à la fois le travail et les moments de grâce que la musique peut procurer. Sami Frey, avec son physique de jeune premier, incarne avec justesse ce chef d'orchestre moderne et passionné. C'est peut-être la seule représentation, dans le cinéma français des années 1960, d'une figure de musicien « classique » un peu étoffée qui ne soit pas présentée comme une figure du passé et inactuelle.

44 Cf. « Le temps des stars », Liébert, Georges, *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 91-114.

45 Marie-José Nat, « Je venais de faire un sketch avec René Clair, *La Française et l'amour*, et c'est Clair qui a suggéré mon nom à Clouzot pour être la jeune sœur de Brigitte Bardot. Il m'a rencontrée, expliqué que je ferais couple avec Sami Frey, que je connaissais depuis le cours Simon. Il m'a parlé du personnage, m'a fait écouter la musique qu'il voulait mettre dans le film. […] Il m'a demandé de prendre des leçons de violon avec Sami. Pendant plusieurs mois, j'ai donc pris des cours avec un violoniste. Sami était le chef d'orchestre, moi la musicienne. Clouzot voulait que le son et le mouvement soient parfaits. Il aurait pu me filmer intégralement mes gestes étaient synchrones. », Aux auteurs, 8 décembre 1992, dans Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, *op. cit.*, p. 368.

Fig. 3.8 Sami Frey dans *La Vérité* (1960) de Clouzot dirigeant l'Ouverture *Léonore* de Beethoven (46:35).

Fig. 3.9 Herbert von Karajan dirigeant la *Symphonie n°4* de Schumann, répétition filmée par Clouzot (1965).

3.4.2. Le comique : *La Grande vadrouille* (1966) de Gérard Oury.

Stanislas Lefort, incarné par Louis de Funès, est sans doute le personnage musicien le plus célèbre du cinéma français. Le chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, se voit, pendant l'Occupation et par des concours de circonstances, devenir résistant malgré lui.

Pour le rôle, De Funès, ancien pianiste de bar et vedette du cinéma comique, doit être crédible à la direction d'un orchestre symphonique. Pour ce faire, Robert Benetti, violoniste et président du syndicat des musiciens de l'Opéra de Paris, sera engagé comme professeur de direction de l'acteur.[46] Georges Auric, qui signe la musique originale du film, est alors président de la SACEM, de 1954 à 1978, et administrateur de la RTLM (Réunion des théâtres lyriques nationaux), de 1962 à 1968, ce deuxième poste facilitant sans aucun doute la possibilité d'un tournage aussi important à l'Opéra Garnier, totalisant plus de 200 plans au sein du célèbre monument.[47] Avec près de 800 figurants, la scène de concert notamment est exceptionnelle pour le cinéma français d'alors.

À la répétition d'orchestre, Stanislas dirige les deux dernières sections – 20 et 21 – de la « Marche Hongroise », extrait de *La Damnation de Faust* de Berlioz. Terminant la perruque ébouriffée, les musiciens l'applaudissent. Après avoir félicité énergiquement l'orchestre (« c'était très bien »), il se ravise progressivement, « écoutez, j'ai une conception personnelle de l'ouvrage. Ce n'est pas assez triomphal, ce n'est pas assez orgueilleux ! De

46 Chapeau, Vincent, *Sur la route de La Grande Vadrouille. Les coulisses du tournage*, Paris, Hors Collection, 2004, p. 75. Remarquons que les deux passages que dirige le personnage (L'introduction et la « Marche Hongroise ») se dirigent tout les deux à deux temps, cela facilitant en partie l'apprentissage de la gestuelle, peu complexe.

47 Gérard Oury obtient par ailleurs l'aval d'Émile Biasini et d'André Malraux. Il tournera pendant les vacances, en juillet, lors de la fermeture de l'Opéra, obligé de reconstituer un orchestre éphémère pour l'occasion. Pour des détails sur le tournage à l'Opéra Garnier cf. Chapeau, Vincent, *Sur la route de La Grande Vadrouille. Les coulisses du tournage*, *op. cit*., p. 74-80.

l'orgueil bon sang ! », pour conclure, « c'est de la bouillie tout ça, c'était pas mauvais, c'était très mauvais ! Reprenons ! En 17.» Le caractère cyclothymique, acariâtre et mégalomane du personnage apparaît sans ambages dans cette scène de présentation : il expulse les chanteurs trop bruyants de la salle (« Méphisto ! Marguerite ! Faust ! Sortez ! Je ne veux personne dans la salle lorsque je travaille ! Je ne veux que Berlioz et moi !», crie-t-il), puis, interrompu par des soldats allemands après « douze minutes » de répétition, il brise sa baguette en petit fagot et la jette. Dans sa loge, on aperçoit bien en évidence sur une commode un buste de Berlioz, autant d'éléments (comme le fait de citer les personnages de l'œuvre dramatique plus tôt) qui identifie clairement pour le spectateur l'œuvre convoquée par le film.

Lefort, contrairement à « Mephisto » et aux techniciens résistants du théâtre lyrique, est un attentiste venant en aide aux aviateurs anglais par un concours de circonstances. Le soir du concert, Stanislas Lefort rejoint la fosse d'orchestre de l'Opéra Garnier sous escorte allemande. Il commence à diriger *La Damnation de Faust* devant une salle comble. Après les huit mesures d'introduction de cette « légende dramatique », et alors que Faust doit normalement faire son entrée (chantant « Le vieil hiver a fait place au printemps »), l'orchestre continue à jouer sans que cela ne choque quelqu'un dans l'assistance (seul le général de la Wehrmacht semble, en remuant les lèvres, chantonner pour lui l'air de Faust). L'explosion, fruit de l'attentat des techniciens et chanteurs de l'Opéra, se produira un peu avant la section n°2 de la partition au moment où Faust est censé chanter : « Des cieux la coupole infinie / Laisse pleuvoir mille feux éclatants. » Est-ce ironique ou fortuit de la part du réalisateur ? Quoi qu'il en soit de ce détail, le choix de *La Damnation de Faust* pour évoquer les concerts sous l'Occupation allemande, quant à lui, ne semble pas fortuit.[48] Embarqué à la fin du film avec Augustin et les trois anglais dans un planeur voguant vers la zone libre, Stanislas chante en gesticulant le thème triomphal de la « Marche Hongroise » (repris le temps de quelques mesures en musique de fosse).

48 Pour Yannick Simon : « Le choix du cadre et de l'œuvre ne relève probablement pas du hasard. L'Opéra fut le lieu le plus emblématique de la vie musicale sous l'Occupation et *La Damnation*, l'œuvre choisie pour sa réouverture le 24 août 1940. Quel meilleur choix pouvait-on faire ? Basée sur le *Faust* de Goethe, écrite en voyage aux quatre coins de l'Europe par un Français se présentant lui-même comme un compositeur "aux trois quarts Allemand", *La Damnation* avait tout pour devenir le symbole musical de la collaboration. Mais cet enrôlement posthume ne pouvait pas laisser sans voix ceux qui voyaient dans l'auteur de la *Symphonie fantastique* le père du "renouveau" musical français. En réalité, la "question Berlioz" est tout autant esthétique que politique et ne peut se réduire à un affrontement entre les deux belligérants ou entre "collabos" et résistants. Elle donne lieu à une pluralité d'interprétations qui, du reste, ne sont pas nouvelles, mais qui prennent une résonance particulière dans le contexte de la guerre. », Simon, Yannick, « Hector Berlioz, compositeur français "aux trois quarts Allemand" », dans Chimènes, Myriam et Yannick Simon (dir.), *La musique à Paris sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 46.

La figure du chef d'orchestre est mise en relief dans le film par celle du peintre en bâtiment[49], Augustin Bouvet (Bourvil), caricaturant une France « d'en haut » et une France « d'en bas » – l'image célèbre de Stanislas sur les épaules d'Augustin symbolisant le rapport de force, et de classe, qui unit les deux personnages. Le chef d'orchestre est un figure de pouvoir. Dans la première partie du film à l'Opéra Garnier, de sa loge luxueuse à la fosse d'orchestre, Stanislas est le maître des lieux. Pendant qu'il dirige, il est souvent filmé de face, depuis la scène.[50] Il est l'élément centripète de ce grand rassemblement qu'est le concert, tous les regards – spectateurs et musiciens – convergent vers lui : il est le spectacle. Si les mouvements de direction d'une mesure à deux temps sont relativement primaires, De Funès, acteur de la mobilité et de l'exagération gesticulatoire, s'évertue à impulser une énergie à sa chorégraphie lui donnant une dimension spectaculaire propre à faire illusion.

En comparant les deux figures proposées par Clouzot et Oury, on se rend compte que l'image du chef d'orchestre qu'ils proposent respectivement et la manière de la mettre en scène au sein d'un film sont sur le fond assez semblables, même si le premier offre une figure contemporaine quand l'autre propose une figure tournée vers le passé et si l'une est traitée au premier degré au sein d'un drame, quand l'autre l'est au second dans une comédie.

Dans les deux films, en effet, ils sont présentés dans l'exercice de leur art dirigeant, baguette à la main droite, un morceau de bravoure à l'orchestration dense et aux nuances amples (Sami Frey pendant un cours, dirigeant la fin de l'Ouverture *Léonore n°3*, op. 72, de Beethoven ; Luis de Funès pendant une répétition, travaillant la « Marche Hongroise » de Berlioz), l'un terminant la sueur au front, l'autre la perruque décoiffée. Dans les deux cas, ces scènes de présentations ont pour but d'impressionner et de poser le personnage comme un passionné maître de son art (la virtuosité clownesque d'un côté, de l'autre, la virtuosité romantique), tout en réinvestissant l'image romantique de chef d'orchestre (une direction physique où celui-ci apparaît comme habité et possédé par la musique).

49 La culture américaine, quant à elle, fait consensus, le peintre en bâtiment comme le chef d'orchestre connaissant parfaitement l'air américain « Tea for two », et comprenant et balbutiant tous les deux quelques mots d'anglais.

50 L'action se situant en 1942, le réalisateur prend soin de ne pas filmer le plafond de l'Opéra Garnier, l'une des deux coupoles ayant été peinte par Marc Chagall en 1964 à l'invitation d'André Malraux.

Le caractère autoritaire du chef d'orchestre, ensuite, véritable cliché de la figure[51], se retrouve chez les deux personnages, frisant l'hystérie pour l'un, plus contenu pour l'autre. Il s'agit de deux hommes de caractère et de pouvoir : opposition de sexe chez Clouzot (Gilbert/Dominique) et opposition de classe chez Oury (Stanislas/Augustin). Le chef d'orchestre apparaissant clairement comme une figure de la distinction associée à une forme de domination.

On remarque, enfin, que dans les deux cas les réalisateurs ont pris soin d'atteindre un certain degré de réalisme en faisant prendre à leurs acteurs des cours de direction (au moins pour la chorégraphie gestuelle). Le résultat est plus subtil et virtuose sous les traits de Sami Frey dans le film de Clouzot, mais De Funès, dans le film de Oury, reste incontestablement celui qui a marqué le plus durablement de son empreinte la figure du chef d'orchestre en maestro excentrique.

3.5. L'instrumentiste.

La figure musicale de loin la plus fréquente au cinéma est celle de l'instrumentiste. Comme pour l'ensemble des figures, les femmes instrumentistes sont moins présentes que les hommes représentant environ 26 % de l'effectif total des personnages instrumentistes de notre corpus.[52]

Un aperçu rapide de la répartition par instrument des personnages musiciens de la période (**Fig. 3.10**) montre – sans grande surprise – que deux instruments se détachent

51 De manière significative, dans la comédie *Comme un cheveu sur la soupe* de Maurice Regamey (1957), le chef d'une bande de truands parisiens est amateur de musique et, en écoutant s'élever d'un juke-box une rengaine, il s'exclame « Ah la musique ! Si je devais refaire ma vie, je serais chef d'orchestre » (24:00). De même, le jeune assassin mélomane dans *À double tour* (1959) de Claude Chabrol, ayant besoin de tout contrôler autour de lui, se prend à plusieurs reprises pour un chef d'orchestre en écoutant sur son tourne-disque du Mozart puis du Berlioz. Le chef d'orchestre est ainsi vu comme une figure de pouvoir, autrement dit comme une expression sublimée du rapport de force qui joint l'individuel au collectif. À propos de cette vision du chef d'orchestre cf. les pages contemporaines écrites par Canetti dans *Masse et Puissance* (1959) : « Le chef d'orchestre est *debout*. L'érection de la personne est un souvenir archaïque qui joue encore un rôle important dans beaucoup de représentations de la puissance. Il est débout *seul*. Son orchestre est assis autour de lui, derrière lui sont assis les auditeurs, lui seul, debout, a une position frappante. Il est *surélevé*, visible devant et derrière. Devant, ses gestes agissent sur l'orchestre, derrière sur les auditeurs. Ses indications proprement dites, il les donne de la main, ou avec la baguette. Voici que d'un tout petit geste, il éveille soudain et anime telle ou telle voix, et il fait taire toutes celles qu'il veut. Il a ainsi pouvoir de vie et de mort sur les voix. […] Le silence des auditeurs assis entre dans le projet du chef d'orchestre autant que la discipline de l'orchestre. […] Il est omniscient, car tandis que les musiciens n'ont devant eux que leur partie, il a toute la partition en tête ou sur son pupitre. […] Pour l'orchestre, son chef représente bien en fait l'œuvre toute entière, dans sa simultanéité et sa succession, et comme, pendant son exécution, le monde doit se résumer tout entier dans l'œuvre, c'est lui qui, pendant ce temps exactement, est le maître du monde. », Canetti, Élias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966 [1959], 419-421.

52 Soit 25 personnages féminins contre 70 personnages masculins pour un total de 95 instrumentistes.

largement des autres : le piano, d'abord, est de loin l'instrument le plus souvent représenté et pratiqué par les personnages (sans compter son rôle muet, en tant que meuble domestique) ; la guitare, ensuite, est le deuxième instrument le plus représenté sur les écrans pendant la décennie, accompagnant l'image des chanteurs et des musiques populaires émergentes (notamment le rock).

Les autres instruments sont très peu représentés. On peut par exemple s'étonner de l'absence de personnage accordéoniste (ce qui ne veut pas dire, rappelons le, qu'il n'y a pas de *figurants* accordéonistes), instrument souvent associé de façon stéréotypique à la France.

Une tendance générale de la figure de l'instrumentiste au cinéma est son amateurisme, les professionnels étant assez peu nombreux, nous le verrons. Dans la deuxième moitié du XXe siècle la pratique en amateur prend ainsi place, peu à peu, dans une histoire des loisirs de masse. La musique pratiquée en amateur et dans une sphère privée, autrefois perçue comme une pratique insigne d'une certaine aristocratie souhaitant par ce biais se distinguer des « vils professionnels »[53], est de moins en moins inféodée à une classe privilégiée et tend à se démocratiser – la pratique de la guitare étant dans les années 1960, nous le verrons, l'exemple le plus probant.

	Piano[54]	**Gui-tare**	**Violon**	**Trom-pette**	**Harmo nica**	**Flûte**	**Basson**	**Tuba**	**Violon celle**	**Contre basse**	**Autre s[55]**
Masc.	34	14	3	3	6	2	2	1	1	2	2
Fémi.	16	5	2	-	-	-	-	1	1	-	-
Totaux	50	19	5	3	6	2	2	2	2	2	2
	95[56] instrumentistes/414 films										

Fig. 3.10 Répartition des pratiques instrumentales dans les films de notre corpus (1958-1968), par genres (masculin/féminin).

53 Comme le rappelle Patrick Clastres : « Une telle définition de l'amateurisme restreint au cercle privé des amis et de la famille est fort ancienne : elle renvoie au temps des aristocrates et esthètes des XVIIIe et XIXe siècles qui cultivaient les arts en toute gratuité pour se distinguer des vils professionnels », Clastres, Patrick, « Amateur » dans Delaporte, Christian, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 16.

54 Avec les pianistes ont été comptabilisés les organistes et clavecinistes (les seconds apparaissant dans de nombreux films historiques).

55 Un homme orchestre (*La Communale*, 1965) et un « joueur de bidon » (*Un Idiot à Paris*, 1967).

56 Le nombre d'instrumentistes est plus important que dans le premier tableau (passant de 71 à 96) puisque nous avons pris en compte ici les chanteurs-instrumentistes, s'accompagnant notamment à la guitare ou au piano.

3.5.1. Quand l'instrument raconte le personnage musicien :

L'instrument de musique est un objet symbolique, c'est à dire que des personnes d'une même culture associeront les mêmes connotations à tel ou tel instrument et *a fortiori* à tel ou tel instrumentiste. En somme – même s'il serait bien sûr dangereux de systématiser ces connotations, les exceptions pouvant être nombreuses – : dis-moi de quel instrument tu joues, je te dirai qui tu es. Nous nous arrêterons plus longuement dans un second temps sur deux instruments en particulier, le piano et la guitare. Mais auparavant, observons la *rhétorique organologique* du cinéma français des années 1960 en évoquant les autres instruments de musique.

Laissons pour le moment outre ces instruments « vedettes » que sont la guitare (associée principalement à la chanson et au rock), et le piano (couvrant l'ensemble de l'éventail des genres musicaux), outre, encore, le violon (associé le plus souvent à la musique classique) et la trompette (associée principalement au jazz[57]), pour nous intéresser d'abord à des instruments moins usités.

L'**harmonica**, tout d'abord, attaché dans l'imaginaire français des années 1960 à un genre cinématographique américain, le western. Instrument portable par excellence et instrument du solitaire[58], on le retrouve dans plusieurs films français de la décennie. Dans une sorte de western à la française, *Les Grandes gueules* (1965) de Robert Enrico, Bourvil dans la scène d'introduction arrive dans les Vosges un chapeau de cow-boy en guise de couvre-chef alors que retentit un thème lent à l'harmonica en musique de fosse (musique de François de Roubaix). L'homme, originaire du Canada, embauche ensuite des prisonniers pour travailler dans le haut-fer vosgien dont il a hérité. L'un de ces prisonniers, le plus âgé, qui deviendra le cuisinier de la bande, joue de l'harmonica à plusieurs reprises. Dans *Les Risques du métier* (1967) d'André Cayatte, la jeune Hélène (Nathalie Nell) tombe sous le charme d'un jeune travailleur portugais émigré, Miguel (Michel Buades), jouant de l'harmonica. Dans *Le Vampire de Düsseldorf* (1965) de Robert Hossein, le tueur en série des années 1930, Peter Kürten (Robert Hossein) est mélomane (il écoute *Lohengrin* de Wagner sur son phonographe)

57 Cf. *Quatrième partie.* « Le musicien de jazz à l'écran : figure de la "déviance" ».

58 Depuis les années 1930, l'harmonica est souvent l'instrument du vagabond et du solitaire : Albin (Jean Servais), l'ouvrier agricole amoureux d'Angèle, joue de l'harmonica (*Angèle*, 1934, Pagnol) ; Le Destin (Jean Vilar) se promène toujours avec son harmonica (*Les Portes de la nuit*, 1946, Carné). En 1959, dans un exemple célèbre d'association de l'harmonica et du solitaire vagabond, Henri Verneuil ne peut imaginer une autre musique de fosse quand Fernandel prend la route seul avec sa vache pendant la Seconde Guerre mondiale (*La Vache et le prisonnier*, 1959) : le thème titre est joué à l'harmonica. On peut également penser au célèbre thème joué à l'harmonica de *Touchez pas au grisbi* (1954, Becker), composé par Jean Wiéner, et associé au personnage principal, le truand Max (Jean Gabin), écoutant *son* disque sur le juke-box d'un café.

et harmoniciste (jouant le thème du film dans sa chambre allongé sur son lit). Un des truands de *Fleur d'oseille* de Georges Launtner (1967), Bob (Bob Sissa), joue de l'harmonica lors d'un « siège ». Lautner s'amuse explicitement du cliché cinématographique de l'harmonica, un truand demandant à l'harmoniciste en train de jouer : « – Tu tiens vraiment à la musique ? – Si t'avais vu jouer Fort Alamo (1960), tu comprendrais. C'est psychologique avant l'attaque : ça les agace, répond le musicien. – Y'a pas qu'eux ! conclut son coéquipier. » Cet imaginaire américain imprégnant les paysages français de ces films se retrouve enfin dans des films d'aventures et de voyages. Un matelot noir de la Toison d'or, par exemple, est harmoniciste (*Tintin et le mystère de la Toison d'or*, 1961, Jean-Jacques Vienne), et le héros plongé dans le sud américain, Joe Grant (Christian Marquand), joue lui aussi de l'harmonica (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1959, Michel Gast).

Ensuite, on trouve les instruments systématiquement rattachés à la comédie parce que sortant de l'instrumentarium stéréotypé du bourgeois musicien (piano, violon) et utilisé dans le but de surprendre et de dépayser le public des années 1960. La figure des figures de l'instrumentiste à résonance humoristique est celle de l'homme-orchestre.[59] On la croise brièvement dans *La Communale* (1965) de Jean L'Hôte, qui fait revivre cette figure du passé associée à la Troisième République. Musicien itinérant, se déplaçant à vélo, il vient perturber depuis la rue, par son ramdam, « La Marseillaise » que chantent les élèves du cours élémentaire.

La comédie se sert à la fois de la dimension visuelle des instruments de musique et de leur sonorités atypiques. Dans ce rôle, les aérophones sont particulièrement choyés.

La **flûte piccolo**, pour commencer, sert à étoffer d'un brin de fantaisie le personnage de l'inspecteur de police, Simon Triquet (Bourvil) dans *La Grande frousse* (1964) de Mocky : on le voit brièvement jouer de la flûte piccolo dans un train alors qu'il se rend dans la « cité de l'indicible peur » (sous-titre du film). Dans une optique humoristique similaire, Huchon, un des sept amis de la bande dans *Les Copains* (1965) de Yves Robert d'après le roman de Jules Romain[60], joue de la flûte piccolo. Il annonce avec emphase et déférence à chaque fois qu'il

59 Un exemple de tradition familiale d'hommes-orchestres en France est la famille Vermontel que Robert Doisneau a immortalisé à la même époque [Photo de Robert Doisneau, *Léo Vermontel et Maurice Baquet*, photographie, Paris, 1957, Agence Rapho (123641)] cf. Calogirou, Claire, Marie Cipriani Crauste, Marc Touché, « Les Vermontel, hommes-orchestres de père en fils depuis 120 ans », dans Gétreau, Florence (dir.), *Musiciens des rues à Paris*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 101-105. Buñuel, par ailleurs, offre une image inquiétante de la figure de l'homme-orchestre à travers son personnage de mendiant aveugle, Don Carmelo, évoluant dans la banlieue misérable de Mexico (*Los Olvidados*, 1950).

60 On remarque que le personnage Huchon n'est pas musicien dans le roman de Romains, il s'agit bien d'un ajout cinématographique de la part de Robert. cf. Romains, Jules, *Les Copains*, Paris, Gallimard, 1922.

s'apprête à jouer pour ses amis le thème de l'Andantino du *Concerto pour flûte et harpe en Ut majeur*, KV 299 : « Messieurs... Mozart ! ».[61]

Le **tuba**, ensuite, est utilisé dans *La Belle américaine* (1961) de Robert Dhéry pour défaire l'image de la jeune fille de la petite bourgeoisie censée pratiquer le piano. En effet, dans un quartier populaire, Isabelle Zoutin (Catherine Sola), reçoit l'ordre de sa mère commerçante d'aller « travailler sa musique ». On la voit d'abord s'installer devant un piano droit et frapper un accord. Puis, pendant un plan sur le fenêtre du voisin, on entend du tuba hors-champ. On découvre enfin que c'est la jeune Isabelle qui joue de l'instrument travaillant une ligne de basse de fanfare. À la fin du film, d'ailleurs, on verra la jeune tubiste défiler avec la fanfare du quartier. À l'évidence, l'effet recherché est un contraste entre la jeune fille policée obéissant aux prétentions bourgeoises de la mère et l'aspect comique et « disgracieux » ici du tuba. Dans *Alexandre le bienheureux* (1968) de Yves Robert, la bonhomie et la nonchalance du personnage principal, Alexandre (Philippe Noiret), un agriculteur ayant décidé de ne plus travailler, s'accorde parfaitement avec cet instrument à la sonorité grave et chaleureuse. Il en joue notamment lorsqu'il décide de ne plus quitter sa chambre, l'instrument étant suspendu par une corde au dessus de son lit et, de cette façon, en permanence accessible. À l'instar de la jeune Isabelle du film de Robert Dhéry, Alexandre fait partie de la fanfare de son village, laquelle tentera, sans succès, de le déloger de sa chambre.

Le **basson** est utilisé de manière similaire dans les films français de la période, offrant un décalage supplémentaire aux personnages qui le pratiquent. Dans le bien nommé *Le Farceur* (1961) de Philippe de Broca, le séducteur fantaisiste Édouard Berlon (Jean-Pierre Cassel) est polyinstrumentiste. Il joue un peu de Bach sur un piano droit à la sonorité fatiguée après avoir ramené une femme dans la maison familiale (Jean-Pierre Cassel exécute réellement à l'image l'*Invention n°4, à deux voix n°4,* BWV 775, s'y reprenant plusieurs fois à certains passages), mais son instrument de prédilection reste le basson dont il donne un long solo un soir de vague à l'âme. Toute sa famille joue d'ailleurs de la musique dans une distribution de musique de chambre originale qui rejoint ici l'ensemble de notre propos (à savoir la recherche de l'instrument inattendu qui fait contre-emploi) : sa jeune belle-sœur (Geneviève Cluny) est aux percussions (grosse caisse et cymbales), son frère (Georges

61 Sur un pont parisien (11:05), dans un restaurant (16:55), à côté d'une cabine téléphonique (21:10) – après avoir entendu le thème en musique de fosse dans un arrangement pour quatuor vocal qui n'est pas s'en rappeler qu'Yves Robert fut très proche du groupe Les Frères Jacques –, dans un train accompagné en musique de fosse (35:00), devant la mairie ronde d'Ambert (42:50), dans un kiosque à musique (1:00:05), lors d'un repas en forêt (1:24:50).

Wilson) à la flûte piccolo, son vieil oncle (Pierre Palau) au piano, et lui-même au basson. Dans un film mis également en musique par Georges Delerue, *L'Abominable homme des douanes* (1963) de Marc Allégret, le basson est utilisé en musique de fosse, pour le thème du film, et en musique d'écran, comme trait humoristique. En effet, Camposantos (Darry Cowl), un douanier, est présenté en train de jouer du basson dans son appartement. On apprendra plus tard par un ami du douanier jouant de la flûte piccolo, le bien nommé Désirée Piccolo (Christian Marin), que Camposantos est membre de l'Harmonie des moineaux.

Terminons, enfin, avec la **contrebasse** dont la taille et le volume ont souvent fait l'objet de plaisanteries.[62] Dans *Des Pissenlits par la racine* (1964) de Georges Lautner (musique de Georges Delerue), par exemple, Jérôme Martinet (Michel Serrault) est un acteur et contrebassiste un peu coincé dont la photo, nous apprend le personnage, « est passée dans l'Encyclopédie de la musique de chambre ». Sur la maison familiale du contrebassiste, on peut lire : « Leçon de musique. Leçons particulières. Flûte, piano, contrebasse, harmonie et composition. » Évoluant au milieu d'un univers de truands, il est la figure dissonante de l'ensemble. On l'entend jouer à l'archet dans une pièce de théâtre pendant que son cousin Jack (Louis de Funès) glisse un cadavre dans l'étui de l'instrument. À la fin du spectacle, trois techniciens pestent en déplaçant la contrebasse (« Tout les soirs plus lourd ce putain d'engin, à croire qu'il profite ! Tu veux mon avis, ces mecs ont la folie des grandeurs ! La pièce serait exactement la même si le gars jouait du pipeau ! »). Se rendant à une soirée, une dame chantera « Y 'a un cadavre dans la contrebasse ! » Il donne ensuite un cours nocturne de contrebasse à Rockie (Mireille Darc) qui cherche à la séduire pour le faire parler. La contrebasse se retrouve au centre d'une géométrie charnelle : « C'est drôle on dirait que tu déshabilles une femme que tu aimes », dit-elle alors qu'il enlève la housse de l'instrument.[63] Plus tôt dans le film, un truand dit : « Jérôme sans sa contrebasse, c'est Paul sans Virginie », et Jérôme d'expliquer, « Il y a de ça. On ne vit pas toute une vie avec et pour un instrument sans que des liens étranges ne se créent. Il y a une symbiose harmonique !». Il tentera tant bien que mal de donner sa leçon tout en flirtant avec la jeune femme au service des truands.[64] Dans la

62 Cf. le monologue du contrebassiste d'orchestre du célèbre texte de Süskind de nombreuses fois mis en scène, Süskind, Patrick, *La Contrebasse (Der Kontrebass)*, Paris, Fayard, 1989.

63 Dans le jargon musical, on dit en effet assez couramment « déshabiller l'instrument », lorsque ce dernier a une housse.

64 « Il y a quatre cordes à la contrebasse accordées en quarte : mi, la, ré, sol. Mais sa musique s'écrit une octave plus haut qu'elle n'est entendue. Soit : mi, la ré, sol. La main gauche ici. Le pouce et l'index entourant le manche. Et la main droite là. Mais il ne faudrait pas croire que la contrebasse appartienne à la famille des violons. Le violon lui a donné la spirale, le nombre réduit de ses cordes, le chevalet moins plat, tandis que la viole de gambe, elle, lui a donné les épaules étroites et tombantes, la table inférieure plate et de larges

dernière partie du film, le contrebassiste joue une de ses compositions, invention à trois voix avec son oncle Absalon (Francis Blanche) à la flûte traversière et sa tante Olphie (Bice Valori) à l'orgue. Après une introduction fuguée classique, dont Lautner prend soin de filmer chaque instrumentiste au moment de son entrée (dans l'ordre : flûte, orgue et contrebasse), l'ensemble de chambre se met à swinguer, la tante improvisant à l'orgue (et une batterie venant s'ajouter en musique de fosse). Lautner utilise la musique de Georges Delerue et filme ces drôles de musiciens avec un sérieux et une grande attention (multiplication des gros plans ; recherche d'angles de prise de vue « originaux » : légère contre-plongée depuis le chevalet de la contrebasse laissant visible les deux autres musiciens grâce à la profondeur de champ ; parodie d'une ambiance « jazz club » avec les volutes de cigarettes). Ce concert familial décalé résume de nouveau, après la famille du *Farceur* de Philippe de Broca, cette mise en scène de l'instrument de musique par la comédie.

Ce qui au départ pouvait être observé comme un *contre-emploi organologique* à l'échelle d'un film *(i.e.* le fait que le personnage joue d'un autre instrument que celui attendu par le spectateur ceci produisant un effet de surprise) apparaît en définitive, par sa récurrence, et après la doxa associant l'instrument « sérieux » (piano, violon, principalement) au personnage « dramatique », comme un autre stéréotype : le personnage de comédie se distingue en jouant des instruments peu usités – ainsi de la flûte piccolo, du tuba, du basson ou de la contrebasse pour le cinéma français des années 1960 (**Fig. 3.11-3.19**).

Fig. 3.13 Bourvil et la flûte piccolo, *La Grande frousse* (Mocky, 1964), 9:00.

Fig. 3.12 Claude Rich et Mozart, *Les Copains* (Robert, 1965), 36:00.

Fig. 3.11 Christian Marin et la flûte piccolo, *L'Abominable homme des douanes* (1964, Allégret), 30:55.

éclisses.[...] » (1:16:00).

Fig. 3.16 Chatherine Sola au tuba, *La Belle Américaine* (Dhéry, 1961), 8:58.

Fig. 3.14 Philippe Noiret au tuba, *Alexandre le bienheureux* (Robert, 1968), 1:03:53.

Fig. 3.15 Jean-Pierre Cassel au basson, *Le Farceur* (Broca, 1961), 1:09:26.

Fig. 3.19 Darry Cowl bassoniste, *L'Abominable homme des douanes* (Allégret, 1964), 5:42.

Fig. 3.17 Michel Serrault, Mireille Darc et la contrebasse, *Des Pissenlits par la racine* (Lautner, 1964), 1:17:25.

Fig. 3.18 La famille du *Farceur* (Broca, 1961), 53:18.

Avant d'aborder enfin la représentation du piano et de la guitare, évoquons deux instruments fictionnels *fantastiques* qui ne sont pas nés directement de l'imaginaire cinématographique mais de l'imaginaire littéraire : le pianocktail et l'orgasmotron. L'imaginaire du cinéma français de fiction, répétons-le, est travaillé par le pesanteur du réalisme et a peine à s'y soustraire. Aussi ces deux instruments imaginaires font-ils figure d'exceptions dans un cinéma peu enclin à ce type de fantaisie.

Le « **pianocktail** », d'abord, est sorti de l'imagination romanesque de Boris Vian.[65] Charles Belmont en adaptant en 1968 *L'Écume des jours* à l'écran, propose une version de ce piano permettant d'obtenir des cocktails en mélangeant savamment les alcools par le biais d'un

65 « – Quel est ton principe ? demande Chick. – À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité. Lorsque l'on joue un air lent, un système de registre est mis en action, de façon que la dose ne soit pas augmentée – ce qui donnerait un cocktail trop abondant – mais la teneur en alcool. Et, suivant la durée de l'air, on peut, si l'on veut, faire varier la valeur de l'unité, la réduisant, par exemple au centième, pour pouvoir obtenir une boisson tenant compte de toutes les harmonies au moyen d'un réglage latéral. […] Le tout est commandé par des contacts électriques et des relais. Je ne te donne pas les détails, tu connais ça. Et d'ailleurs, en plus, le piano fonctionne réellement. […] Il n'y a qu'une chose gênante, dit Colin, c'est la pédale forte pour l'œuf battu. J'ai dû mettre un système d'enclenchement spécial, parce que lorsqu'on joue un morceau trop "hot", il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail, et c'est dur à avaler. Je modifierai ça. Actuellement, il suffit de faire attention. Pour la crème fraîche, c'est le sol grave. – Je vais m'en faire un sur *Loveless Love*, dit Chick. Ça va être terrible. », Vian, Boris, *L'écume des jours*, Paris, Pauvert, 1963 [1947], p. 15. L' « orgue à parfums » de Scriabine, par exemple, est un des nombreux antécédents de ces instruments imaginaires jouant sur les correspondances sensorielles.

système de correspondances musicalo-éthyliques. Version colorée et psychédélique, le pianocktail du film a la silhouette d'un piano à queue, équipé d'un double clavier, de jeux d'expression et d'un pédalier d'orgue, l'ensemble surmonté d'une robinetterie de bar, d'une faune de tuyaux souples transparents et de verreries de laboratoire où l'on peut voir les alcools circuler. Colin (Jacques Perrin), joue d'abord seul une ballade faisant déguster à Chick (Sami Frey), dans un shaker, le cocktail qu'il vient de produire – les deux amis jouant ensuite un quatre mains aux rythmes plus enlevés. Outre les références au jazz (Duke Ellington notamment), genre musical omniprésent dans l'univers de Boris Vian, on remarque que ce pianocktail est la réunion symbolique de deux éléments très souvent associés dans les représentations de la musique : le musicien et la consommation d'alcool.

L'**orgasmotron**, ensuite, est sorti de l'imagination du dessinateur Jean-Claude Forest au début des années 1960, la silhouette du personnage principal s'inspirant de l'actrice Brigitte Bardot.[66] Vadim, en 1968, adapte *Barbarella* et recrée l'instrument de musique de la bande-dessinée. Cette machine, inventée par Durand Durand, un savant fou ennemi de Barbarella (Jane Fonda), est censée déclencher un orgasme létal – effet, entre autres, de la musique – chez celui qui s'en trouve prisonnier. Une fois Barbarella placée à l'intérieur de la machine, Durand Durand se place devant une sorte de clavier à l'extrémité de l'instrument et, une partition loufoque à la main, faite de formes géométriques colorées apposées sur des portées de trois lignes, se met à jouer de cet orgue « moderne ». Après les premières notes de la *Toccata en ré mineur* de Bach, la musique de Michel Magne prend des accents psychédéliques où dialogue une fanfare « drolatique » et la distorsion de la guitare électrique (tenue par David Gilmour, membre du groupe Pink Floyd). Dans un premier temps, Barbarella trouve le supplice agréable tandis que la machine évacue ses vêtements par des tuyaux : « Votre fin sera douce et sensuelle », lui promet Durand Durand continuant à jouer. Puis, alors que Barbarella, le visage de plus en plus convulsé et couvert de sueur est sur le point de « mourir de plaisir », l'orgasmotron, en surchauffe, se dérègle et prend feu.

C'est évidemment la symbolique sexuelle de la musique qui est mise en avant par le biais de cet instrument. D'ailleurs, le visage convulsé de Jane Fonda renvoie directement à celui de Brigitte Bardot une décennie plus tôt dans la scène de danse de *Et Dieu créa la femme* (1957) du même réalisateur. Pour Vadim, il s'agit une nouvelle fois, après la danse « endiablée » de Bardot, de montrer que la musique a des effets sur les corps et les

66 Forest, Jean-Claude, *Barbarella*, Paris, Le Terrain Vague, 1964.

comportements, l'orgasmostron symbolisant à lui seul cette période de sexe, de drogue et de musique psychédélique. Plus généralement, et peut-être inconsciemment, ces deux dernières scènes, à une décennie de distance, renvoient à une dimension universelle et intemporelle de la musique associée à la transe.[67]

> « Une mécanique complexe, un cauchemar de polytechnicien. L'orchestre sous les doigts. Percussif, mélodique, harmonique, le roi des animaux. Une invention diabolique, qui permet de se passer de tout les autres instruments. De les comprendre, de les engloutir, de leur expliquer qui fait quoi, l'intello de la famille, le donneur de leçons. Le meuble, aussi. Des marteaux, des pédales, des étouffoirs, des ressorts, des feutres, des vis, de l'ivoire. Du coffre. Seul instrument que l'utilisateur n'accorde pas lui-même. Le piano fait vivre les déménageurs, les accordeurs et les pianistes. Un instrument noble, quoi : généreux, compliqué, imposant. »[68]

3.5.2. Le piano en majesté.

Le piano, instrument régalien de la culture musicale occidentale des deux derniers siècles[69], règne également dans le domaine de la représentation musicale au cinéma. Du meuble silencieux trônant au cœur du salon à l'instrument fantastique (*Barbarella*, *L'Écume des jours*) l'instrument se décline partout et sous toutes les formes.

Pour montrer l'ubiquité du piano, voyons à quel point l'instrument embrasse tous les films que nous avons évoqués précédemment à propos des autres figures du musicien : le compositeur est pianiste et travaille au piano (*Les Demoiselles de Rochefort, Ce Soir ou jamais, Meurtre en 45 tours, Ni vu, Ni connu, Un Clair de lune à Maubeuge, Cléo de 5 à 7*, etc.), le professeur de musique n'est pas professeur de solfège mais de piano (*Moderato Cantabile,* le piano servant d'ailleurs toujours d'instrument référent et irréfragable pour l'élève, comme dans *Mouchette*), le chef d'orchestre est aussi pianiste (De Funès donne une leçon de harpe à l'anglais en s'installant au piano dans sa loge, *La Grande Vadrouille* ; Sami Frey joue

67 Cf. Rouget, Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'un théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990.
68 De Wilde, Laurent, *Monk*, Paris, Gallimard, 1996, p. 61-62.
69 Cf. Hildebrandt, Dieter, *Le roman du piano. Du XIXe au XXe siècle*, Arles, Actes sud, 2003 ; Parakilas, James (dir.), *Piano Roles : Three Hundred Years of Life with the Piano*, New Haven, Yale university Press, 2001.

à plusieurs reprises du piano et de l'orgue, ce dernier pour subvenir à ses besoins, *La Vérité*), le musicien pratiquant un autre instrument se voit presque toujours, enfin, entouré d'un pianiste (pensons aux deux orchestres familiaux dans *Le Farceur* et *Des Pissenlits par la racine* ou encore à la jeune tubiste dont l'effet comique est construit sur le contraste entre le piano où elle s'installe et l'instrument à vent qu'elle utilise, *La Belle américaine*). L'instrument est tellement présent qu'on pourrait soutenir que derrière chaque représentation de la figure du musicien au cinéma se trouve, sommeille, ou se cache un piano.

On l'a vu avec *Moderato Cantabile*, le piano fait partie intégrante de l'éducation bourgeoise : la jeune femme de Nevers pratiquait le piano pendant l'Occupation (*Hiroshima mon amour*), un jeune professeur (Darry Cowl) a appris le piano dans sa jeunesse (*Le Petit prof*, Rim, 1959), la fille d'un riche banquier, Jacqueline (Édith Scob), montre une pièce enfantine de piano à une jeune fille qui la répète (*Judex,* Franju, 1963), la fille d'un général, Évelyne (Élisabeth Wiéner, fille du compositeur) joue du piano à queue dans la demeure parentale (*L'Année du bac*, Delbez et Lacou, 1964). Dans *Fortunat* (Joffé, 1960), pendant l'Occupation, deux enfants et une femme d'une famille bourgeoise se réfugient à Toulouse, en zone libre, grâce à l'aide d'un modeste braconnier (Bourvil). Le film, construit sur la cohabitation forcée de la bourgeoisie parisienne et de la classe populaire provinciale, utilise le piano comme un instrument de classe. Leurs voisins de palier sont juifs, le mari (Teddy Bilis), tailleur, la femme (Rosy Vart), professeure de piano. Le couple a une fille, laquelle travaille laborieusement son piano tout les jours. L'aîné des deux frères de la famille parisienne, Maurice (Frédéric Mitterrand), archétype du petit citadin arrogant, longtemps après avoir sympathisé avec la jeune fille, se met un jour au piano devant les yeux écarquillés et les oreilles émerveillés de ses voisins. « Vous avez un fils qui joue comme Mozart enfant et vous ne m'avez rien dit ! À moi qui ai consacré toute ma vie au piano », s'insurge la professeure. Après avoir appris par la mère du « prodige » (Michèle Morgan) qu'il a suivi les cours d'un illustre pianiste russe (« Vladimir Preferescu »), elle se propose de lui donner des leçons quotidiennes gratuitement. Le « capital » pianistique de l'enfant sert ainsi de distinction dans les représentations sociales des personnages.

L'éducation ne restant jamais lettre morte, le piano est de fait, chez les adultes également, le reflet par excellence d'une distinction, au sens bourdieusien. L'instrument est, par ailleurs, pratiqué à domicile par un très vaste champ social allant de l'aristocratie –

argentée ou désargentée – à la petite-bourgeoisie.[70] Commençons par une caricature. Dans *Le Tatoué* (1968) de Denys de la Patellière, le comte de Montignac (Jean Gabin), ancien légionnaire du nom de Legrain, propriétaire d'un château périgourdin en ruine, est musicien à ses heures : notre homme joue du clairon pour refléter son côté légionnaire et du clavecin (« Prélude n°1 » du *Clavier bien tempéré*) par fidélité envers l'aristocratie dont il est issu. Les exemples similaires abondent pendant la décennie qui nous occupe. Dans l'univers de Chabrol, on croise ainsi un jeune bourgeois dérangé, Yvan Lesurf (André Jocelyn) jouant du piano à queue dans le salon familial (*Ophélia*, 1962) ; ou encore le bourgeois et tueur en série Landru (Charles Denner), lequel est non seulement pianiste, en dilettante, mais aussi amateur d'opéra (*Landru*, 1963). Dans la filmographie de Vadim, on rencontre : Leopoldo von Kartsein (Mel Ferrer) et Carmilla (Annette Vadim), issus d'une riche famille suspectée de vampirisme, jouant tous les deux du piano à queue dans leur immense demeure (*Et Mourir de plaisir*, 1960) ; un jeune bourgeois-bohème, Renaud Sarti (Pierre Hossein), un pianiste amateur de musique classique et de jazz (*Le Repos du guerrier*, 1962) ; le général allemand, Von Bamberg (Otto E. Hasse), jouant du piano entre deux ordres de mission (*Le Vice et la vertu,* 1963).[71] Dans *Le Combat dans l'île* d'Alain Cavalier, Paul (Henri Serre), un imprimeur chez qui le personnage principal (Jean-Louis Trintignant), un terroriste d'extrême droite, vient se réfugier, est pianiste amateur. Le premier soir, on le voit jouer d'une main, fumant et buvant de l'autre – la musique, censée être jouée à une main, n'est absolument pas réaliste (musique de Serge Nigg). La femme de son invité (Romy Schneider), pianotera à son tour sur le même instrument un peu plus tard dans le film. On pourrait se demander quelle est la fonction de ces courtes scènes musicales. Le marquage social du personnage par l'instrument de musique semble souvent la réponse la plus évidente.

70 Et, d'une certaine manière, en adoptant une définition assez large, on est tous le « bourgeois » de quelqu'un : « Plus précisément, pour l'ouvrier comme pour le domestique, le “bourgeois” est la patron, pour le locataire, c'est le propriétaire, pour le cocher de fiacre, c'est celui qu'il transporte, pour l'administrateur, c'est l'habitant d'une ville. », Corbin, Alain, « Imaginaires sociaux » dans Delaporte, Christian, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 428.

71 Il faudrait encore citer plusieurs films où la figure du pianiste est anecdotique. Boris Vassiliev (Francis Blanche), un espion soviétique, est présenté comme un pianiste virtuose et nous le verrons au piano à queue avec pour objectif de séduire Mireille Darc (*Les Barbouzes*, 1964, Lautner). Borcher (Lino Ventura), le gérant d'un étrange hôtel pour personnes suicidaires, joue toujours le même air sur un piano à queue, en guise de cérémonial, avant qu'un des pensionnaires ne meure (*Sursis pour un vivant,* 1959, Merenda). Charlotte (Mary Marquet), la grand-mère des châtelains du pays, pendant la Seconde Guerre mondiale, joue du piano à queue dans son salon alors que des monceaux de plâtre tombent du plafond délabré. Lors d'un dîner avec des allemands, la châtelaine partagera en paroles sa passion pour la musique avec les mélomanes germaniques (*La Vie de château*, 1966, Jean-Paul Rappeneau). Yvonne de Galais (Brigitte Fossey), la demoiselle du domaine mystérieux, est elle-aussi pianiste amateur (*Le Grand Meaulnes* 1967, Albicocco). Paul Gégauff, enfin, joue un pianiste élève de Schnabel dans une scène d'un film de Godard que nous avons déjà évoquée (*Week-end*, 1967, Godard).

En outre, les nombreuses scènes mentionnées ont en commun une esthétique musicale volontairement pauvre : leur sujet n'est pas *la musique* mais *le musicien* (amateur le plus souvent). Ces scènes agissent ainsi à la manière d'*énoncées performatifs,* c'est-à-dire qu'en nous *montrant* un instant le personnage en train de jouer, elles *font* du personnage un « pianiste ». Et, ce faisant, le sens de ces scènes est bien de charger le personnage des connotations sociales et culturelles associées à la figure du pianiste (amateur), plutôt que d'offrir au spectateur une expérience esthétique de la musique. Évidemment, le genre musical convoqué peut également avoir une importance (plus ou moins grande) dans la production de nuances connotatives. Quand par exemple dans *L'Eau à la bouche* (1959) de Jacques Doniol-Valcroze, Milena (Françoise Brion) joue sur le piano à queue du château « Sweet Georgia Brown », un standard de jazz, pour finir son improvisation par le thème de « Que ma joie demeure » (Bach), elle montre qu'elle est une jeune bourgeoise cultivée, ce que le spectateur savait déjà, et « dans le vent » – ouverte aux modes du moment, celle de la musique « baroque »[72] comme celle du jazz. Dans *Le Jour et l'heure* (1963) de René Clément, un aviateur américain, Allan Morley (Stuart Whitman), est hébergé pendant la Seconde Guerre mondiale dans une famille de la haute-bourgeoisie. Une nuit, il rentre ivre à l'appartement et se s'assit au piano à queue, improvisant une fugue avant de commencer un ragtime énergique (musique de Claude Bolling). Le jazz apporte ici une nuance supplémentaire en faisant écho aux racines culturelles du pays dont est originaire le personnage et en affichant une musique condamnée alors par les Allemands.

Parfois encore, le piano, tout en occupant une place fantomatique (car apparaissant comme quasiment silencieux), apparaît comme une pièce essentielle du film, c'est notamment le cas dans *Léon Morin, prêtre* de Jean Pierre Melville et dans *Thérèse Desqueyroux* de Georges Franju.

Dans le premier, le piano est dévoilé lentement au cours de l'intrigue, passant de l'état de meuble à celui d'instrument de musique, pour finir par disparaître à la fin du film. En effet dans ***Léon Morin, prêtre* (1961)**, Barny (Emmanuel Riva), une athée convaincue (« grenouille de marécage », dit Morin), tombe sous le charme d'un jeune prêtre (Jean-Paul Belmondo) pendant l'Occupation. La deuxième fois que Barny se rend chez le prêtre (dans « cette sorte de parloir à l'aspect de buanderie désaffectée ») pour lui emprunter des livres, on découvre un

72 Ce choral de la Cantate 147 est déjà dans les années 1960 un des thèmes les plus célèbres du répertoire classique, que ce soit, par exemple, dans un arrangement conventionnel pour piano (cf. la version interprétée par Dinu Lipatti) ou dans un arrangement pour trio de jazz (cf. Jacques Loussier).

meuble, sans discerner sa nature, où sont posés deux candélabres et un métronome, ce dernier étant activé par Barny lors de la discussion. Le personnage venant chez le prêtre plusieurs fois par semaine pour discuter, le spectateur découvre le piano droit dans un coin de la pièce meublée uniquement d'un bureau, d'une bibliothèque, d'un poêle à bois et de ce piano. L'instrument apparaît ainsi, silencieux, à de nombreuse reprises, son tabouret servant parfois de chaise aux personnages. Puis, lors d'un énième rendez-vous, le prêtre se met au piano et joue (musique classique de Martial Solal) tout en discutant avec Barny : leur relation se fait de plus en plus amicale et intime, l'homme de foi quittant un instant son être de paroles pour se livrer à la détente musicale. Celle-ci sera de courte durée. À la fin du film, la France étant libérée, Morin part en « mission » dans plusieurs petites paroisses de campagne. Il ne reste dans la pièce que la trace laissée par le piano sur le mur blanc – son empreinte négative. Barny regardant le maigre trousseau du prêtre à la veille de son départ (« c'était donc là son seul bien »), demande s'il a envoyé le piano dans sa nouvelle paroisse. Il lui apprend qu'il a rendu l'instrument, lequel était loué, en ajoutant « je n'aurai plus le temps de jouer d'ailleurs. » Les larmes aux yeux et baissant la tête, « c'est triste » dit Barny. Le prêtre, un léger sourire aux lèvres, lui répond : « Non, je ferai des trous dans un roseau ! » L'homme de foi se défait ainsi des choses matérielles, des plus menues (« je n'ai plus de chaussettes » dit-il) au plus volumineuses (le piano, comme symbole du mode de vie bourgeois). Il n'y a pas de scène spectaculaire de piano dans ce film, pas de coup d'éclat musical, juste une présence périphérique, laquelle apparaît pourtant comme essentielle – au sens où l'élément musical ne peut être substituable par un autre sans craindre de dénaturer l'œuvre.

Dans ***Thérèse Desqueyroux*** **(1962)** de Georges Franju, le piano est à la fois une expression puissante de la bourgeoisie et une manière de suggérer la quête de liberté du personnage. Plusieurs scènes l'utilisent de façon assez mystérieuse, la modalité de la musique (diégétique/extradiégétique) restant ambiguë. La première scène du film montre une place déserte d'où nous voyons Thérèse sortir du palais de justice : accusée de tentative de meurtre sur son mari, une ordonnance de non-lieu a été rendue. Pendant toute cette scène, on entend, hors-champ, une petite pièce classique au piano exécutée maladroitement, nous ne connaîtrons pas sa provenance. À plusieurs reprises, le piano vient ainsi, en musique de fosse, accompagner le personnage de Thérèse. Interrogé sur le rôle émotionnel de la musique dans *Thérèse Desqueyroux*, Franju expliquait :

« Cette émotion est celle de l'attente. La musique est significative surtout dans la scène de la séquestration de Thérèse. Il y a d'abord un plan rapproché sur la rivière. Le piano est très dominant. Et puis la rivière est vue en plan plongeant, de beaucoup plus loin. L'appareil recule et on découvre, de dos, Thérèse, à sa fenêtre, qui regarde l'eau. Pendant le travelling arrière, le son du piano s'est éloigné. Thérèse ferme la fenêtre et la musique cesse [en fait la musique perdure mais de manière feutrée]. L'oreille veut qu'en intérieur, le piano, instrument de salon, soit, sur le plan sonore, "présent". Utilisé contrairement à l'habitude, son "absence" met l'accent sur l'attente, sur la silencieuse solitude de la séquestrée d'Argelouse. »[73]

Il s'agit donc pour Franju de faire sentir la situation de Thérèse, soumise à la claustration, par une sorte de musique « confisquée », symbolisé lors du retour de Thérèse du tribunal par le couvercle fermé du piano dans le salon familial. Le ronronnement pianistique du salon bourgeois est inversé ici et devient, quand Thérèse regarde la nature depuis sa fenêtre, l'expression de la liberté qui semble se mouvoir à l'extérieur de la chambre qui lui sert de cellule. Une fois enfermée, elle sera par ailleurs privée de nouveaux disques, condamnée à écouter sur l'électrophone de sa chambre les quelques disques anciens dont elle dispose (musiques orchestrales de Maurice Jarre).

Dans la dernière partie du film, le piano « silencieux » du salon est magnifiquement utilisé pour créer une tension étrange exprimant une nouvelle fois l'interdit qu'il semble désormais représenter pour Thérèse. On voit en effet la belle-famille de la séquestrée, silencieuse dans le salon des Desqueyroux. La belle-sœur et amie d'enfance de Thérèse (Édith Scob), jeune blonde filiforme vêtue et gantée de noir, soulève le couvercle du piano droit, un Hansen, et fait glisser lentement son index sur les touches d'ivoire, en silence. La tension musicale est à son comble. Après plusieurs secondes, elle finit par frapper un *do* à la surprise des personnes présentes qui se retournent en se regardant. Quand la note cesse de résonner, on entend Thérèse descendre de sa chambre : ce sera la fin de sa réclusion. Le piano, si tant est qu'on veuille en faire une lecture, et bien qu'à aucun moment il ne soit dit que Thérèse fût pianiste, joue donc un rôle important par sa double présence, physique, dans le salon des Desqueyroux, et psychologique, dans l'esprit de Thérèse.

Aussi, comme le gémissement des pins d'Argelouse (« Le gémissement des pins d'Argelouse n'était émouvant que parce qu'on l'eût dit humain », dernière phrase prononcée en voix off dans le film), le son du piano solo entendu à plusieurs reprises en musique de fosse dans le film (et qui peut être perçu comme une musique intérieure) n'est émouvant pour le

73 Brumagne, Marie-Magdaleine, *Franju. Impressions et aveux*, Paris, L'âge d'homme, 1977, p. 54.

spectateur que si ce dernier le considère comme humain, c'est-à-dire comme expression de la complexité de Thérèse prise entre des conventions bourgeoises et un désir de s'émanciper.

D'autres films, enfin, en utilisant la figure du pianiste de manière moins dissimulée ou moins anecdotique, proposent des images un peu plus étoffées du pianiste. Nous prendrons l'exemple de deux films de genre, un film d'épouvante (*Les Mains d'Orlac*) d'après un roman éponyme de Maurice Renard (publié en 1921), et un film noir à la française (*Tirez sur le pianiste*) d'après un roman de David Goodis (*Down There,* publié en 1956). Les deux titres évoquent directement le piano, le premier en citant la partie du corps emblématique du musicien en général et du pianiste en particulier, les mains, le second en détournant une expression, « Ne tirez pas sur le pianiste », référence directe à l'Amérique et à la mythologie du Far-West voulant que le pianiste de saloon soit épargné lors des rixes fréquentes (comme le sera le personnage principal du film de Truffaut).

Dans ***Les Mains d'Orlac* (1961)** d'Edmond T. Gréville, coproduction franco-britannique, on suit les aventures d'un pianiste concertiste, Stephen Orlac (Mel Ferrer), parlant français avec l'accent américain, ayant perdu, lors d'un accident d'avion, l'usage de son principal instrument de travail et d'expression, ses mains. Un chirurgien étrange, le professeur Volcheff, prend la décision de lui en greffer de nouvelles, lesquelles auraient été celles d'un criminel. Des troubles naissent chez le patient suite à cette opération et le pianiste tente de domestiquer les pulsions criminelles de ses nouvelles mains. Après plusieurs rebondissements, la police lui apprendra que le criminel Vasseur a été victime d'une erreur judiciaire et qu'il est innocenté. Soulagé, les troubles cessent et le concertiste peut reprendre paisiblement sa carrière.

Le sujet de l'intrigue induit le réalisateur a développer un véritable fétichisme autour des mains du pianiste. Les mains du musiciens sont dévoilées dès le premier plan, grandes, fines et agiles. On assiste à la fin d'un concerto pour piano où Stephen montre sa maîtrise de l'instrument (l'acteur étant doublé pour les gros plans). Il y a ensuite dans l'ambulance les mains suppliciées et ensanglantées du pianiste. Puis, il y a les mains emplâtrées après l'opération du chirurgien mélomane (lequel accepte l'opération « par amour pour la musique »), et celles protégées par des gants noirs que le pianiste enlève seulement devant son piano affichant des mains couvertes de cicatrices et raides sur les touches du clavier. Ces variations placent les mains au centre de l'attention. En phase de rééducation, le musicien écoute un de ses propres enregistrements de la *Sonate n°14* de Beethoven sorti en 33 tours. Il

lance le dernier mouvement, le plus virtuose (« III. Presto agitato ») et s'installe au piano en essayant, sans succès, de se doubler. Par la suite, on l'entend plusieurs fois travailler du Chopin chez lui (entre autres le *Nocturne en mib* op. 9 n°2). Puis il regagne la scène en donnant pour son retour un récital en Angleterre. Le soir de la représentation, il reçoit ce qu'il croit être les gants de « l'assassin » dont il a hérité des mains et qui ne sont en fait que les manœuvres d'un complot visant à le déstabiliser pour lui soutirer de l'argent. Il commence anxieux la *Sonate n°14* de Beethoven et, pris rapidement d'hallucinations, s'arrête de jouer en plein concert devant un public incrédule. Tout rentre dans l'ordre lorsque les complotistes sont arrêtés et que la police lui apprend que Vasseur, l'assassin, a été innocenté ; de fait, sans transition, on le retrouve sur scène au piano devant un orchestre jouant triomphalement comme au début du film. Si le film ne fait pas preuve d'audace concernant la représentation du pianiste en riche et brillant concertiste international, son originalité, scénaristique plus que cinématographique, consiste à approcher la vie du musicien par le prisme de ses mains, en montrant de quelle manière il peut être troublé physiquement (l'accident, la greffe, la rééducation), et surtout psychologiquement (la conscience de posséder les mains de celui qu'il pense être un « criminel » générant le blocage de son jeu).

Par ailleurs, alors que le film narre l'univers d'un concertiste (interprétant de fait des pièces du répertoire classique), la musique de fosse ancre le film dans son époque avec le jazz orchestral du compositeur Claude Bolling. Cette répartition musicale au sein du film est intéressante à constater : le jazz, très à la mode en 1960, est utilisé pour narrer une histoire traitant uniquement de l'univers de la musique classique.

Dans ***Tirez sur le pianiste*** **(1960)** de François Truffaut, on suit l'histoire d'un concertiste, Édouard Saroyan (Charles Aznavour), devenu modeste pianiste de bar sous le nom de Charlie Koller (prononcé « colère »). Il décide de quitter les feux de la rampe à la suite du suicide de sa femme dont il se sent coupable, ayant appris que pour faciliter sa carrière de concertiste elle avait cédé aux avances de son imprésario. Truffaut a voulu rendre hommage au cinéma américain en mêlant dans son film les tons et les genres.[74] Comme Godard avec *Une Femme et une femme* (1961), le réalisateur signe à la fois une fantaisie et un film intime : « Un film de série noire traité à la manière de Raymond Queneau » (constate

74 « Je sais que le résultat semble disparate et que ce film semble en contenir quatre ou cinq, mais c'est absolument voulu car j'ai cherché avant tout l'éclatement d'un genre (le film policier) par le mélange des genres (la comédie, le drame, le mélodrame, le film psychologique, le thriller, le film d'amour, etc.). », Baby, Yvonne, *Le Monde*, 24 novembre 1960, repris dans Truffaut, François, *Le cinéma selon François Truffaut* (textes réunis par Anne Gillain), Paris, Flammarion, 1988, p. 112.

Delerue[75]) et « l'histoire d'un timide », double de Truffaut, sous les traits d'Aznavour.[76] Pour ce qui est de la figure du pianiste Truffaut va croiser l'image du concertiste et celle du pianiste de bar à travers le même personnage.

Comme le film de Gréville commençant sur les mains du pianiste, le deuxième film de Truffaut commence par un plan montrant la mécanique d'un piano droit sur une musique de Delerue,[77] puis Charlie, en train de jouer sur le modeste piano dans un bar, le Mammy's. Le personnage est présenté par son frère, un petit truand, qui s'étonne de sa situation :

> « Qu'est ce que tu fous ici ? Ben moi je vais te le dire, tu gâches ta vie. T'as bonne mine derrière cette casserole alors que tu devrais être devant un piano de concert, devant une salle bourrée à bloc, avec des spectateurs à genoux. Alors moi je te demande ce que tu fous ici ! Un virtuose international qui peut même pas se payer une bagnole mais c'est le monde renversé ça ! [Se mettant à parler plus fort] Regardez-le ! Un virtuose qui fait des badouilles[78] ! Qu'on lui donne un piano à queue avec des bougies ! »

La figure archétypique du musicien génial reclus est immédiatement posée. Il est intéressant de constater que son frère n'insiste que sur des éléments matériels (une « casserole » en place d'un piano à queue) ou concernant la situation sociale et le prestige (posséder une voiture, avoir du pouvoir, être le centre de l'attention) mais à aucun moment il n'évoque la musique elle-même. Il donne une image du concertiste défini non par un répertoire musical ou par des qualités d'interprétations mais par un statut social privilégié, tel que reflété dans *Les Mains d'Orlac* par exemple, c'est-à-dire celui d'une homme riche, célèbre et de pouvoir.

Qui est Charlie ? On découvre d'abord sa vie de pianiste de bar. Il apparaît comme un pianiste froid et détaché, déroulant la musique de façon mécanique et ne laissant poindre sur son visage aucune expression. Au début du film par exemple, après avoir aidé son frère poursuivi par deux truands et alors que Boby Lapointe s'est mis à chanter « Avanie et Framboise » pour occuper l'attention des clients du bar, Charlie, le visage résolument impavide, revient s'installer au piano au milieu de la chanson pour ponctuer d'accords

75 *Journal musical français*, septembre-octobre 1966, cité dans De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001, p. 311.

76 « À la fois "Série Noire" et journal intime, *Tirez sur le pianiste* est sans doute le vrai film Nouvelle Vague de François Truffaut. », De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 312.

77 Le compositeur a écrit la musique de cette scène en post-production, à partir des images, synchronisant tant bien que mal sa musique aux mouvements des marteaux du piano (voir par exemple le synchronisme des deux glissandi).

78 Argot parisien. Cf. « Les parlers provinciaux (Anjou, Bresse, etc.) disent, avec le même sens [*vadrouiller*], *badrouiller* d'où, la prononciation parisienne négligée *badouiller*, courir les bastringues : *badouille*, homme lâche, et *badouillard*, viveur, noceur. », Sainéan, Lazare, *Le langage parisien au XIXe siècle*, Paris, Boccard, 1920, p. 107.

l'accompagnement minimaliste du batteur et du contrebassiste. Pour compléter ce premier tableau, le pianiste habite une modeste chambre d'hôtel et semble s'intéresser au jazz : on l'entend scater au lit en lisant un *Jazz magazine,* un métronome posé sur sa table de nuit. De même, essayant de chasser ses velléités sentimentales à propos de Léna, la serveuse du bar, il se concentre sur des grands pianistes de jazz (« Allez, Allez ! Pense à Art Tatum. Est-ce qu'il a du talent ? Et Erroll Garner ? Oui, Erroll Garner a du talent. Et Junior Mance ? Lui tu peux pas dire que tu le connais pas. »).

Ensuite, le deuxième tiers du film nous plonge par le biais d'un flash-back dans « l'ancienne » vie de Charlie, lorsqu'il était concertiste. Une affiche de concert sert de transition : « Salle Pleyel. Récital de piano. Edouard Saroyan. Bach, Mozart, Chopin, Bartók ». On le voit au lit avec sa femme, serveuse dans un bar, elle lisant *La maison française*, lui la partition du *Deuxième concerto pour piano* de Prokofiev. On apprend qu'il donne des leçons de piano pour gagner sa vie.[79] Charlie passe ensuite une audition dont Truffaut ne nous montre rien, s'attardant plutôt, en une courte digression – typique de l'esprit de la Nouvelle Vague –, sur la violoniste qu'on a entendu jouer hors-champ et qui sort du bureau de l'imprésario au moment où le pianiste hésite à sonner, le réalisateur filmant en deux longs travellings la femme parcourant avec son étui de violon le couloir puis la cour de l'immeuble avant de disparaître mystérieusement. Une affiche nous informe que l'audition a été un succès : « Salle Gaveau (45, Rue La Boétie). Récital de piano. Édouard Saroyan. Chopin, Liszt, Debussy, Ravel. Piano Gaveau. Place de 300 à 1 000 francs.[80] Location à la salle. Réduction aux étudiants. » Truffaut montre quelques secondes le récital en plan fixe de manière très factuelle – on sent que filmer la musique n'est pas sa préoccupation première. Double du réalisateur, le concertiste est présenté comme timide, et doutant sans cesse de lui-même (« Probablement que je ne suis pas un véritable artiste. J'ai besoin qu'on le croit pour

79 Le thème de « l'élévation » sociale *par le piano*, présent dans *Tirez sur le pianiste*, se trouve déjà par exemple dans le film *Édouard et Caroline* (1951) de Jacques Becker. Édouard (Daniel Gélin) est un pianiste issu d'un milieu modeste, marié à Caroline (Anne Vernon), une jeune femme de la bourgeoisie. Le film raconte une soirée importante pour le couple. En effet, afin d'aider le jeune pianiste, un récital est organisé chez l'oncle fortuné de Caroline qui loue un piano pour l'occasion (« - Vous avez acheté un piano ? - Non, je l'ai loué mon cher, chez Pleyel. On achète pas un piano de grand concert, c'est un meuble abominable ! »). À la fin du film, Édouard reçoit une proposition pour un grand concert et le couple, qui s'était disputé pour des billevesées au début du film, se réconcilie. Le personnage joue essentiellement du Chopin : dans son appartement devant la concierge et son neveu (*Polonaise en la bémol majeur*, op. 53, « Héroïque »), et lors de la soirée (*Étude n°2 en fa mineur* et *Étude n°5 en mi mineur* extraites des *12 Études* op. 25). Becker, contrairement à Truffaut, prête une grande attention à la représentation pianistique (l'acteur étant doublé visuellement par les mains de Thierry de Brunhoff et l'interprétation étant confiée à Samson François).

80 Il s'agit encore d'anciens francs, soit de 3 à 10 nouveaux francs. [Le taux horaire du SMIC est alors d'environ 1, 64 nouveaux francs].

essayer de le devenir »), ce qui à la longue irrite sa femme.[81] Après le suicide de cette dernière, il décide de quitter sa vie de concertiste, change de nom et devient un modeste pianiste de bar apprécié dans le quartier. Il fait danser les clients tous les soirs et le patron recrute des musiciens (« Victor, le batteur, qui rit toujours sans savoir pourquoi et son frère François, le contrebassiste, avec ses longues mains velues »). Léna, la serveuse amoureuse du pianiste de bar, veut que Charlie redevienne Édouard, le concertiste. Et ensemble, ils décident de démissionner. Après plusieurs péripéties, Léna est tuée par un truand. Elle n'aura pas l'occasion de métamorphoser Charlie, lequel reviendra travailler dans le bar comme pianiste : le visage empli de la même tristesse inexpressive qu'il avait au commencement.

Truffaut met ainsi en scène deux visages de son personnage à travers deux statuts sociaux antagonistes portés par deux figures de pianiste : le concertiste jouant en pleine lumière pour un public privilégié (victime d'un milieu vicié) et le pianiste jouant au fond d'un bar dans un coin mal éclairé pour les habitants d'un quartier populaire venus danser, boire et se divertir (acceptant stoïquement son rôle de « boîte à musique »). Truffaut, à la suite de Goodis, privilégie la deuxième figure, empreinte d'un halo romantique : l'artiste de l'ombre, déclassé, fragile, vivant par choix en musicien-ascète.

Les représentations du piano et du pianiste pendant cette décennie, on le voit, ne s'inscrivent en rien en rupture avec les représentations plus anciennes mais, au contraire, se positionnent dans une continuité qui a son origine dans les représentations picturales ou romanesques du XIXe siècle. Si l'on excepte l'écart godardien montrant un piano à queue dans une cour de ferme (*Week-End*, 1968), le cinéma n'impose pas de regard « distancié » ou « critique » sur le piano et sur son rôle social, à l'inverse de l'art contemporain des années 1960.[82] Le cinéma se contente de l'utiliser comme un ingrédient réaliste, un reflet organologique de classe.

81 « Si tu crois qu'il ne me faut pas de la patience pour vivre avec toi. […] Elle est jolie ta conversation depuis un an. […] "Il paraît qu'Hemingway collectionne tout mes enregistrements. Et untel qui n'a pas aimé mon récital... Et machin qui a dit à chose qu'à son avis je suis le plus grand pianiste du moment. Qu'est-ce que Dupont pense de moi... Est-ce que la concierge m'a vu à la télévision..." Tu penses pas que ça devient un peu indécent à la longue. Je préférerais que tu sois prétentieux et plus sûr de ton génie. Au moins comme ça j'aurais la paix. La moindre critique te rend malade »

82 Songeons au piano recouvert d'un épais feutre gris et orné de croix rouges de Beuys (Beuys, Joseph, *Infiltration pour piano à queue*, 1966, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne), ou au piano brisé et morcelé de Arman, fixé sur une surface plane (Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne).

> « La vogue de la guitare a largement dépassé les succès du disque et du music-hall. Pour la première fois en France, il existe en effet un instrument de musique de masse. Ni l'accordéon, ni l'harmonica, instruments populaires par essence, n'ont connu une telle diffusion. […] Personne n'ignore plus que la guitare électrique est devenue l'instrument de musique le plus vendu en France. », Lucien Rioux, 1966.[83]

3.5.3. La guitare : mode d'un instrument et sa représentation.

La guitare est peut-être *le* phénomène instrumental, culturel[84] et commercial des Trente Glorieuses. Elle est le symbole musical de la jeunesse, faisant véritablement partie, avec le tourne-disque, le 45 tours, et le *blue jeans*, de la panoplie de l'adolescent. Au-delà de sa fonction proprement musicale, la guitare, à partir des années 1950, est un objet symbolique signifiant l'appartenance à un groupe d'individus. En ce sens, elle devient parfois l'équivalent d'une parure. Lucien Roux, se penchant en 1966 sur *20 ans de chansons en France*[85], rapporte l'anecdote d'un vendeur de guitares électriques s'étant vu obligé d'installer un miroir dans son magasin pour des raisons commerciales ; en effet, la plupart des jeunes acheteurs, s'ils n'osaient jouer devant le vendeur, voulaient « essayer » l'instrument, comme on le ferait d'un vêtement.

L'instrument est facilement transportable, bon marché, et, passé l'apprentissage de quelques rudiments aisément assimilables, permet de s'accompagner en toutes situations. En 1957, paraît une méthode au titre explicite et racoleur, *Play in a Day, Bert Weedon's Guitar Guide to Modern Guitar Playing*[86], représentatif de cette image de l'instrument associée à une

83 Rioux, Lucien, *20 ans de chansons en France*, *op. cit.*, p. 204.

84 Instrument essentiel du blues et d'importance dans le jazz, la guitare, malgré son faible volume sonore, s'impose comme un instrument central dans la plupart des musiques populaires. Il est l'instrument symbolique d'une des premières musiques de masse déferlant sur le monde occidental, le rock 'n' roll. Avec la généralisation de l'amplification, sa voix va s'affirmer et prendre de plus en plus de place : les premières guitares électriques apparaissent dès les années 1930 mais il faut attendre les années 1950 pour que débutent les productions en série. Cf. Boasson, Olivier, « Guitare électrique », Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock* (2 tomes et un index), Paris, Robert Laffont, 2001, p. 725. Si le rock primitif utilise encore des guitares à caisse ou à demi-caisse, très vite, va s'imposer chez les musiciens de rock la guitare à caisse pleine (*solid body*) dont les deux archétypes sont commercialisés aux États-Unis au début des années 1950 : la stratocaster de Léo Fender et la Les Paul de la société Gibson. Les groupes instrumentaux de rock (The Shadows, The Tornados, par exemple, ou Les guitares du Diable dès 1961 en France) contribuent à faire de la guitare un instrument soliste à part entière. On en trouve l'écho dans les arrangements de nombreux films français de cette époque, où l'exposition thématique est confiée à la guitare électrique.

85 Rioux, Lucien, *20 ans de chansons en France*, *op. cit.*, p. 205.

86 Weedon, Bert, *Play in a Day, Bert Weedon's Guitar Guide to Modern Guitar Playing*, Londres, Chappell & Co., 1957.

forme de dilettantisme. *C*ette méthode obtient un large succès public et sera régulièrement rééditée. De même, dans le *Salut les copains* (*SLC*) de décembre 1963, est proposée à la vente une méthode de guitare pour les lecteurs du magazine : Daniel Filipacchi y présente "La méthode SLC de guitare" de Mickey Baker (Polydor), un livret de 55 pages accompagné d'un disque 33 tours.[87] En présentation de la méthode, Filipacchi écrit que la guitare a pris dans les foyers la place du piano d'autrefois.[88] On peut voir dans ce discours une manière habile de rassurer les adultes – même si nul n'est dupe –, en plaçant la guitare dans la généalogie de l'éducation musicale bourgeoise. Claude Brulé, dans *Elle* (février 1963), titre « Les enragés de la guitare », résumant la perception de l'époque vis-à-vis de cette jeunesse et de cet instrument.[89] En cette année 1963, en juin, est organisé un tremplin musical de rock à l'Olympia, baptisé « La Guitare d'Or » (« Jamboree du rock et du twist »), où environ deux cents groupes d'amateurs concourent.[90] Toujours cette année-là, Boby Lapointe fait sur scène une satire du dilettantisme auquel sera associé durablement l'instrument. Professeur de guitare dans un des sketchs de son tour de chant (*La leçon de guitare*, 1963[91]), il se présente : « Je ne joue pas de la guitare classique, je ne joue pas du flamenco, je joue de la guitare sommaire. Je suis professeur de guitare sommaire », résumant par là avec humour l'ancrage dans le paysage musical français d'une nouvelle forme d'amateurisme associée aux loisirs de masse.

Dans le cinéma français des années 1960, on trouve deux tendances de la pratique de la guitare, que nous aborderons successivement, l'une tournée vers le rock 'n' roll, lequel ne compte alors qu'une poignée d'années d'existence, l'autre vers la chanson, laquelle possède déjà une tradition étendue. Ces deux tendances, essentiellement masculines, seront complétées par une troisième partie dans laquelle nous évoquerons l'image de la femme à la guitare.

---

87 *Salut les copains*, n°17, décembre 1963, p. 142 (publicité). Mickey Baker (1925-2012), l'auteur de l'ouvrage, est un guitariste de studio américain qui s'installe en France au début des années 1960. Il participera à la vague yéyé. On peut le voir dans *Masculin Féminin* de Godard, dans le rôle du producteur battant la mesure pendant que Madeleine (Chantal Goya) enregistre en studio (1:31:00).

88 « […] Il fut un temps où toute “bonne” éducation s'accompagnait d'une leçon de piano. Les appartements d'aujourd'hui sont souvent trop petits pour contenir un piano. D'ailleurs vous pensez tous “guitare”. Pour vous, Mickey Baker, un excellent guitariste américain qui a joué avec Ray Charles et qui a contribué beaucoup à la naissance du rock 'n' roll, vient de mettre au point cette méthode qui vous permettra d'apprendre la guitare chez vous, tout seul. Les exemples musicaux sont illustrés par le disque. [...] », Baker, Mickey, « La méthode SLC de guitare », notes sur la pochette du 33 tours.

89 Signalons également l'opérette de Francis Lopez, *Le temps des guitares*, créée en 1963 à l'ABC avec Tino Rossi en vedette.

90 Jouffa, François, et Jacques Barsamian, *L'âge d'or du yéyé. Le rock, le twist, et la variété française des années 1960*, Paris, Ramsey, 1984, p. 137-138.

91 « Leçon de guitare sommaire », *Boby Lapointe en public*, 8 novembre 1963, Théâtre de Beaulieu à Lausanne.

3.5.3.1 La guitare des baby-boomers.

La première est symbolisée, et se différencie de la seconde, par l'usage de la guitare électrique, jouée debout et par des jeunes baby-boomers de sexe masculin. Les films utilisant cette figure sont postérieurs à 1962, année qui voit exploser la mode de la vague yéyé. Comme le remarquait Edgar Morin en 1963, l'instrument à six cordes fait partie de ces « biens de propriétés décagénaires : électrophone, guitare de préférence électrique, radio à transistors, collection de quarante-cinq tours, photos, etc. »[92]

De manière significative dans ***Du Mouron pour les petits oiseaux*** **(1963)** de Marcel Carné, on trouve un jeune commis boucher, « Jojo », amateur de rock 'n' roll, qui désire passer de la guitare acoustique à la guitare électrique. La description de son rôle dans le film parle d'elle-même, la guitare électrique y étant présentée comme le sésame « moderne » du succès.

Le personnage est incarné par un jeune chanteur yéyé Dany Desahayes, dit Dany « Logan » en référence au personnage masculin principal du western *Johnny Guitar* (Ray, 1954), Johnny « guitar » Logan (Sterling Hayden). Ledit Jojo rêve de devenir une vedette du rock. On le découvre dans une boucherie mimant les gestes du guitariste avec un gigot en guise d'instrument. Pendant sa pause, on le retrouve dans le café jouxtant la boucherie en train de chanter un twist (« Chouette choc chérie », Charles Aznavour/Georges Garvarentz), debout, sa guitare acoustique en bandoulière, devant le jukebox. Il joue et chante en playback par dessus la musique de la machine à sous, un couple d'amis dansant à ses côtés. Conflit des générations oblige, Carné montre deux homme plus âgés regardant le spectacle depuis le comptoir et pestant (« Que je les prenne les miens, à leur âge ! Avec mon pied ils danseront le twist ! Un autre : « Remarque, c'est pas des danses où on frotte, c'est plutôt un genre de culture physique. »). Un des amis de l'apprenti rockeur relevant ses « fausses notes », le chanteur se gonfle d'orgueil : « Ils parleront autrement quand je serai connu. [Mon groupe s'appellera] Jo et son gang. J'aurai plein de bagnoles avec des tas de filles dedans. » À la femme du boucher, Antoinette (Suzy Delair), qui dit aimer le « jazz » (sic.)[93] en s'intéressant surtout à lui, Jojo raconte : « J'ai pas assez de temps pour travailler. Et puis il me faudrait une guitare électrique, rapport à la sonorité ! » Elle le rejoint un soir dans sa chambre de bonne couverte d'affiches de groupes et de chanteurs de rock (Vince Taylor en tête). Le jeune homme vêtu seulement d'un slip, toujours sa guitare en bandoulière, chante sur son lit « Donne tes seize ans » (Charles Aznavour/Georges Garvarentz) par dessus la radio.

92 *Le Monde*, 6-7 juillet 1963, repris dans Morin, Edgar, *Sociologie*, Paris, Fayard, 1994, p. 401.
93 Sur l'amalgame fréquent entre jazz, twist et rock 'n' roll cf. *Quatrième partie*.

Antoinette, à la surprise de Jojo qui pourrait être son fils, se donne à l'apprenti chanteur. Le lendemain, elle lui donne de l'agent pour qu'il achète sa guitare électrique. Le jour où le patron apprend la liaison, il renvoie le commis qui part sans regret bien décidé à être « vedette grâce à [sa] guitare électrique. »

Le guitariste-chanteur est évidemment très présent dans les films construits autour des chanteurs à la mode – sur le modèle outre-Atlantique des films mettant en scène Elvis Presley. Prenons l'exemple emblématique du chanteur et guitariste Johnny Hallyday (né en 1943), lequel, dans les années 1960, se sert du cinéma comme d'une vitrine promotionnelle de sa carrière de chanteur. À propos de sa performance scénique de trois minutes dans *Dossier 1413* (Rode, 1962), dans laquelle il interprète son propre rôle, jouant avec son propre groupe dans un décor de boîte de nuit, le chanteur déclare : « On s'est contenté de me filmer pendant que je chante. […] J'ai accepté de tourner cette courte séquence pour que mon public puisse me voir tel que je suis sur scène. »[94] Le réalisateur insiste non seulement sur le jeu scénique du guitariste-chanteur (tremblement, mouvement saccadé, s'allongeant sur le sol pendant le chorus de saxophone) mais aussi sur l'effet de la musique sur le public, filmant des spectateurs assis battant irrépressiblement du pied et agitant les bras en rythme.

La même année sort le film à sketchs collectif ***Les Parisiennes* (1962)** de Michel Boisrond, dans lequel on suit quatre jeunes parisiennes des années 1960 : *Ella* (Dany Saval) de Jacques Poitrenaud, *Antonia* (Dany Robin) de Michel Boisrond, *Françoise* (François Arnoul) de Claude Barma et *Sophie* (Catherine Deneuve) de Marc Allégret. Si le film est assez pauvre esthétiquement (du scénario à la mise en scène en passant par les dialogues et la musique), il montre néanmoins, dans le premier et dans le quatrième et dernier sketchs, la jeunesse en proie à cette « nouvelle » musique.

Dans *Ella*, Les Chaussettes noires, avec Eddy Mitchell et Dany Saval au chant, interprètent « C'est bien mieux comme ça » (Charles Aznavour/Georges Garvarentz) lors d'une répétition sur la scène d'une boîte. Les instrumentistes (deux guitaristes et un bassiste) exécutent avec leurs instruments une chorégraphie, tantôt debout, tantôt couché sur le sol : le « rock » est un spectacle visuel – même le batteur joue debout en arrière plan. Dany Saval en se déhanchant en petite haut court, ventre nu et pantalon serré est le centre de l'attention éveillant les commentaires tendancieux d'un imprésario de Hollywood (Darry Cowl) qu'elle

94 *Cinémonde*, 13 juin 1961, cité dans Nicolas, Ken, *Le cinéma sixties à travers les idoles de la chanson*, Toulon, Presses du Midi, 2010, p. 254.

finira par épouser. Les grilles du « solo de guitare », au milieu de la chanson, se transforment d'ailleurs en un solo de danse.[95] Le rock se présente donc ici comme une musique-spectacle.

Dans le dernier sketch, *Sophie* (Catherine Deneuve), jeune lycéenne de la bourgeoisie ayant perdu son père, écoute allongée sur le sol de sa chambre des disques de jazz. Un soir, en quittant la chambre d'une amie par les toits, elle fait la rencontre d'un jeune homme (Johnny Hallyday), la mine triste, vivant depuis deux semaines dans la petite chambre d'un ami couverte d'affiches de musiciens, de pochettes de disques, de photos de boxe. Pour lui exposer l'objet de son affliction, il prend sur son lit sa guitare brisée en deux et en regardant l'instrument : « C'était une chanson, un jour de gloire, ce qu'on veut quoi... Mon avenir ». Sophie s'étonne, « C'est beaucoup pour une guitare », et le jeune homme poursuit, « Oui, je l'ai cassée il y a une heure. Je lui demandais pas grand chose, de tenir un jour de plus, un seul jour ! Je devais partir pour Bruxelles demain matin au Festival du disque et de la chanson. J'aurais réussi à me faire inscrire, ça j'en suis sûr. C'était une chance ! Je sais que j'aurais réussi. Et voilà ! Regardez moi cet enfant de putain [mettant un coup de pied dans la guitare]». Il explique ensuite qu'il vient d'arriver en ville, qu'il ne connaît presque personne et qu'il a juste de quoi payer le billet de train pour se rendre à l'audition, terminant de croquer le tableau de le jeunesse « bohème ». Elle lui propose alors de lui donner sa guitare (« J'ai une guitare. J'ai essayé mais je ne dois pas être très douée. Si vous voulez vous pouvez l'avoir. Je vous la donne. ») Au milieu de la nuit, ils rejoignent l'appartement de la mère de Sophie. Et, après avoir essayé la guitare acoustique, il chante « Retiens la nuit » et « Sam'di soir » (Charles Aznavour/Georges Garvarentz) avec un playback en musique de fosse. Pour la seconde chanson, le réalisateur insère les images d'un clip du groupe pour illustrer la musique.[96] Il a cette fois une guitare électrique et des musiciens autour de lui : on danse, on twiste, on s'agite, la dimension visuelle étant de nouveau au premier plan. Les deux jeunes amants se séparent au petit matin et on retrouve le jeune chanteur dans un compartiment de train bondé, assis devant sa nouvelle guitare posée debout sur le siège qui lui fait face. À un homme lui demandant si la place est libre, il répond : « Non, c'est occupé. » L'homme s'agaçant, « C'est tout de même pas une personne ! », le jeune homme sourit mettant fin à la discussion, « Si Monsieur, justement, c'est une personne ». Voilà parfaitement formulé le

95 « Le solo de guitare des Chaussettes Noires est carrément doublé pour apprécier plus longuement la chorégraphie virevoltante de la sculpturale Dany Saval. », Nicolas, Ken, *Ibid.*, p. 399.

96 Preuve de la négligence de la correspondance entre l'image et la musique, le pianiste de Jazz suisse Marc Hemmeler censé accompagner Halliday apparaît à l'image à la contrebasse parce que, raconte-t-il, « l'accessoiriste avait tout simplement oublié de prévoir un piano », Nicolas, Ken, *Ibid.*, 2010, p. 257.

cliché du chanteur et de sa guitare anthropomorphisée cristallisant autour de l'instrument la muse, la femme aimée et de grandes espérances.

Cinq mois après le célèbre concert de la Place de la Nation à Paris donné le 21 juin 1963 à l'occasion de la célébration des un an du magazine *Salut les copains*, le chanteur se voit cette fois confier le premier rôle d'un film, *D'où viens-tu... Johnny* (sorti en octobre 1963) de Noël Howard. Il s'agit d'un film « promotionnel » ressassant l'image du gentil rockeur, sportif, moral et romantique[97] s'exilant en Camargue pour échapper à des truands (tentant de démentir tant bien que mal l'affirmation de l'un d'eux qui constatait au début du film qu'« à part sa guitare, il a rien dans le crane »). Parmi les chansons interprétées dans la film, on trouve « Ma guitare » dont les paroles anthropomorphisent encore l'instrument (« Ma guitare s'enflamme de joie / Quand tu es là. […] Ma guitare pleure ses accords / Loin de ton corps. […] Ma guitare est folle de danse / En ta présence. [...] »).

Michel Boisrond, l'année suivante, et après *Comment réussir en amour* (1962)[98] où il faisait entendre Eddy Mitchell et Les Chaussettes noires, propose un autre films autour des vedettes de la chanson, ***Cherchez l'idole* (1964)**, dans lequel la guitare électrique se trouve symboliquement au cœur de l'intrigue – le duo Charles Aznavour/Georges Garvarentz s'occupant une nouvelle fois d'écrire les chansons. Un homme dérobe un diamant et, poursuivi par la police, entre dans un magasin de musique pour le cacher à l'intérieur d'une guitare électrique à l'aide de son chewing-gum. Avant de s'enfuir, il prend soin de mémoriser l'étiquette (*« Erikson électronique. Compact. Modèle Elvis Presley »*). Les cinq guitares « modèle Elvis Presley » sont vendus le lendemain même à autant de vedettes de la chanson

97 « Dans *D'où viens-tu Johnny ?*, le yéyé est présenté comme l'opposé du blouson noir, de même que, dans le magazine *Salut les copains*, il s'agit de défendre l'image d'une jeunesse intégrée dans la société », Le Pajolec, Sébastien, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », dans Banligny, Ludivine et Ivan Jablonko (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, PUF, 2009, p. 193.

98 « Aux studios de Boulogne, Michel Boisrond avait fait reconstituer le Golf en décors. Il tournait *Comment réussir en amour*, avec Dany Saval, les Chaussettes noires, Poiret et Serrault, Noël Roquevert, Roger Pierre et Jacqueline Maillan. J'apparaissais quant à moi, dans mon propre rôle de barman animateur. A Boulogne, je rencontrai pour la première fois Claude François, alors Coco, qui accompagnait le groupe d'Olivier Desprax, avec sa tumba. Il avait fait la chorégraphie des Chaussettes dans le film. », Leproux, Henri, *Golf Drouot. Le temple du rock*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 82. Dans ce film, Bernard Monot (Jean Poiret) s'improvise avec ironie metteur en scène dudit groupe de twist montrant encore une fois que l'essentiel est d'ordre visuel (« Vous pourriez pas me faire ça plus rapide, plus enlevé. [...] Et bien c'est très bien mon petit ami ! J'aime beaucoup ce que vous faîtes. Seulement, laissez-vous aller. Vous avez un tempérament, vous le retenez. Je suis persuadé que vous pourriez vous extérioriser d'avantage. Il en veut le public, il faut lui en donner. Vous aviez deux ou trois sortes de petites attitudes qui m'avaient bien plu tout à l'heure, on va essayer de les retrouver. Une sorte de petit soubresaut que vous déclenchez avec vos anches. Voilà ça c'est très bon, c'est très suggestif. Amplifiez moi ces petits soubresauts, plus percutants, plus rapides. […] Votre tenue, elle est terne, elle frappe pas assez, il faudrait trouver quelque chose qui marque plus. [À part] Je peux vous empruntez votre veste mademoiselle. »).

(Charles Aznavour, Sylvie Vartan, Nancy Holloway, Fank Alamo et Johnny Hallyday). Cette très maigre intrigue est alors le prétexte à une immersion dans le monde de la chanson à la recherche de la fameuse guitare. Pendant plus d'une heure, le film est ainsi saturé de références musicales et d'artistes jouant leur propre rôle.[99] Pour ce qui nous concerne ici, le film apparaît surtout comme le premier film français à mettre en vedette l'instrument de musique emblématique de la jeunesse, la guitare électrique, le film faisant de celle-ci l'instrument-totem de cette tribu de plus ou moins jeunes chanteurs.

À la fin de la décennie, Halliday est de nouveau le personnage principal d'un film, ***À tout casser* (1968)** de John Berry. Frankie (Johnny Halliday), un chanteur, ouvre une boîte de nuit (le club 27) avec une bande de copains passionnés de rock et de moto. Un truand (Michel Serrault), voyant d'un mauvais œil cette installation, entre en conflit avec la bande de jeunes déclenchant une série de péripéties. Le générique s'ouvre sur la chanson titre en musique de fosse (« À tout casser »), alors que les jeunes de la bande, menés par Frankie, roulent habillés de blousons noirs chevauchant leurs Harley-Davidson.[100] Frankie et sa bande passent en moto au milieu du marché aux puces, l'occasion pour le meneur de voler, au guidon de sa moto, une guitare électrique suspendue devant le stand d'un exposant. Il continue sa route l'instrument accroché sur son dos, la guitare étant d'emblée présentée comme objet central et privilégié de l'univers rock. La suite du film déploie toute une imagerie hippie concentrée dans la boîte de nuit : les tenues, les décors, les slogans (« Faites tomber des culottes pas des bombes », « Fais (sic.) l'amour pas la guerre » et le symbole *Peace and love* accroché partout dans le club), auxquels s'ajoute toute une iconographie d'idoles américaines, d'une affiche de Marlon Brando dans *L'Équipée sauvage* (Benedek, 1953) à une silhouette géante en carton représentant Bob Dylan avec, non plus une guitare acoustique, mais électrique.

Un dernier film, enfin, pour terminer le portrait de cette figure du guitariste-chanteur : dans ***La Vieille dame indigne* (1965)** de René Allio d'après Brecht, le fils d'une famille

99 Dans l'ordre chronologique : Eddy Mitchell puis Sophie jouant dans un grand magasin parisien de musique ; Sylvie Vartan suivie du groupe vocal Les Surfs pour un concert à l'Olympia (avec la présence, entre autres, de Françoise Sagan et de Bruno Coquatrix) avec en première partie, Hector (et les Médiators), seul chanteur du film à ne pas être cité au générique ; Jean-Jacques Debout dans une émission d'Europe n°1 ; Frank Alamo tournant un clip en province dans un ranch ; Nancy Holloway chantant pour un gala de la police ; Johnny Halliday jouant dans le bus de son orchestre pendant sa tournée ; Dany Saval et Dominque Boschero chantant une reprise twist de « Au clair de la lune » lors d'un audition ; Charles Aznavour, enfin, enregistrant en public une chanson pour une émission télévisée.

100 On pense immédiatement en voyant cette introduction à celle de *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, nettement plus grandiose, mêlant moto, bitume et musique rock (« Born to be wild » de Steppenwolf pour l'ouverture).

d'ouvriers, Pierre (Victor Lanoux), guitariste et chanteur dans un groupe local, se voit proposer un engagement et décide de quitter son groupe. Lorsqu'il l'annonce à son père celui-ci explose (« Elle est belle ton amitié. Le premier gougnafier venu te propose de jouer dans un bastringue et toi tu laisses tout tomber. Ah vive l'idéal vraiment ! C'est le fric qui t'intéresse, le fric, rien d'autre ») et, prenant la guitare de son fils, il la brise sur le sol. À ce geste hautement symbolique répond celui du fils brisant le pare-brise du camion de chantier de son père en lançant une brique. L'aspirant musicien part alors et on le retrouve dans une boîte en train de chanter « Je me sens bien dans ma peau », une chanson signée par Jean Ferrat (« Du moment que sous mes doigts s'épanouissent une guitare ou une fille [...] »). On retrouve ici à travers ce personnage le rêve d'ascension sociale grâce à la guitare et à la chanson.

Faits le plus souvent par des réalisateurs plus âgés gagnés par le jeunisme (Carné) et/ou désireux de faire un film promotionnel autour d'un chanteur (Boisrond, Berry), ces films manquent indubitablement, de par ce regard extérieur et surplombant, d'authenticité et de spontanéité. Pourtant, on voit combien tous ces réalisateurs tentent d'exploiter la dimension éminemment visuelle de la chanson rock, où le physique du chanteur, son « personnage », son style vestimentaire, et son jeu scénique comptent souvent davantage que la musique.

Quant à la guitare à proprement parler, non seulement l'instrument acoustique est devenu électrique mais c'est plus généralement la manière de tenir l'instrument sur scène qui singularise cette figure du guitariste. La façon de jouer un instrument, on le sait, est culturellement codée et appartient à ce vaste champ des « techniques du corps » qu'évoquait Mauss dans un texte aujourd'hui célèbre.[101] Sur scène, le guitariste (et chanteur) de rock devient reconnaissable à sa manière de chanter debout, libre de ses mouvements, avec une guitare électrique en bandoulière. De plus, la « bandoulière » solidifie le couple chanteur-guitare, l'instrument venant littéralement faire corps avec le musicien. Cette posture scénique, banalisée aujourd'hui, est une image nouvelle dans la France du début des années 1960.

D'ailleurs, outre les représentations de musiciens déjà évoquées, l'image du guitariste-jouant-debout infuse le quotidien des personnages du cinéma français. En effet, le *air guitar*, cette pratique consistant à mimer sans instrument le jeu du guitariste, n'a pas attendu la fin du XXe siècle[102] pour se manifester dans les films français. Dans *Une Femme est une femme*

101 Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, XXXII, n°3-4, 15 mars-15 avril 1936, repris dans Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2009, p. 365-386. Pour la réactivation de cette pensée en musicologie lire par exemple le numéro entièrement consacré à la question du « geste musical », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°14, 2001.

102 Par exemple, dans *Lune froide* (1991) de Patrick Bouchitey, Dédé (Patrick Bouchitey) est un marginal passionné par la musique de Jimi Hendrix et le rock des années 1960. Il pratique déjà à sa manière le *air*

(1961) de Godard, Brialy chante déjà en singeant le jeu d'un guitariste avec un balai. De même l'enfant, qui fera pendant quelques heures l'école buissonnière, dans *Rentrée des classes* (CM, 1956) de Jacques Rozier, amuse ses camardes en faisant semblant de jouer de la guitare sur l'estrade de l'instituteur. Dans *Le Scandale* (1966) de Claude Chabrol, Anthony Perkins « joue » de la guitare avec une raquette de tennis doublé en musique de fosse par une guitare à caisse. Ces éléments, aussi anecdotiques soient-ils, révèlent la percée dans l'imaginaire d'une image du guitariste chorégraphiquement stéréotypée.

3.5.3.2 La guitare des chanteurs « Rive gauche ».

La seconde tendance, héritière d'une tradition plus profonde, est celle de la chanson mêlant guitare acoustique et voix. Remarquons que la guitare, contrairement au piano, reste le plus souvent, dans les représentations des deux tendances que nous évoquons, inféodée à la figure du chanteur. On parle toujours d'un chanteur s'accompagnant à la guitare, l'instrument à six cordes étant musicalement toujours un moyen, jamais une fin en soi. Elle participe la plus souvent à une esthétique de « l'effacement instrumental » au profit de la voix et du texte qu'elle porte.

Dans le cinéma français des premières décennies du parlant, s'il y a bien quelques guitaristes dans les paysages du sud (*Toni,* Renoir, 1935 ; *La Femme du boulanger*, Pagnol, 1938 ; *Le Val d'enfer*, Tourneur, 1943[103]), les premières figures « modernes » du guitariste-chanteur, cependant, arrivent dans les années 1950. Elles vont être nourries par la figure contemporaine du chanteur Rive gauche, dont l'âge d'or (1945-1959[104]) précède l'avènement de la Nouvelle Vague. Celui-ci apparaît comme un auteur-compositeur-interprète (ACI) écumant les bars et les cabarets parisiens accompagné de cet instrument nomade et peu volumineux qui s'adapte à ces lieux étroits, la guitare.[105] Si Léo Ferré ou Barbara, plus tard,

guitar. Dans *Le Premier jour du reste de ta vie* (2008) de Rémi Bezançon, Raphaël (Marc-André Grondin) est un « air-guitariste » qui participe à des concours.

103 Ce sont souvent des travailleurs émigrés (italiens, espagnols). Dans le film de Tourneur, par exemple, il s'agit d'un espagnol, travaillant dans une carrière en Haute-Provence, qu'on entend chanter en espagnol dans les premières minutes du film en s'accompagnant à la guitare.

104 « Un âge d'or de la chanson : de la Libération aux yéyés », Vernillat, France, et Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Paris, PUF, 1977, p. 79-90.

105 Nous ne nous étendrons pas sur ces éléments d'histoire de la chanson française déjà plusieurs fois analysés et commentés : « Un lieu, le cabaret, a donc donné naissance à un genre (la chanson à texte) et à une espèce (les ACI, auteurs- compositeurs-interprètes). Il y avait jusqu'ici dans le monde de la chanson une division des tâches : d'un côté des interprètes qui chantaient ce que d'autres écrivaient pour eux, d'autre part des compositeurs et des auteurs qui produisaient eux-mêmes leur "matériel". Le cabaret va générer une nouvelle "espèce", celle des ACI, chantant ce qu'ils écrivent et composent. Cette espèce a un ancêtre, Charles Trenet, et, pour l'époque qui nous concerne ici, un fer de lance, Georges Brassens. C'est dans cette atmosphère confinée, dans le fumée des cigarettes, devant un public amoureux de poésie, et autour de la guitare, qu'est

font exceptions en s'accompagnant au piano, les autres chanteurs émergeant dans les années 1950 ont tous adopté la guitare comme compagne de chanson (Georges Brassens, Guy Béart, Félix Leclerc, Jacques Brel, Francis Lemarque, Stéphane Golmann[106], plus tard, Jean Ferrat). L'instrument permet en outre, par la sobriété de l'accompagnement qu'il impose, de laisser toute sa valeur à l'essentiel : la chanson. Cette esthétique traduit par ailleurs l'évolution des goûts du public qui se tourne vers une chanson poétique, intimiste, sans fioritures. On retrouve là l'inspiration qui sera à l'origine même de la Nouvelle Vague à la fin des années 1950 : trouver une intimité du propos et un naturel que le « cinéma de la tradition » avait perdus de vue, en somme, revenir à un cinéma plus spontané.

Prenons trois exemples significatifs de l'arrivée de cette figure du chanteur « Rive gauche » au cinéma : ***Rue de l'Estrapade* (1953)** de Jacques Becker, ***Marianne de ma jeunesse* (1955)** de Julien Duvivier, ***Porte des Lilas* (1957)** de René Clair.

Dans le film de Becker, une jeune bourgeoise, s'apercevant de ce qu'elle est trompée par son mari, décide de vivre seule et de gagner sa vie. Elle emménage dans une chambre de bonne. Un de ses voisins, Robert (Daniel Gélin), la courtise immédiatement. Il chante a cappella « Tous les mots » de Francis Lemarque en aidant Françoise (Anne Vernon) à faire son lit. Quand son ami Freddy (Henri Belly), un guitariste, arrive, les deux jeunes hommes partent répéter une chanson. On les entend plus tard travailler « Le parapluie » de Georges Brassens.[107] Ils enregistrent un disque entre copains mais la séance tourne à la farce et le résultat n'est qu'une longue dispute enregistrée. Robert et Freddy constituent a eux-deux une figure de guitariste-chanteur plongée dans la bohème parisienne, vivant pauvrement dans l'espoir de réussir grâce à la musique.

Dans *Marianne de ma jeunesse*, la musique jouée par le personnage principal, Vincent Loringer (Pierre Vaneck), sert à le caractériser comme un être singulier et proche de la nature

---

apparue une certaine chanson française – celle que l'on connaît le plus à l'étranger, que l'on admire, et que nous pourrions définir par cette égalité un peu caricaturale : *chanson = guitare + poésie*. La période des cabarets Rive gauche, qui a fait le succès international d'une certaine chanson française, considérée comme "de qualité", a donc vu naître non seulement un style nouveau, mais aussi une fonction nouvelle. Le chanteur n'est plus un amuseur, il est un créateur, et la chanson est en passe d'être reconnue comme l'un des beaux-arts ; elle n'est plus seulement divertissement, elle est désormais considérée comme un fait culturel. », Calvet, Louis-Jean, « Le temps de nos guitares. La chanson Rive gauche », dans Calvet, Louis-Jean, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, *op. cit.*, p. 117.

106 Lequel chante son instrument dans « Ma guitare et moi » (Erato, 1952) : « Ma guitare et moi nous ne nous quittons pas / Qui joue de l'autre personne ne le dira. /Quand je l'ai rencontrée, couverte de poussière / Elle se morfondait chez un antiquaire ».

107 Le personnage-guitariste, qui n'a qu'un petit rôle dans le film, n'a vraisemblablement jamais tenu une guitare. On peut s'interroger. Pourquoi, pour un rôle si peu important (et ne demandant pas un grand talent d'acteur), le réalisateur ne prend-il pas un vrai guitariste ?

– adoptant une image quasi orphique, le personnage étant capable de communiquer par la musique avec les animaux. Dans ce pensionnat aristocratique de garçons, situé en Bavière, après un concert de musique classique donné par les élèves,Vincent charme l'assistance en chantant en espagnol, accompagné seulement d'une guitare acoustique, des chansons de son pays, l'Argentine. Professeurs, élèves, et animaux de la forêt sont charmés par ces airs exotiques : à l'immobilité des élèves pendant l'écoute de la musique classique succède l'allégresse et les dodelinements suscités par les airs de l'Argentin.[108] Symbolisme et surnaturel sont omniprésents dans le film : on le voit, par exemple, en compagnie d'une biche, jouer de la guitare à la lisière de la forêt au bord d'un lac depuis lequel la jeune amoureuse qu'il a éconduite (Isabelle Pia) vient à la nage l'écouter, nue dans les eaux. Bien que l'uniforme du pensionnat donne un aspect boy-scout à la figure du guitariste, le personnage de Vincent apparaît comme typique des années 1950 en investissant la guitare comme l'instrument privilégié du jeune poète et du rêveur. Il arrive au pensionnat guitare en bandoulière et en repart de la même façon, en simple troubadour. L'Orphée, chanteur et guitariste du film *Orfeu negro* (1959) de Marcel Camus, est proche de cette figure un peu fantastique du musicien, croisant la mythologie à une image très actuelle du guitariste.

Dans *Porte des Lilas*, enfin, Georges Brassens, appelé dans le film « L'Artiste», joue son propre rôle, un auteur-compositeur-interprète. Toujours accompagné de sa guitare, le personnage chante tantôt dans le bistrot du quartier à la chaleur du poêle à bois (« Au bois de mon cœur » à deux reprises), tantôt dans sa modeste demeure (« L'amandier » pour avoir l'air occupé pendant une visite de la police, « Le vin » pour bercer le bandit réfugié dans sa cave), et tantôt au bal avec une petite formation (« Embrasse-les tous » et « La marche nuptiale », en musique instrumentale). Quand il y a des paroles, les chansons sont écoutées avec attention par les personnages et placées au premier plan de l'écoute par l'absence de dialogue.

L'image du chanteur qui se dégage de manière plus ou moins directe de ces films est donc celle du « chanteur Rive Gauche »[109] – bohème, voyageur et poète – que l'on va retrouver dans plusieurs films des années 1960.

108 La voix off rappelle le pouvoir descriptif de la musique, commentant pendant que Vincent chante et fait des claquettes au milieu de ses camarades : « Ce fut une nuit d'émerveillement et de fantasmagorie. Tu renversais devant nous d'infranchissables barrières. Tu nous apportais l'horizon immense, les étendues durcies par le gel ou craquelées par le soleil. Tu évoquais les oiseaux bavards et multicolores, les étoiles complices, les chevauchées frénétiques. »

109 Quelques guitaristes-chanteurs (Jacques Brel, Jean Ferrat, Guy Béart, Félix Leclerc, etc., certains avec une formation jazz : Sacha Distel, Henri Salvador).

Dans ***Arrêtez les tambours*** **(1961)** de Georges Lautner, on trouve un ACI membre d'un groupe de résistants pendant la Seconde Guerre mondiale. Le poète-chansonnier (le chanteur Pierre Barouh) interprète lors d'un repas, et alors que la tablée fait silence, « Les filles du dimanche » en s'accompagnant à la guitare. Cette performance réaliste (l'acteur jouant et chantant lui-même sa chanson) se veut une parenthèse musicale émouvante, le personnage étant tué par la suite lors d'un combat avec des soldats allemands.

Le même Pierre Barouh interprète son propre rôle quelques années plus tard dans ***Un Homme et une femme*** **(1966)** de Lelouch où il chante une samba-chanson (« Samba Saravah ») dans laquelle il fait l'éloge de la bossa-nova, toujours accompagné de sa guitare.[110]

Avec le ton sarcastique qui le caractérise, Mocky, dans ***La Bourse et la vie*** **(1965)**, fait intervenir un curée chanteur (sous les traits de Jean Carmet) voyageant avec sa guitare pour se rendre à un gala à Limoges où il est attendu (« Je prends ma guitare et je m'en vais chantant tout le long des routes du bon Dieu »). Il s'agit d'un écho à cette mode de la chanson « religieuse » reprenant les codes de la chanson « Rive gauche » à la fin des années 1950. Les représentants en étaient par exemple : le Père Duval, le Père Didier, et le père Bernard ; et pour les femmes, Jacqueline Lemay et Sœur Sourire.[111]

L'exemple le plus célèbre de cette figure du guitariste-chanteur, enfin, est le personnage incarné par Serge Rezvani, jouant son propre rôle, dans ***Jules et Jim*** **(1963)** de François Truffaut où il accompagne à la guitare Jeanne Moreau chantant « Le tourbillon ».

« Tu es des dames pensives
L'instrument approprié,
Et des jeunesses lascives
Consacré et dédié. »
« À sa guitare » (1555), Pierre de Ronsard[112]

110 Pierre (Pierre Barouh) est aussi un guitariste-chanteur, compagnon de Jacquie (Jacqueline Vandale), le personnage principal de *La Dérive* (1964) de Paula Delsol.

111 « L'apparition des "guitaristes du Bon Dieu" aux alentours des années 1956 fut considérée comme un événement et eut même un certain parfum de scandale qu'elle ne dégagerait certes plus aujourd'hui. », Guller, Angèle, « La chanson d'inspiration religieuse », *Le 9e art. Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Nouvelles Éditions Vokaer, 1978, p. 142-145.

112 « Le recueil des odes. Retranchées par Ronsard aux dernières éditions de ses œuvres. », Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Jannet, 1857, p. 388. Ronsard a par ailleurs écrit plusieurs versions du derniers vers : « Seul instrument dédié » (1553) ou « Pour les amours dédié » (1555), qui n'enlèvent rien à la substance. Francis Poulenc a mis le poème en musique.

3.5.3.3 La guitare au féminin.

Accompagnant cette mode de la pratique de la guitare après guerre, émerge également dans les années 1950 la figure de la « femme à la guitare ». Simone de Beauvoir, dans son étude sur Brigitte Bardot, commandée par le journal américain *Esquire* (août 1959), dresse le portrait de ladite jeune femme et, dès les premières lignes, surgit l'image de la jeune actrice accompagnée de sa guitare.[113] L'instrument devient l'accessoire de la jeune femme moderne et s'invite aussi sur les écrans de cinéma que ce soit au premier plan ou dans les décors.

À l'opposé de la prestation physique d'une Sœur Rosetta Tharpe empoignant à la même époque une Gibson SG pour louer le seigneur, la représentation de la femme à la guitare sur les écrans français joue sur la fragilité, voix susurrée et guitare classique (ou acoustique) étant de rigueur. On croise ainsi pendant la décennie une galerie de personnages féminins qui s'adonnent à la pratique de la guitare, toujours en dilettante (**Fig. 3.20-3.29**).

Dans ***Plein Soleil*** **(Clément, 1960)**, d'abord, on croise une jeune femme écrivant un livre sur Fra Angelico (Marie Laforêt) qui, à ses moments perdus, joue de la guitare et chante. Le spectateur la découvre d'abord par sa voix chantée seule (hors-champ) pendant que le réalisateur nous montre des reproductions de l'œuvre du peintre du Quattrocento, commençant notamment par un gros plan évocateur montrant des anges musiciens qui constituent la partie supérieure gauche du tableau *Le Couronnement de la Vierge.*[114] Marge, au début du film, adopte une image angélique, jouant de la guitare accroupie sur un fauteuil en chantonnant un air sans parole attendant que son compagnon revienne. À la fin du film, elle chantera pour et à la demande de Tom (Alain Delon), lequel a pris l'identité de son ancien compagnon, Philippe (Maurice Ronet).

L'année suivante, dans ***Saint-Tropez Blues*** **(1961)** de Marcel Moussy, on retrouve l'actrice et chanteuse Marie Laforêt, cheveux courts à la garçonne, jouant de la guitare et chantant aux côtés du jeune Jacques Higelin qui l'accompagne. Ils interprètent dans un bar la chanson titre du film (« Saint-Tropez Blues ») signée du guitariste et compositeur Henri Crolla, agrémentée de contre-chants jazz à la guitare – la bande son du film regroupant par

113 Le texte commence ainsi : « One New Year's Eve, Brigitte Bardot appeared on french television. She was got up as usual blue jeans, sweater and shock of tousled hair. Lounging on a sofa, she plucked at a guitar. », Beauvoir, Simone de, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, The New English Library, 1959, p. 5.

114 Fra Angelico, *Le Couronnement de la vierge*, Détrempe sur bois, 112x114 cm, Florence, Offices, vers 1435.

ailleurs un nombre important de jazzmen français de l'époque.[115] L'affiche du film adopte en outre elle aussi cette imagerie – très tropézienne – de la femme à la guitare.

Dans ***Vie privée* (1962)** de Louis Malle, c'est au tour de Brigitte Bardot de jouer quelques arpèges à la guitare tout en chantant « Sidonie » (Charles Cros/Jean-Max Rivière et Jean Spanos). La même année, on retrouve une même nonchalance mélancolique avec Marina Vlady chantant et s'accompagnant à la guitare « Oui, je me mets à tes genoux » (Nina Companeez/Jean-Jacques Grunewald) dans ***Adorable Menteuse* (1962)** de Michel Deville. Marina Vlady chantait déjà en s'accompagnant à la guitare acoustique dans ***Toi... le venin* (1959)** de Robert Hossein.

Jean-Luc Godard, pour sa part, propose une version japonaise de la « femme à la guitare » avec Doris Mizoguchi (Kyoko Kosaka) chantant dans sa langue natale (***Made in U.S.A*, 1966**). Dans ***La Grande Sauterelle* (1967)** de Georges Lautner, Mireille Darc, qui à l'époque – depuis *Galia* (1966, Lautner) – incarne une forme de libération de la femme à l'écran, joue à son tour de la guitare à la tombée du jour avant de rendre l'instrument acoustique à un groupe de hippie.

Citons, enfin, participant à cette même figure de manière plus ou moins directe (du film historique au film fantastique), Marie Stuart jouant de la guitare à Chambord dans *La princesse de Clèves* (1961), adapté par Jean Delannoy, ou Jane Fonda jouant de la mandoline dans *Metzengerstein* (extrait du film collectif *Histoires extraordinaires*, 1968) dans une iconographie mêlant le fantastique, le Moyen Âge et la mode hippie.

Ces chanteuses à la voix fluette sont représentatives de l'ère du microphone où il n'est plus nécessaire d'avoir une capacité à projeter sa voix depuis une scène.[116] Derrière le filet de voix soutenu par quelques arpèges, ce qui semble s'imposer dans toutes ces scènes est la recherche d'un charme évanescent et d'un nouvelle image de la femme, plus indépendante[117] et

115 Roger Guérin (tp), Christian Bellest (tp), Nat Peck (tb), Hubert Rostaing (as), Georges Grenu (ts), J.-P. Drouet (vib), Armand Migiani (bar), Georges Arvanitas (p), Maurice Vander (p), Pierre Michelot (b), Christian Garros (dms). André Hodeir, qui dirige l'ensemble, en cosigne les musiques avec Henri Crolla. Cf. *Bande originale du film de Marcel Moussy : Saint-Tropez Blues. Musique de Henri Crolla et André Hodeir*, Fontana, 45 tours, 1960.

116 Franco Fabbri rappelle de manière plus générale « Aux États-Unis et en Europe, les délires de masse pour les protagonistes de la musique populaire et de la chanson prennent les formes caractéristiques des dernières décennies du siècle à partir de la fin de la guerre, avec les crooners et notamment avec Frank Sinatra (1915-1998). Les crooners doivent leur nom (à la lettre, "chuchoteurs") à une technique vocale que permet l'emploi du micro, à savoir la possibilité de s'adresser au public avec une voix non théâtrale même lorsqu'ils sont accompagnés par un orchestre au grand complet. », Fabbri, Franco, « La chanson », dans Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *Vol. 1 Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2002, p. 694.

117 L'instrument pouvant parfois être associé à une femme au caractère fort et affirmé. Par exemple, dans *De l'amour* de Jean Aurel (musique de fosse d'André Hodeir, le jazz s'associant pour la énième fois, sous la

en quête de plaisirs personnels. Cette image n'est bien sûr pas l'apanage de la France. Elle reflète, comme l'image de son homologue masculin, une évolution des mœurs liée à la « société des loisirs » qui s'installe dans le monde occidental. La pratique amateur de la musique (ici de la guitare « sommaire »[118]) a pour fonction d'occuper le temps « disponible » de la jeune femme moderne. De plus, on peut voir une influence ou un écho de certains personnages féminins du cinéma américain, que ce soit Marilyn Monroe chantant en s'accompagnant à la guitare dans la *Rivière sans retour* (*River of No Return*, 1954) de Otto Preminger, ou encore, et surtout, Audrey Hepburn interprétant « Moon River » sur son balcon dans *Diamants sur canapé* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) de Blake Edwards. Cette dernière scène étant l'archétype des scènes que nous avons évoquées, mêlant le charme, le dilettantisme revendiqué (le chant et la guitare n'étant que des passe-temps capables de sublimer une mélancolie passagère), et une image nouvelle de la femme – présentée comme relativement indépendante.

forme d'un big band, au libertinage), Raoul (Michel Piccoli), un dentiste libertin, a une panne au lit avec une jeune femme tout juste rencontrée. La jeune femme, Julie (Johanna Shimkus), s'amuse de la situation expliquant que cela brise un peu la monotonie de ses relations avec les hommes. Elle veut absolument le revoir alors que lui n'est pas certain de vouloir renouveler l'expérience. C'est au moment de le quitter, lui proposant un nouveau rendez-vous, qu'elle lance cette phrase anodine : « Je joue de la guitare si tu veux je l'apporte ». Il hésite longuement avant de répondre qu'il ne peut pas. Elle lui dit alors : « Je te fais peur ? ». Sans assurance, il répond par la négative. Julie incarne l'image de la femme forte, prédatrice – c'est elle qui prend les initiatives de leur rencontre –, associée ici à la guitare. Plus tard, de retour à son cabinet dentaire, un de ses clients, le livre de Stendhal à la main (*De l'amour*), lui donne une explication à ce « fiasco » (*sic*) comparant la femme à Messaline : l'homme se sentant jugé, poursuit-il, perd alors ses moyens.

118 Le dilettantisme est souvent revendiqué, la chanson n'étant ici qu'un divertissement. Dans une émission de télévision, « À vos souhaits Brigitte » (1963), Olivier Desplax (1939-1974), guitariste et chanteur, interprète le professeur de guitare de B. B., dans l'évocatrice chanson *La leçon de guitare* qui commence par ces paroles : « Si tu m'apprends à jouer de la guitare, de la guitare, tes leçons je te les paierai ô avec un baiser. », et le professeur de répondre : « Un baiser pour une leçon, vive la guitare, vive la guitare, prions le saint sacrement pour que ça dure longtemps. » L'élève, peu douée, renchérit en nombres de baisers, jusqu'à cinq, et finit par épouser son professeur (chanson interprétée dans l'émission télévisée susmentionnée).

Fig. 3.22 Alain Delon et Marie Laforêt dans *Plein soleil* (1960, Clément), 1:46:21.

Fig. 3.20 Jacques Higelin et Marie Laforêt dans *Saint-Tropez blues* (Moussy, 1961).

Fig. 3.21 Brigitte Bardot dans *Vie Privée* (Malle, 1962), 1:22:09.

Fig. 3.25 Marina Vlady dans *Toi... le venin* (Hossein, 1959), 1:03:09.

Fig. 3.24 Marina Vlady dans *Adorable menteuse* (Deville, 1962), 50:59.

Fig. 3.23 Mireille Darc dans *La Grande Sauterelle* (Lautner, 1967), 22:10.

Fig. 3.27 Jane Fonda dans *Metzengerstein* (Vadim, 1968), 32:10.

Fig. 3.26 Kyoko Kosaka et Anna Karina dans *Made in U.S.A* (Godard, 1966), 15:10.

Fig. 3.29 Audrey Hepburn dans *Breakfast At Tiffany's* (Edwards, 1961), 42:59.

Fig. 3.28 Marie Stuart (Renée-Marie Potet) dans *La Princesse de Clèves* (Delannoy, 1961), 1:49:49.

Si cette série laisse apparaître une figure stéréotypée associant la guitare et la jeune femme romantique et avide de liberté, la publicité, pour sa part, a elle-aussi recours à l'image de la guitare pour promotionner les articles destinés à la jeunesse et aux jeunes femmes. Prenons l'exemple d'une publicité pour de lingerie qu'on trouve en pleine page dans un numéro de la revue *Salut les copains* destinée à un public adolescent (*Obsession* : "La marque jeune pour les jeunes"[119]). La jeune modèle de la publicité tient symboliquement dans ses mains deux objets dont la « jeune femme-1960 » est censée être consommatrice : un vinyle, portée au niveau de son visage, et une guitare acoustique, tenue debout le long de ses jambes (**Fig. 3.30**), auxquels s'ajoute un tourne-disque en arrière plan. La même année, Godard, dans *Une Femme mariée* (1964), prenant pour sujet de son film la société de consommation, fait lire à Charlotte (Macha Méril), dans la scène du bar de la piscine, la presse féminine. Le réalisateur montre le ton impératif de la mode, deux filles discutant par exemple à propos d'un bikini : « si ça devient à la mode, je vois pas pourquoi on en mettrait pas ! » Charlotte, ladite femme mariée, continue à feuilletter à une table un magazine féminin où l'on distingue une publicité pour des sous-vêtements utilisant de nouveau l'image « vendeuse » de la guitare (**Fig. 3.32**). Pour finir, on remarque des associations similaires sur l'affiche du film *Saint-Tropez Blues* déjà évoqué (**Fig. 3.31**). L'image de la femme à la guitare au cinéma, tout en inventant une représentation de la femme « libre » et « moderne », laisse aussi transparaître, dans le même temps, une forme de soumission à la société de consommation.

4. Une affinité élective : cinéma et chanson.

La chanson, qu'elle soit dite « à texte » ou « de variétés », est l'élément musical qui apparaît le plus souvent diégétiquement dans le cinéma des années 1960. Qu'elle soit originale, préexistante, sur des rythmes à la mode, accompagnée seulement d'un piano, d'une guitare ou d'un orchestre, écoutée sur disque, à la radio, à la télévision : la chanson est partout sur les écrans français.

Giuisy Pisano[1] et Chantal Gavouyère ont répertorié les références des chansons présentes dans les films du cinéma français des années 1930. Le résultat est sans appel : 740 films de cette période ont ainsi *leur(s)* chanson(s) originales attitrées.[2] Dès le début du parlant, cinéma et chanson forment un duo prolifique.[3] Il ne s'agit pas pour la plupart de chansons « littéraires » ou « savantes » mais bien de chansons « populaires ». L'art populaire qu'est le cinéma a trouvé en la chanson, dès les années 1930, son partenaire musical privilégié et leur complicité sera pérenne.

Par ailleurs, ce relevé discographique laisse apparaître, par les reprises en série des chansons titres de ces films, la dimension également commerciale de ces chansons de cinéma : « Entre 1930 et 1933, on peut relever dix-neuf films dont les chansons ont donné lieu à plus de vingt enregistrements différents », synthétise François Porcile dans sa préface.[4] La chanson de cinéma se plie ainsi aux lois de l'industrie musicale.

Trouver un réalisateur français qui n'ait jamais utilisé une chanson dans ses films relève de la gageure. L'amour de la chanson française semble être la chose musicale la mieux partagée à l'intérieur du cinéma français et les années 1960 ne dérogent pas à cette règle.

Cet engouement pour la chanson au cinéma peut s'expliquer, d'abord, parce que la chanson, on l'a dit, est un art d'essence populaire, comme le cinéma : elle parle à tous de façon

1 Pisano, Giusy, « La chanson au cinéma dans les années trente », dans Pistone, Danièle (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années 1930*, Paris, Champion, 2002, p. 241-256.

2 Pisano, Giusy, et Chantal Gavouyère, *La chanson française dans le cinéma des années 1930. Discographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

3 Des études approfondies sur la chanson dans le cinéma français restent encore à être écrites. Le dictionnaire de Marion Vidal et Isabelle Champion, compilant les chansons apparaissant dans le cinéma mondial, rend visible la grande diversité des usages de la chanson au cinéma et le vaste champ qu'elle couvre. Cf. Vidal, Marion et Isabelle Champion, *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*, Paris, MA Éditions, 1990. Cf. Calvet, Jean-Louis et Jean-Claude Klein, « Chanson et cinéma » dans Julien, Jean-Rémy (dir.), *Vibrations*, « Les musiques des films », n°4, janvier 1987, p. 98-109 ; et également pour la période qui nous concerne, Le Tinnier, Fabien, « Les séquences chantées dans cinq films de la Nouvelle Vague : *Lola*, *Une Femme est une femme*, *Jules et Jim*, *Cléo de 5 à 7*, *Pierrot le fou* (1960-1965) », Mémoire de Master en Études cinématographiques (dir. Gilles Mouëllic), 2011-2012. La Cinémathèque française, enfin, a consacré au sujet un cycle intitulé « Cinéma français et chanson », du 10 avril au 3 juin 2013.

4 Porcile, François, « Préface », dans Pisano, Giusy, et Chantal Gavouyère, *La chanson française dans le cinéma des années trente. Discographie*, *op. cit.*, p. 11.

directe en se faisant, par là, l'expression du quotidien des Français (on l'a vu dans la *Première partie* en soulignant la forte présence de chansons traditionnelles, et autres chants et comptines, dans le paysage cinématographique français).

Ensuite, son succès cinématographique s'explique parce qu'elle est hybride, autant littéraire que musicale, les réalisateurs pouvant ainsi prendre part à la « composition », maîtrisant en partie la portée sémantique de la « musique ». La chanson française partage d'ailleurs avec le cinéma cette volonté de rendre, dans la majorité des cas, le « texte » des paroles clairement audible. La chanson prolongeant le scénario, nombre de réalisateurs ont ainsi écrit des paroles de chanson (il s'agit d'une tradition dans le cinéma français), par exemple : Godard écrit pour la chanson d'Angela/Anna Karina (*Une femme est une femme*), Agnès Varda écrit pour Lola/Anouk Aimée (*Lola* de Jacques Demy) et pour Cléo (*Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda), Jacques Demy écrit les paroles des chansons de ses comédies musicales que Michel Legrand met en musique, Henri Colpi écrit les chansons de ses films (*Une aussi longue absence*, *Heureux qui comme Ulysse*, sur des musiques de Georges Delerue), etc.

Enfin, partageant cet outil qu'est la voix – lieu de rencontre, par excellence, du corps et de l'esprit –, chanteur et acteur ont souvent traversé les ponts unissant le cinéma et la chanson, que le premier se mette à jouer la comédie (Charles Aznavour, Johnny Halliday, Serge Reggiani, Yves Montand, Dario Moreno, Jacques Brel, Eddie Constantine, etc.) ou le second à chanter (Brigitte Bardot, Marie Laforêt, Jeanne Moreau, Anna Karina, Bourvil, etc.).

Nous commencerons, pour compléter la partie précédente sur les figures du musiciens, par aborder la figure du chanteur. Puis nous observerons de quelle manière la chanson de variétés et le rock ont pu être convoqués et critiqués par certains films des années 1960. Enfin, nous terminerons en nous arrêtant sur un archétype qui traverse le cinéma français : la scène d'*écoute* de la chanson française.

4.1. La figure du chanteur.

En fait de figure de chanteur, il s'agirait plutôt de celle de la chanteuse. En effet, si l'on excepte les deux abordées dans la partie sur la guitare (le chanteur de rock et le chanteur « Rive gauche »), la figure du chanteur est surtout incarnée par des femmes dans les années 1960. Il s'agit le plus souvent d'une simple interprète, chantant la musique que des hommes écrivent.

La chanteuse dans le cinéma français des années 1960 emprunte deux tendances principales : celle **« traditionnelle »**, laquelle privilégie la scène, et celle **« moderne »**, laquelle privilégie les médias (disque, radio, télévision).

La première est la chanteuse de music-hall, de bar, de cabaret : celle dont le métier est avant tout un art du spectacle et de la scène. Il s'agit d'une artiste « locale », dans le sens où elle est toujours présentée dans les films comme appartenant à un lieu unique de spectacle. Figure du « passé » n'utilisant pas ou peu les moyens médiatiques de son époque, elle se produit avant tout devant un public. Professionnelles ou amatrices, elles sont très nombreuses dans le cinéma français des années 1960.

La chanteuse de cabaret porte souvent un costume de scène, son numéro étant dédié à l'œil au moins autant qu'à l'oreille du spectateur. On la rencontre dans la représentation de l'Allemagne des années 1930 (***Le vampire de Düsseldorf,* 1965**, de Robert Hossein), où Anna (Marie-France Pisier) chante habillée dans le style d'une Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* (1929, Sternberg) ou d'une Elina Labourdette, danseuse de claquettes au début des *Dames du bois de Boulogne* (1945, Bresson) : coiffée d'un haut-de-forme, corsetée, gantée et bottée de noir tenant dans sa main une cravache. Un petit orchestre l'accompagne, son numéro de chant étant un numéro de séduction, ici convoquant l'imagerie de la femme fatale et dominatrice (« La belle de nuit, suit son désir. / Elle n'a que la loi, de son désir. », chante-t-elle). Marie-France Pisier est doublée au chant par la voix de Pia Colombo (ce choix est étrange étant donnée la grande différence des deux voix, celle-ci rendant difficile à l'oreille le passage du parlé au chanté).

La figure se retrouve dans le western mexicain de Louis Malle (***Viva Maria !*, 1965**), où les deux Maria (Brigitte Bardot et Jeanne Moreau) sont chanteuses itinérantes au Mexique pendant la première décennie du XXe siècle. L'esprit du tour de chant est le même, mêler la chanson au charme et à la séduction (cf. le strip-tease des deux chanteuses laissant muets et pantois les musiciens qui les accompagnent au pied de la scène). Les tenues s'inspirent de la tradition du *French cancan* et les chansons sont légères, dans leurs thèmes comme dans leurs formes (« Ah !Les petites femmes de Paris », Carrière et Malle/Delerue).

Dans ***Lucky Joe* (1964)** de Michel Deville, représentation des années 1960 cette fois, Mimi Perrin (Françoise Arnoul), ancienne compagne d'un truand tout juste sorti de prison, est chanteuse dans un cabaret à Pigalle. Le truand (Eddie Constantine) demandant à un ami si Mimi chante encore, on lui répond : « Oui, enfin, elle ouvre la bouche et ça sort », soulignant

par-là le naturel, pour ne pas dire l'amateurisme, de la pratique. On la découvre chantant une ritournelle ternaire de Georges Delerue avec un canotier sur la tête, portant un veston et un nœud papillon sur une chemise blanche, et des collants noirs, tout en s'accompagnant elle-même à l'orgue de Barbarie.

Dans ***Le Bateau d'Émile*** **(1962)** de Denys de la Patellière. d'après une nouvelle de Simenon, Fernande Malanpin (Annie Girardot), la compagne d'Émile (Lino Ventura), marin-pêcheur à La Rochelle, est une chanteuse de cabaret non professionnelle. On la découvre sur son lit, assise à côté de son tourne-disque, solfiant d'après une partition le tango que son appareil diffuse. Émile, rentrant d'un pêche de quinze jours, s'étonne de la trouver s'amusant sur son lit plutôt que préparant le repas. Elle lui explique, tout en continuant à chantonner son air, qu'elle avait prévu qu'ils aillent au restaurant. Émile sort de ses gonds et la somme d'aller faire des courses (« Je vais t'en foutre du phonographe et du vernis à ongle. Ah madame veut aller au restaurant ! Je vais t'en foutre des chansons d'amour et du plumard jusqu'à midi ! »). Cette première scène expose clairement, sur le ton de la comédie, l'image du mari macho, rustre et travailleur et de la femme oisive et rêveuse (gangrenée par la « société des loisirs »), et aspirant, sans grande détermination, à devenir chanteuse.

À la suite d'une promotion, Émile dépense beaucoup d'argent et s'embourgeoise rapidement (« Tu as la tête qui enfle et en plus de ça tu causes entre guillemets », constate Fernande en remarquant qu'il passe son temps à se comparer à la famille de son patron).[5] Quand Fernande explique avoir sacrifié sa carrière de chanteuse pour lui, Émile, ivre, rit et ne retient pas ses sarcasmes. Cependant, pour faire profiter sa compagne de cette manne financière, il réveille en pleine nuit le gérant d'un magasin de musique (« Teleavia ») pour acheter un électrophone « à quatre vitesses ». Fernande, accompagnant Émile, tous les deux installés dans des fauteuils modernes avec enceintes intégrées, demande également des disques « avec seulement de la musique », pour l'accompagner (des play-backs). Elle en profite pour raconter au vendeur, indifférent, qu'elle chantait à Nantes, au « Mistigri », sous le nom de Gladys. Après plusieurs péripéties, le couple se sépare après une dispute. Émile part la retrouver à Nantes dans un bar de marins, ledit « Mistigri », où on la voit exécutant son tour de chant (on entend la chanson « Notre amour nous ressemble », Jacques Plante/Charles Aznavour). Sa tenue de scène, sa voix mal placée et sa chorégraphie maladroite, font

5 Le film repose sur une opposition caricaturale des classes sociales : par exemple, dans les bars du port où les prolétaires boivent et jouent aux cartes, on entend de l'accordéon et de la musette quand dans la luxueuse demeure du patron, le patron joue aussi aux cartes mais en écoutant de la musique « classique » (musique originale de Jean Prodomidès).

apparaître une chanteuse amatrice et sans grand talent, une « chanteuse ratée » en somme. Devant le spectacle, les marins ivres s'échauffent (« Montre ton cul, ça vaudra mieux ! », « À poil ! ») et le concert tourne à la rixe. Émile, après s'être battu tant bien que mal pour la défendre, repart pour La Rochelle avec Fernande.

On croise de nouveau l'image de la chanteuse de bar à matelots dans ***L'Amour à la mer* (1963)**, premier film poétique d'un jeune réalisateur, Guy Gilles. Le soir de noël, dans un bar de Brest, la chanteuse Lili Bontemps (« Lili Lamour » dans le film) se produit pour des marins. Habillée en robe blanche et portant des gants longs noirs et un boa de plumes blanc, elle interprète la chanson « Lola » (« Lola, Lola[6], vit d'amour / Oui mais pas d'eau fraîche /Vous pouvez lui faire la cour / Qui vous en empêche / Tenir Lola dans ses bras / Chacun peut le faire / Mais avoir l'amour de Lola / C'est une autre affaire ») accompagnée par un pianiste et un batteur.[7] On trouve dans le texte de la chanson une autre association constante de la chanteuse de cabaret, celle de la chanteuse en femme de « petite vertu », la scène de cabaret se présentant alors comme l'antichambre du trottoir. La chanteuse, offrant sa voix et ses charmes au regard de tous, est dès lors perçue, on l'a vu également à travers l'interpellation des marins dans *Le Bateau d'Émile*, comme une proche cousine de la prostituée.

L'Amour à la mer, par ailleurs, renvoie explicitement au cinéma de Jacques Demy[8] (dont Guy Gilles fut l'assistant sur « La luxure », sketch du film collectif *Les Sept péchés capitaux*). Et en effet, du côté des réalisateurs de la Nouvelle Vague aussi, la figure de la chanteuse de cabaret est également utilisée, que ce soit la Lola (Anouk Aimée) de Demy (***Lola*, 1961**), la Angela (Anna Karina) de Godard (***Une Femme est une femme*, 1961**), ou, dans un autre registre, la Ginette (Stéphane Audran) de Chabrol, vendeuse le jour et chanteuse « italienne » de music-hall le soir au concert Pacra (*Les Bonnes femmes*, 1960). Lola et Angela, les deux premiers personnages évoqués, sont des « chanteuses » qui se ressemblent. Elles reprennent certains traits que nous avons déjà détaillés à propos de la chanteuse de cabaret : elles portent des tenues très féminines de scène (chapeau haut-de-forme, guêpière, bas et boa noirs pour Lola ; un déguisement de femme-marin – béret blanc avec un pompon rouge, veste blanche avec des liserés bleus, et une jupe blanche –, puis un corset blanc et des

6 Le nom Lola-Lola est par ailleurs celui du personnage de la chanteuse de cabaret incarné par Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* (1930, Sternberg).

7 Elle reprend ensuite la chanson des années 1920 « Nuits de Chine » (Ernest Dumont/Ferdinand-Lous Bénech).

8 Un des personnages féminins raconte qu'autrefois elle « était à Nantes », et qu'elle « dansait dans une boîte, L'Eldorado ». Il s'agit en effet du nom du cabaret de Nantes où danse Lola dans le film éponyme de Demy (*Lola*, 1961).

bas rouge pour Angela), se produisent chacune dans un lieu unique plutôt modeste (un bar de Nantes pour Lola, une boite de strip-tease parisienne pour Angela). Dans les deux films également, elles exécutent leur numéro sur un play-back (Lola demande à la patronne de « mettre la musique » afin qu'elle puisse répéter ; Angela est montrée mettant en place la bande magnétique avant son numéro). Dans les deux cas, on le voit, l'enregistrement (disque ou bande magnétique) est devenu l'accessoire de la chanteuse de cabaret, laquelle ne collabore plus avec des musiciens mais prépare seule son numéro. Il s'agit donc ici d'une figure intermédiaire entre nos deux catégories de la chanteuse « traditionnelle » et de la chanteuse « moderne ». Dans les deux films, enfin, les chansons sont écrites spécialement pour les personnages par les réalisateurs (Godard écrit la chanson pour Angela[9] ; Agnès Varda, compagne de Demy, écrit celle pour Lola[10]).

Toutes les figures de chanteuses décrites ici, on le voit, sont le fruit d'un discours exclusivement masculin (celui des réalisateurs).[11] De même, dans les films, les chanteuses apparaissent souvent comme dépendantes artistiquement et socialement des hommes même si la Nouvelle Vague commence à montrer des femmes « modernes » et plus indépendantes : Lola chez Demy, Angela chez Godard, les Maria chez Malle, etc. Ces trois derniers exemples représentent cependant dans le même temps une seule manière d'acquérir cette indépendance : non pas grâce à un quelconque travail, promesse d'une ascension sociale, mais grâce à la prise de conscience, à la maîtrise, et à l'exploitation sur scène de leur pouvoir de séduction.

Après la chanteuse de cabaret, émerge ensuite la figure de la chanteuse « moderne », celle qui enregistre des disques et qui utilise les médias (disque, radio, télévision) pour diffuser ses chansons. On nous la montre très souvent dans les studios d'enregistrement, ou en répétition, dévoilant les « coulisses » d'un métier qui fait de plus en plus rêver le public.

---

9 « On se demande pourquoi / Tout le monde est fou de moi / Ce n'est pas compliqué / Voici la vérité. // J'ai de très jolis seins / Des yeux d'améthyste / Un tout petit col marin / Et un slip de... // Je déteste l'école / On me réveille trop tôt / Mais j'adore / Quand on me caresse dans le dos // Moi je dis toujours oui / Quand on me dit "viens chérie" / Car avec les garçons / Faut jamais faire des façons // Je ne suis pas sage / Je suis très cruelle / Mais aucun homme n'enrage / Parce que je suis très belle. » Entre chaque couplets (//) chantés a cappella, un intermède de piano-jazz est entendu sur le même tempo (mais avec des carrures irrégulières à chaque intermède).

10 « C'est moi / C'est Lola / Celle qui rit à tous propos / Celle qui dit l'amour c'est beau/ Celle qui plaît sans plaisanter / Reçoit sans les dédommager / Les hommages, des hommes âgés / Les bravos des braves gars / Les hourras, les viens-avec-moi / Celle qui rit de tout cela / Qui veut plaire et s'en tenir là / C'est moi / C'est Lola. » (Agnès Varda/Michel Legrand).

11 Cf. Sellier, Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

Ève Faugères (Danielle Darrieux), par exemple, est une chanteuse-interprète qui tombe amoureuse de son accompagnateur et envisage, avec ce dernier, d'éliminer son mari, lequel est par ailleurs le compositeur de ses chansons (***Meurtre en 45 tours,* 1960**, Périer). Pour montrer le statut de la chanteuse vedette, Ève est présentée avant tout dans des émissions télévisées ou enregistrant des disques (jamais en concert). Apparaissant comme une interprète-marionnette, sa voix et sa féminité sont utilisées pour porter les compositions de son mari.

René Clair, dans ***Tout l'or du monde* (1961)**, s'attache, à travers le personnage de Stella (Colette Castel), à caricaturer une chanteuse opportuniste, tantôt frivole, tantôt faussement « engagée ». La chanteuse est utilisée par des entrepreneurs souhaitant acheter des terres en campagne pour leur communication publicitaire. Elle devient ainsi la « marraine du Domaine de Longuevie ». Un vieux paysan (Bourvil grimé), bien décidé à conserver ses terres, chasse la chanteuse et les journalistes à coup de fusil, son fils « Toine » (également joué par Bourvil), berger pour sa part, la sauve. Les entrepreneurs avec l'aide des journalistes utilisent ensuite le berger et la chanteuse en inventant une histoire sentimentale propre à occuper les premières pages des journaux. La chanteuse apparaît sur scène pour une émission télévisée, en pantalon de cuir noir, se produisant accompagnée par un orchestre à l'image, et singeant l'artiste « engagé » : « L'espèce humaine est méchante / Je n'aime pas la société / Et pour oublier je chante / Mais je n'aime pas chanter / Je n'aime rien / Le Bien, le Mal. » L'indigent concert est filmé et retransmis en direct à la télévision. Toine, devenu « le plus célèbre berger de France », est invité à son tour à chanter « La chanson des moutons ». Le concert est retransmis dans le bar de son village (Cabosse) où une équipe de télévision est venue filmer en direct les réactions des provinciaux et du père de Toine. René Clair, par anticipation, critique déjà ici la télé-réalité. Quand la chanteuse n'a plus d'utilité « commerciale » pour les entrepreneurs, enfin, elle disparaît. Il s'agit ici d'un portrait de la chanteuse comme « agent promotionnel », capable de capter l'attention, d'occuper les grands titres des journaux, et donc capable de vendre tout et son contraire à l'opinion publique (des savons comme des nouvelles zones urbaines).

Passons d'une Stella à une autre : dans ***Le Soupirant* (1963)** de Pierre Etaix, le personnage principal tombe amoureux devant sa télévision d'une chanteuse de variétés nommée Stella. La chanteuse est donc présentée d'abord par une sorte de clip – le coup de foudre cathodique du personnage –, ensuite par le disque que le personnage achète, puis par

tout les produits dérivés (affiches, cartes, etc.) que le fan[12] se met à collectionner. Sa désillusion amoureuse arrive lorsqu'il passe de ce voile médiatique (iconographie, disque, et télévision) à la réalité (un concert à l'Olympia et la prise de conscience qu'elle a en fait l'âge d'être sa mère).

Figure « moderne », la chanteuse « yéyé » apparaît également au cinéma comme celle s'exprimant davantage à travers les médias que par la scène. Nous aurons l'occasion de revenir sur le personnage de Maleleine Zimmer (Chantal Goya) dans *Masculin Féminin* (1966) de Jean-Luc Godard, emblématique de la chanteuse « moderne » qui ne débute plus en chantant dans des bars ou des clubs mais dans un studio d'enregistrement en enregistrant un disque (cf. *Quatrième partie*). Un film et une épisode de série télévisée nous font l'illustration de l'interprète « yéyé » à l'écran en jeune écervelée noyée dans la technique et les médias.

Dans ***Trois enfants... dans le désordre* (1966)** de Léo Joannon, Zoé Duchemin (Uta Teager), la fille adoptée d'un riche entrepreneur (Bourvil), est une « idole des jeunes ». On découvre sa voix lorsque son jeune frère ouvre le poste de radio. Le réalisateur nous montre alors Zoé chantant « Nounouille » (Gaby Verlor) en studio d'enregistrement avec ses musiciens. On la retrouve ensuite sur un quai de gare partant pour Munich où elle est interrogée par des journalistes (« Voici l'idole de la génération, la révélation de la saison, voici Zoé. Zoé, dites nous quelque chose qui caractérise l'esprit de votre génération, quelque chose de fumant, quelque chose de pétillant ! », elle répond en minaudant : « Et bien ! Eh bien ! Je suis très contente, absolument contente, et je salue tout les copains. ») Enfin, elle danse dans une chambre de la maison familiale avec son petit frère en écoutant un de ses disques. Ces éléments (radio, studio d'enregistrement, presse, et disque) représentent la chanteuse « moderne » en jeune « cruche » ballottée par les médias.

Dans ***45 tours et puis s'en vont* (1964**, épisode 31 de la série télévisée *Les cinq dernières minutes*) de Claude Loursais, Baby Rock (Solange Durville, dit « Camille »), une chanteuse de 19 ans, « idole des jeunes », a disparu lors de sa première séance d'enregistrement. On apprend que la séance avait été catastrophique : la « chanteuse » ayant des difficultés à chanter convenablement, plus de vingt prises avait été nécessaire pour aboutir à une version concluante. Outre le studio d'enregistrement, le film présente le milieu du disque, un homme prenant soin d'expliquer et de montrer à l'inspecteur les étapes de la

12 Le mot « fan » se répand dans les années - avec bientôt les nombreux « fans clubs » -. On trouve par exemple le terme, avec un jeu de mot, dans le titre d'un ouvrage de Jacqueline Cartier : *Hommes à fan's*, Paris, Fasquelle, 1956 (en couverture : Georges Brassens, Gilbert Bécaud, Eddie Constantine, Luis Mariano, Charles Trenet).

fabrication d'un disque (un ouvrier de l'atelier de fabrication : « Chez nous tout est fait à la maison du producteur au consommateur. Les studios d'enregistrement sont à l'étage. On enregistre sur bande magnétique, on repique sur disque souple, ça vous donne l'original. Et l'original il vient ici. On le passe d'abord à l'argenture pour le rendre conducteur et on le met dans ce premier bain (de nickel) […].»). Cet épisode télévisé reprend à son compte la mode de la chanteuse yéyé en mettant à l'image une chanteuse débutante et le milieu de l'industrie du disque.

Terminons enfin avec le seul personnage de chanteuse « moderne » des années 1960 (si on excepte la Madeleine de Godard, *Masculin Féminin*, 1966) qui soit peint avec sensibilité et sans ironie : la Cléo d'Agnès Varda **(*Cléo de 5 à 7*, 1962).**

Dans ce film, Agnès Varda réinvente et questionne la figure moderne de la chanteuse de variétés. Geneviève Sellier, à la suite de Sandy Flitterman-Lewis[13], relève dans le trajet du personnage féminin, le passage d'un « statut d'objet de regard à celui de sujet de regard et de conscience »[14]. Ce passage s'effectue lors de la scène de répétition divisant le film en deux parties opposées dramatiquement.[15]

Dans toute la première partie du film, « nous voyons Cléo subir sa peur et sa vie sans pouvoir les maîtriser autrement que sur le mode du "caprice" (terme employé par sa gouvernante Angèle et par son musicien, incarné par Michel Legrand). »[16] Jouissant de sa propre image, la chanteuse est présentée comme narcissique (« Être laide c'est ça la mort, tant que je suis belle, je suis vivante, et dix fois plus que les autres », se dit-elle en se regardant dans un miroir) et orgueilleuse. Elle est reconnue en tant que chanteuse dans la boutique d'une modiste, se voit offrir le café par le patron d'un bistrot, se fait siffler et courtiser depuis un taxi, entend une de ses chansons diffusée par la radio du taxi. Cléo commence ainsi la répétition en jouant son rôle de femme-spectacle[17], de midinette de la chanson, habillée en nuisette blanche et interprétant des chansons centrées sur sa féminité (« La Diverse », « La

13 Flittemann-Lewis, Sandy, *To Desire Differently : Feminism and the French Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996. L'auteure aborde successivement les œuvres de trois réalisatrices française : Germaine Dulac, Marie Epstein, et Agnès Varda.

14 Sellier, Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, *op. cit.*, p. 189.

15 « Il y a deux parties distinctes, de 45 minutes chacune. Dans la première, elle est regardée, tout le monde l'admire – même si elle n'est pas toujours aimable. Et puis elle chante cette chanson, dont j'ai moi-même écrit les paroles. Quand elle comprend que ce qu'elle raconte et horrible, elle se fâche, elle la refuse. Elle enlève sa perruque, met sa robe noire et sort dans la rue. », « Trois extraits de *Cléo de 5 à 7* commentés par Agnès Varda » (Propos recueillis par Isabelle Regnier), *Le Monde.fr*, 18 mars 2014 [consulté le 30/03/2014].

16 Sellier, Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier, op. cit.,* p. 189

17 Elle dit un peu plus tôt à son amant « l'essentiel, c'est que tu me sortes : j'ai une très jolie robe pour la première de *Don Juan* aux Tuileries » – Varda faisant référence ici au spectacle en plein air donné en juin 1961, aux jardins des Tuileries.

Menteuse », « Moi je joue », « Sans toi »). Cependant, en chantant « Sans toi », la chanteuse est gagnée par l'émotion : Cléo semble prendre soudainement conscience de son statut (celui d'une jolie « marionnette » de la chanson exécutant des chansons qu'elle n'a pas écrites). Le basculement est appuyé par la mise en scène. D'abord accompagnée au piano par Bob, elle est ensuite soutenue par tout un orchestre en musique de fosse. Filmée dans sa robe blanche sur un fond noir, son visage est montré en gros plan – un lent travelling avant nous approchant du regard de Cléo chantant les larmes aux yeux. À la fin de la chanson aux paroles déprimantes (« Et si tu viens trop tard / On m'aura mise en terre / Seule, laide, et livide / Sans toi »), un zoom arrière nous fait sortir de cette parenthèse musicale. La deuxième partie du film peut commencer. Cléo est à bout de nerf et demande au compositeur et au parolier de partir en laissant les chansons : face à l'attente des résultats de son examen médical, et à la possibilité d'avoir un cancer, son métier et son statut de chanteuse lui apparaissent comme bien dérisoire. Elle se change et passe une robe noire : « Je me mets en noir. Pour vos chansons, je serai dans la note ! », leur dit-elle se préparant à sortir. On voit en même temps à côté d'elle, accroché sur le mur blanc de sa chambre, un portrait d'Édith Piaf[18]. La chanteuse « légère », petite « poupée » blonde, reprend symboliquement ici la main sur sa vie en adoptant la gravité des tragédiennes de la chanson, arborant une robe noire telle que Damia, Fréhel ou Piaf ont pu en porter sur scène.[19] De même, comme un pied de nez à sa gouvernante qui refusait qu'elle porte un vêtement neuf un mardi (« parce que ça porte malheur »), elle met le chapeau noir qu'elle a acheté quelques minutes plus tôt et quitte son appartement les laissant en plan. La femme-objet devient femme-sujet.

Cette rhétorique du noir et blanc (Cléo, vêtue de blanc et filmée sur un fond noir pendant la chanson « Sans toi », puis revêtant une robe et un chapeau noirs pour sortir), au sein d'une scène de répétition, peut être observée comme signifiante et métaphorique si l'on songe à une partition musicale : Cléo, en blanc, est d'abord « réceptrice » de la musique de Bob[20] et des paroles de Plumitif, puis, en enfilant sa robe noire pour sortir, elle reprend en

18 Au début du film, la radio du taxi diffusait les actualités et il était question, après la guerre d'Agérie, d'Édith Piaf : « Pour la première fois depuis sa dernière opération Édith Piaf a fait quelques pas dans sa chambre. […] Edith est sauvé encore une fois elle revient de loin ».

19 Conway, Kelley, *Chanteuse in the City. The Realist Singer in French Film*, Berkley, University of California Press, 2004, p. 184.

20 Elle apparaît comme dépendante du musicien. Bob souligne à cet égard qu'elle ne sait pas le solfège et Cléo lui rétorque : « Tu ne me l'as pas appris pour que j'ai besoin de toi. Tu ne m'as jamais fait confiance, tu crois que je n'ai pas de talent. » Quand elle poursuit en disant que certains ont tout de suite aimé sa voix. Bob, filmé en plan serré, « Ta voix, laisse moi rire ! ». « Tu me détestes, on dirait », lui répond Cléo. Bob : « Encore un truc pour qu'on dise qu'on t'aime, enfant gâtée ! »

quelque sorte la main sur l'écriture de sa vie. Pendant la deuxième partie du film, la musique de fosse fait d'ailleurs entendre à plusieurs reprises le thème de la chanson « Sans toi » mais sans les paroles et à travers différentes orchestrations[21], comme si Cléo, en vivant – et en déambulant dans Paris –, en écrivait elle-même le « texte » sur une musique préexistante.[22]

La prise de conscience de la chanteuse, qui s'effectue dans la deuxième partie du film, se traduit en outre par l'expérience douloureuse d'une notoriété bien relative et d'un art considéré comme mineur (la chanson). Ne répond-elle pas elle-même à Plumitif à la fin de la répétition, quand celui-ci lui dit qu'elle va révolutionner la chanson : « Mais qu'est-ce que c'est qu'une chanson ? Et combien de temps dure-t-elle ? ». Elle en fait l'expérience en se rendant dans un café (« Le Dôme ») pour diffuser une de ses chansons sur le juke-box en faisant le tour des tables en silence pour recueillir des réactions. Tout les clients y sont indifférents : certains parlent de l'Algérie, d'autres d'histoires de famille, d'aucuns de Picasso, de Miro ou de poésie. Seule une jeune femme relève la présence de la musique et de manière négative (« il y a trop de bruit ici avec la musique, on ne s'entend plus parler »). Plus tard, une amie, modèle dans un atelier de sculpture, tente de rassurer Cléo en relativisant : « Le Dôme, c'est pas un concert Gaveau !» La chanteuse se met pourtant à douter de la pérennité de son succès (« Réussi ! Tu parles, pour trois 45 tours !»).

Le portrait de Cléo, au-delà de la thématique centrale de l'attente et de la peur face à la maladie, reste celui d'une chanteuse aliénée par la culture de masse des années 1960 (musique de variétés, mode vestimentaire « féminine »). Sa rencontre avec Antoine dans le parc Montsouris semble l'ouvrir à une culture plus vaste et « cultivée ». Cependant, après un commentaire d'Antoine sur la provenance des paulownias, elle confie : « C'est presque fatiguant avec vous il faut toujours apprendre […] Vous avez réponse à tout. Moi, c'est drôle, quand je pense, par hasard, j'ai plutôt question à tout. C'est parce que je n'ai pas l'habitude. Aujourd'hui, tout m'étonne : la figure des gens et la mienne à côté ». Cette attente apparaît avant tout pour Cléo comme un moment de dérèglement, d'étonnement et de décentrement par

21 Quand elle sort de son appartement, on entend le thème joué en pizzicato (42:25) ; quand son amie Dorothée la laisse près du parc Montsouris, on entend l'accompagnement de piano en arpèges puis l'entrée de l'orchestre (1:06:28) ; quand Cléo et Antoine décident de se tenir compagnie, on entend une orchestration différente avec une forte présence de la harpe et le thème exposé à la flûte (1:15:15) ; quand Cléo et Antoine voyagent à l'arrière de l'autobus et qu'il se font face, on entend le thème à l'alto et à la flûte (1:21:27) ; quand Antoine lui offre une fleur et qu'ils se regardent toujours dans l'autobus, on entend le thème à l'alto et à la flûte (1:23:28).

22 En allant encore plus loin, l'expression « je serai dans la note » (« Je me mets *en noir*. Pour vos chansons, je serai *dans la note* ! ») qu'elle prononce après s'être changée et s'apprêtant à sortir, prend une tournure étrangement littérale (être dans la note, s'en vêtir) : le « devenir-note » de Cléo filant la métaphore de l'écriture musicale.

rapport à sa vie de vedette de la chanson. Le devenir de Cléo, Varda laisse le soin aux spectateurs de l'inventer.

Godard, quelques années plus tard, dans *Masculin Féminin* (1966), dresse un portrait similaire de chanteuse débutante mais en adoptant un point de vue plus âpre et acerbe – le regard empathique et attendri de Varda laissant la place au regard critique de Godard. La « chanteuse réaliste » était la figure de prou du cinéma français des années 1930[23], évoquant la nostalgie, la misère, le crime, la classe ouvrière, les milieux interlopes. Si Édith Piaf continue à creuser ce sillon de la chanteuse réaliste dans les décennies qui suivent, jusqu'à la fin des années 1950[24], ce sont des figures plus légères et moins tragiques, nous l'avons vu, qui s'imposent dans les années 1960, Cléo demeurant une exception nuancée.

> "Cinéma : une des distractions favorites des copains. Plus rarement, moyen d'expression de la chanson et des chanteurs. », *Le dictionnaire des copains*, avril 1964.[25]

4.2. Yéyétisme[26] et antiyéyétisme.

Le yéyé est le phénomène musical de masse du début des années 1960, proposant une musique basée sur des rythmes binaires issus du rock 'n' roll, genre musical qui se mondialise depuis le milieu des années 1950. Cette « chanson américaine sous-titrée »[27], comme l'appelait Gainsbourg, prend le nom de musique « yéyé » en 1963, à la suite d'un article du

23 Le livre de Kelley Conway adopte une approche « féministe » (p. 10) interrogeant la représentation de la féminité, de la classe populaire, et du milieu urbain dans le cinéma français des années 1930 à travers la figure de la chanteuse réaliste. Elle s'appuie sur un trentaine de films français (1930-1938). Cf. Conway, Kelley, *Chanteuse in the City. The Realist Singer in French Film*, *op. cit.*

24 Sur Fréhel et Édith Piaf au cinéma Cf. Vincendeau, Ginette, « The *Mise-en-sène* of Suffering : French *Chanteuses réalistes* », *New Formation 3*, Hiver 1987, p. 107-128.

25 « Le dictionnaire des copains » (réalisé par l'équipe de rédaction de SLC sous la direction d'Éric Vincent), *Salut les copains*, n°21, avril 1964, p. 32.

26 En ces années 1960, où le suffixe « -isme » a le vent en poupe, le qualificatif yéyé (juillet 1963, Morin, cf. *infra*) se voit rapidement augmenté de ce terme de yéyétisme, désignant la « culture jeune » socialement acceptée au début des années 1960. Dès 1964, il est possible de rencontrer ce terme utilisé dans une acception voisine (« District de Sierre. C'est drôle », *Le Confédéré, organe du parti radical-démocratique valaisan*, n°60, mercredi 27 mai 1964, p. 8. [en ligne]).

27 « La Nouvelle Vague, je dirais d'abord que c'est moi. Parce que, "qui est Nouvelle Vague" veut dire : "qui est à l'avant-garde de la chanson". […] Je ne tiens pas à mettre des y dans mon pseudonyme, et je pense que les dents de lait tombent vites, que les dents de sagesse poussent douloureusement. Seulement si ces jeunes gens, ça leur permet... Parce qu'il s'agit de pas mal de fric là-dedans. Si ça leur permet de s'acheter des tombereaux de sucettes , c'est pas mal. Moi, ça ne me dérange pas. Je peux pratiquer un autre métier. Ça, c'est de la chanson américaine, de la chanson américaine sous-titrée […] Moi, c'est la chanson française. La chanson française n'est pas morte. Elle doit aller de l'avant et ne pas être à la remorque de l'Amérique, prendre des thèmes modernes... Il faut chanter le béton, le tracteur, le téléphone, l'ascenseur.», Entretien avec Denise Glaser, *Discorama* (réalisation Philippe Ducrest), 16 juin 1963.

sociologue Edgar Morin reprenant les onomatopées des refrains (« yeah-yeah ») pour désigner les chanteurs et la jeunesse se réclamant de cette musique.[28]

Le cinéma français, constate Sebastien Le Pajolec, auteur d'une thèse sur la jeunesse et le cinéma en France[29], a manqué son rendez-vous avec la musique yéyé et ses « idoles », en ne sachant pas « représenter les yéyés à l'écran autrement que sur un mode anecdotique. »[30] Il poursuit en montrant que « la génération yéyé a toutefois trouvé d'autres supports que le septième art, tenu par des "croulants", pour projeter les films de ses rêves : le scopitone et la photographie [notamment dans les magazines tels *Salut les copains* ou *Mademoiselle âge tendre*]. »[31] Le cinéma français des années 1960 est en effet « tenu » par les générations plus anciennes que celle des yéyés, cette dernière se composant essentiellement de Français nés après la Seconde Guerre mondiale et issus du fameux baby-boom. Au début des années 1960, il n'y a pas encore de réalisateur actif appartenant à cette génération. Ce sont donc les « anciens » (la génération « Nouvelle Vague » et celle des « grands-parents ») qui dresseront un portrait souvent parodique et critique de cette génération.

Si la chanson yéyé est le symbole de cette nouvelle jeunesse du début des années 1960, laquelle jeunesse entérine la naissance et l'émancipation d'une nouvelle classe d'âge, les *teenagers,* dans le même temps, elle est immédiatement perçue comme une expression de l'ordre établi[32] (divulguant une morale conservatrice) et de la société de consommation. De

28 « En fait, à travers le rythme, cette musique scandée, syncopée, ces cris de yé-yé, il y a une participation à quelque chose d'élémentaire, de biologique. Cela n'est-il pas l'expression, un peu plus forte seulement chez les adolescents, du retour de la civilisation vers un rapport plus primitif, plus essentiel avec la vie, afin de compenser l'accroissement continu du secteur abstrait et artificiel ? D'autre part, les séances twisteuses, les rassemblements twistés sont des cérémonies de communion où le twist apparaît comme le médium de l'inter-communication, le rite qui permet aux jeunes d'exhaler et d'adorer leur propre jeunesse. Une des significations du yéyé est : "nous sommes jeunes". », « Salut les copains », *Le Monde*, 6-7 juillet 1963, repris dans Morin, Edgar, *Sociologie*, Paris, Fayard, 1994, p. 402.

29 Cf. Le Pajolec, Sebastien, *Tous les garçons et les filles de leur âge. Jeunesse et cinéma en France (1953-1975)*, thèse de doctorat, Université de Paris I, 2005.

30 Le Pajolec, Sébastien, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », dans Banligny, Ludivine et Ivan Jablonko (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 194.

31 Le Pajolec, Sébastien, *Ibid.*, p. 194.

32 Sartre, par exemple, en 1964, dans le texte « l'Alibi » où il est interrogé sur la dépolitisation de la jeunesse, constate que le phénomène « yéyé » est soigneusement organisé et dirigé par les « adultes » : « En France, en utilisant le phénomène "yé-yé", on a voulu faire de la jeunesse une classe de consommateurs. Profitant de ce que les adolescents obtiennent plus d'argent de poche de leurs parents qu'autrefois, on a fabriqué des produits spécialement pour eux – "Salut les copains", "Chouchou", des millions de disques, etc. – en leur faisant croire que c'étaient eux-mêmes qui les fabriquaient. En fait, ce qu'on donne à consommer aux jeunes est soigneusement contrôlé par le gouvernement et par les papas. Les chansons, par exemple. Je pense à celle-ci : "Nous danserons jusqu'à minuit… " et à une autre : "Attends-moi, je n'ai pas l'âge…" Pourquoi jusqu'à minuit ? Pourquoi pas jusqu'à quatre heures du matin ? Ce ne sont pas les adolescents qui en ont décidé : c'est la défense paternelle qui apparaît jusque dans leur timide passion. Et qui décide que la petite amoureuse "n'a pas l'âge", sinon la mère qui lui interdit de sortir seule ? Attends-moi : je n'ai que seize ans. Quand j'en aurai dix-huit, nous nous marierons et tu me feras quatre enfants. Ces sages folies, c'est la révolte

fait, certains réalisateurs français vont s'emparer de ce phénomène en proposant dans leurs films des parodies plus ou moins critiques de la chanson yéyé et de son industrie. Nous en analyserons quatre couvrant l'apparition du phénomène yéyé en 1963 (*Dragées au poivre* de Jacques Baratier) puis ses prolongements avec l'arrivée et le développement de la musique pop à partir du milieu des années 1960 (*Joë Caligula* de José Bénazeraf, *Les Poneyettes* de Joël Le Moigné, et *Les Idoles* de Marc'O). Il s'agit donc d'aborder l'antiyéyétisme du cinéma français des années 1960.

Aussi ne reviendrons-nous pas ici sur les multiples références *anecdotiques* unissant le cinéma français populaire et la sphère yéyé (film autour d'un chanteur, apparition dans une scène d'une « idole », une chanson yéyé utilisée comme bande originale de film, un chanteur yéyé jouant les acteurs, etc.). Pour le lecteur intéressé, ces détails ont par ailleurs étaient compilés dans un livre. En effet, preuve de l'intérêt suscité par cette période chez certains amateurs et collectionneurs, le baby-boomer Ken Nicolas, a dressé un panorama des interventions cinématographiques de près de quatre-vingts « idoles » (par ordre alphabétique, de Salvatore Adamo à Zouzou), dans un livre intitulé *Le cinéma sixties à travers les idoles de la chanson*[33]. La grande majorité de ces films, loin de figurer au panthéon de l'art cinématographique, conservent cependant, nous l'avons dit, un intérêt anecdotique et documentaire pour les amateurs de ce genre de musique. Cet ouvrage est en outre un symbole de notre époque pan-encyclopédique (où chaque groupe d'amateurs peut produire ses filmographies « cultes » comme autant de « séries » traversant le cinéma français) et de l'intérêt (nostalgique le plus souvent) que suscite encore les années 1960 chez ceux qui les ont vécues. La nostalgie étant le *mouvement* de retour de ceux qui savent qu'il n'y a pas de retour possible, celui qui s'y adonne en vient parfois à considérer des choses perçues autrefois comme médiocres avec une grande affection. C'est peut-être le cas de ces films « yéyés », approchés aujourd'hui par certains comme des curiosités, tandis que dans les années 1960, les amateurs de cette chanson-là n'étaient pas les derniers à critiquer les « mauvais films » de

des jeunes contrôlée par papa et maman. Les chansonniers sont des “teenagers”, mais en liberté surveillée. Naturellement, ça ne marche pas toujours : la jeunesse réelle est beaucoup plus émancipée que ça. Elle finit par s’apercevoir que ses “idoles” la trahissent au profit de papa. On réussit tout de même à entretenir l’illusion en permettant aux jeunes de casser quelques fauteuils et de vociférer dans les salles de concert. Ils ont l’impression de faire une révolution. En fait, on les dupe. », « Sartre : L'alibi », entretien avec Jean-Paul Sartre, *Nouvel Observateur*, jeudi 19 novembre 1964 (premier numéro), p. 2.

33 Nicolas, Ken, *Le cinéma sixties à travers les idoles de la chanson*, *op. cit*.

leurs « idoles ».[34] Laissons donc là le yéyétisme pour nous intéresser à quatre films qui se proposent de le parodier.

Le réalisateur Jacques Baratier, après avoir conté dans un paysage tunisien la légende d'un homme et de son âne (*Goha, le simple*, 1959), propose dans ***Dragées au poivre* (1963)**, une satire de son époque à travers un bande de « copains » yéyés dont certains pratiquent le « cinéma-vérité ». Les lieux communs à la mode au début des années 1960 passent sous sa « caméra-stylo » parodique : la comédie musicale, la télévision, le cinéma-vérité, les sciences humaines, la Nouvelle Vague, l'érotisme (le strip-tease), la mode (les « cover-girls »), et la musique yéyé.

Ce film est sorti en salle au mois de septembre 1963, l'année où triomphe la mode yéyé avec notamment la fête de la Place de la Nation le 22 juin et ses 150 000 participants venus célébrer les « Idoles » de la chanson (à l'occasion des « un an » du magazine *Salut les copains*). Baratier propose ainsi une parodie « à chaud » de cette jeunesse en faisant chanter ses personnages à la manière yéyé, pour montrer combien cette « nouvelle » chanson apparaît comme futile et inepte.

Pour ce faire, le film se structure à partir d'une douzaine de chansons légères et ironiques dont les titres eux-mêmes donnent le ton du film.[35] Ces interventions chantées sont réglées comme une comédie musicale : les personnages chantent à l'écran le plus souvent

34 Citons comme exemples, deux lettres au courrier des lecteurs et une critique de film parus dans le magazine *Salut les copains.* « Les acteurs de cinéma qui se mettent à pousser la romance doivent être aussi nombreux que les chanteurs qui se lancent dans le septième art. Et pourtant, je me demande quel intérêt peut trouver Anthony Perkins à bêler lamentablement ou quel plaisir se procure Dany Logan en tenant le rôle parfaitement ridicule d'un garçon boucher en délire. Parlons franchement ! Quand Elvis se contente de chanter dans ses films, c'est formidable. Dès qu'il prétend tourner un bout de rôle, arrêtez le massacre ! Remarquez que Brigitte Bardot semble me prouver que j'ai tort, c'est un excellente actrice dotée d'une voix agréable. Mais c'est l'exception qui confirme la règle, et mon slogan final sera : "La chanson aux chanteurs, le cinéma aux acteurs." », Courrier des lecteurs, lettre « Chanson et cinéma » de Danièle Lamorcière (Briançon), *Salut les copains*, n°9, avril 1963, p. 13. « Le cinéma nous intéresse tous et il faudrait s'intéresser un peu plus aux films musicaux (sauf ceux d'Elvis qui ne cassent vraiment rien). J'ai vu récemment *Bye bye Birdie*, et dans un autre genre *Les Parapluies de Cherbourg*. D'autre part, pourquoi laisse-t-on dans les archives un film comme *La Blonde et moi* qui réunissait des types aussi formidables que Fats Domino et Eddie Cochran ? », Courrier des lecteurs, lettre « Les films musicaux » de Régine Pouchet (Saint-Amand-les-Eaux), *Salut les copains*, n°21, avril 1964, p. 23. « *Les Parapluies de Cherbourg* contre *Cherchez l'idole* » : « Deux nouveau films musicaux : le premier avec un argument simple et une musique compliquée, est un enchantement en couleur ; le second qui se veut dans le vent, présente un générique alléchant. » Et le critique conclue à propos de *Cherchez l'idole* : « Cette histoire débile exaspère par sa pauvreté et son invraisemblance par trop criante. », *Salut les copains*, n°22, mai 1964, p. 129 et 133.

35 Quelques chansons de Bassiak (paroles et musique) : « Lili Gribouille », « Rosita », « La joueuse de gong », « Je te plumploterai », « La vie s'envole », « Gloub Gloub ». Et quelques du duo Audiberti, pour les paroles, et Waid Swingle, pour la musique : « Du yéyé », « Les fonds flous », « J'ai ma caméra », « Lied aux idées », « La chanson des voyeurs », « Je suis pas une si mauvaise élève ».

accompagnés en musique de fosse – l'une des dernières scènes du film, d'ailleurs, se présente comme une parodie de la comédie musicale *West Side Story* (Robert Wise, 1961).

En même temps que la chanson, le jeune cinéma (cinéma «vérité », cinéma moderne et Nouvelle Vague) est également parodié. Le générique commence en montrant une jeune femme filmant depuis la nacelle d'une grue alors que retentit une chanson yéyé aux paroles grotesques (le refrain : « Balance ton wha-wha et garde ton yeah- yeah »). Jackie (Sophie Daumier), sœur de Gérard (Guy Bedos), ne se promène jamais, nous dit-on, sans sa caméra à la main pour enregistrer ce qui l'entoure. Cette comédie musicale yéyé, présentent les jeunes comme des passionnés de cinéma (« amateur ») ayant subi l'influence de la Nouvelle Vague. Les clins d'œil à cette dernière sont nombreux : présentant une caméra, un jeune homme pérore « si vous avez des yeux et des oreilles *Paris vous appartient* ! » ; dans la chanson « J'ai ma caméra » (dont le refrain est : « Quand c'est qu'on aura tous notre caméra ») sont cités Agnès Varda et François Truffaut ; pour présenter un film (lequel est une parodie de *L'Année dernière à Marienbad* présentant un dialogue cocasse entre Roger Vadim et Monica Vitti), un jeune homme explique : « Les leçons des parents, le souvenir des anciens – Truffaut, Godard, Chabrol, tout ces bons vieux –, et bien moi aussi je me suis laissé aller, j'ai fait un vrai film ». La Nouvelle Vague a déjà rejoint les vieilles références pour les jeunes du film. On sent de manière sous-entendue dans ce film de Baratier le rapprochement d'une critique de « l'amateurisme » du cinéma de la Nouvelle Vague et d'une critique de celui de la « nouvelle » chanson, le réalisateur affichant, en somme, un certain scepticisme devant le « tous chansonniers » ou le « tous cinéastes ».

José Bénazéraf, dans ***Joë Caligula* (1966[36])**, film de gangsters mâtiné d'érotisme, propose lui-aussi une charge critique des modes de son temps. Il utilise le rock français et la chanson pour décrire le milieu interlope de ses personnages, la chanson rock, binaire et énergique, s'intégrant à l'habitus de ces jeunes truands.

L'intrigue s'articule autour de l'affrontement entre une bande de jeunes nihilistes, voyous sans morale (n'hésitant pas à brûler vifs leurs ennemis), et des truands installés, obéissant quant à eux à un code d'honneur. Les faits et gestes du chef de la bande de jeunes truands, Joë (Gérard Blain), seront accompagnés pendant tout le film d'un gimmick rock de quelques mesures. Les mêmes jeunes écoutent du rock français à plusieurs reprises dans des bars. Dans un premier bistrot parisien, au sous sol, la bande écoute la chanson « De la

36 Le film, censuré, ne sortira en salle qu'en 1969.

musique » d'Eddy Mitchell *in extenso* puis danse sur une musique instrumentale. Pus tard dans le film, dans un autre bar, on entend la chanson « Il est trop tard » par Les Bowlers – quartet de musiciens français calqué sur la mode anglaise du rock –, laquelle commence par un riff de guitare au son caractérisée par la distorsion avant de laisser place au chant (« Quand les regrets rejoignent les souvenirs, il est trop tard. », etc.). Une jeune femme met ensuite une pièce dans le juke-box, arrêtant la chanson en cours pour choisir un slow-rock instrumental (dominé par le solo *bluesy* et très expressif – réalisé au *bottleneck* – d'une guitare électrique au son saturé). La musique sera vite couverte par les bruits d'une fusillade.

L'association du rock à l'habitus du voyou et du truand français des années 1960 est encore illustrée par une scène dans une boîte de strip-tease. On assiste en effet dans celle-ci à une danse sur la chanson « Trouble » de Vince Taylor, chanteur anglais qui fut un des initiateurs du rock 'n' roll en France – seul pays où il connut le succès – et un grand habitué des débordements violents du public lors de ses concerts.[37] Pendant la partie lente de la chanson rock (on entend en plus des instruments habituels du rock – guitares, basse, batterie –, un section de cuivres[38]), une jeune femme blonde exécute une danse lascive sur la scène de la boite de nuit, relayée, lorsque le tempo devient plus rapide, par une seconde strip-teaseuse. La chanson, après avoir été entendue en intégralité et alors que l'une des danseuses commence juste à se déshabiller, est diffusée une nouvelle fois. La chanson est ainsi – chose très rare au cinéma – entendue *in extenso* deux fois de suite. L'absence de synchronisme entre la durée de la chanson et les numéros des deux strip-teaseuses laisse à penser que la musique a été postsynchronisée. Le réalisateur, par ailleurs, ne fait pas varier le son de la musique (point d'écoute) tout en alternant des plans serrés sur le corps des jeunes femmes et des plans d'ensemble, le chef de la bande observant le spectacle, silencieux, depuis le bar situé à une grande distance de la scène. Sans avoir recours à quelque dialogue, la scène, qui dure près de six minutes, et purement contemplative et n'a aucune utilité narrative.[39] Elle restitue

37 « Taylor, Vince », Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, *op. cit.*, p. 1913. Peut-être faut-il percevoir, à travers l'utilisation d'une chanson du rockeur pour une scène de strip-tease, une facétie de la part du réalisateur, quand on sait qu'à la fin des années 1950 : « Fraîchement marié et père d'un jeune enfant, Vince Taylor divorce après avoir découvert, prétendra-t-il, que sa femme faisait des strip-teases. », *Ibid.*

38 Le chanteur est accompagné par le Bobbie Clarke Noise : Ralph Danks et Johnny Taylor aux guitares, Alan Bugby à la basse, Yvan Julien, Bob Garcia aux cuivres, et Stanislas Klossowski (fils de Balthus, et neveu de Pierre, l'écrivain) aux percussions.

39 On retrouve cette gratuité et cette association (musique et sexualité) dans une autre scène, plus travaillée d'un point de vue cinématographique. Il s'agit de la longue déambulation nocturne dans Paris de la sœur du chef de la bande (Jeanne Valérie). Elle marche sur le trottoir bordé de clubs animés, au milieu de la foule, filmée par un long travelling réalisé depuis une voiture. La musique de fosse, composée de percussions, d'effets instrumentaux bruitistes, et des gémissements de plaisir d'une femme, charge d'une connotation sexuelle les images de cette déambulation.

simplement le ton du film associant violence, érotisme, et musique rock (en français et en anglais) : la nudité des danseuses fusionnant avec la balancement du rock 'n' roll et les paroles provocatrices de la chanson « Trouble »[40].

Pour terminer ce tableau des truands en jeunes amateurs de rock, le réalisateur utilise l'image du chanteur Antoine en en faisant une cible de la bande de truands. Joë, après avoir braqué une station service avec sa bande, regarde effectivement avec insistance et sévérité une affiche dudit chanteur, posant avec ses cheveux longs et avec sa guitare.[41] Plus tard dans le film, de manière plus violente, deux des truands s'entraînent au lancer de couteaux sur une affiche représentant en pied le chanteur. Antoine, bien que considéré comme un des « trois éléments perturbateurs »[42], avec Polnareff et Dutronc, de la variété française de l'année 1966, passe alors aux yeux de certains rockeurs pour un opportuniste : le réalisateur semble ici prendre parti à la tempête dans un verre d'eau que fut l'antagonisme entre Antoine et certains rockeurs de l'époque.[43] L'ancien ingénieur diplômé de l'École Centrale de Paris qui adopte les codes contestataires de de la chanson folk (cheveux longs, vêtements beatnik, paroles « engagées »), est ainsi pris comme anti-modèle par la bande de jeunes truands, lesquels se réclament de la musique rock.

Cet ancrage temporel contemporain du film par le biais de la musique s'effectue aussi par de nombreuses références culturels, le réalisateur naviguant souvent dans un hermétisme faisant de nombreux clins d'œil pour *happy few* (proche, sur ce point, du cinéma de Godard). Le film commence par exemple par montrer une femme qui tapine en faisant de la réclame pour la Nouvelle Vague : « Viens, tu verras c'est délivrant, Chabrol, Godard ! ». Sur une table

40 « If you're looking for trouble / You came at the right place / If you're looking for trouble / You look right in my face. […] I'm evil / So don't you mess around with me / I never look for trouble / But I want to taste some / I never ran / I can't take no orders / From no kind of men / I'm only made out / Flesh, blood, bone / But If you're gonna start some trouble babe / Don't try on me 'cause / I'm evil. »

41 Selon Marc Robine : « Le premier pavé jeté dans le marigot yéyé sera l'œuvre d'Antoine, avec ses "Élucubrations", dans les toutes dernières semaines de l'année 1965. Avec sa dégaine alors impossible – chemise à fleurs, cheveux d'une longueur incroyable pour l'époque, veste provenant d'un surplus de l'armée, jeans rapiécés et bottes éculées –, Antoine fait scandale. D'autant qu'il gratte sa guitare de manière sommaire, chante de façon approximative, joue de l'harmonica de façon plus incertaine encore. […] Antoine focalise alors l'hostilité d'une France gaullienne bien-pensante qui n'admet pas qu'un hurluberlu affichant une telle indifférence aux conventions sociales ait l'audace de lui parler sur ce ton. », Robine, Marc, *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*, Paris, Fayard/Chorus, 2004, p. 132-133.

42 Robine, Marc, *Ibid.*, p. 134.

43 Certains chanteurs de rock français se sont eux-mêmes opposés vivement au chanteur Antoine à cette période, comme Johnny Hallyday ou Ronnie Bird (ce dernier étant d'ailleurs souvent crédité comme compositeur de la musique du film de Bénazéraf, au côté de Jacques Loussier), qui écrit la chanson « Chante » au printemps 1966 contre le chanteur des « Élucubrations ». Cf. « Bird, Ronnie », Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, *op. cit.*, p. 149 ; « Le style anglais. Ronnie Bird », Eudeline, Christian, *Anti-yéyé : une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël, 2006, p. 93-125.

de chevet d'une chambre de la maison close, on voit placé en évidence un numéro de l'hebdomadaire d'extrême droite *Candide* sur le Nazisme que parcourt le client (« Le nazisme renaît en Allemagne », *Le nouveau Candide*, n°262, 2 mai au 8 mai 1966). La gardienne de maison, lit elle-aussi, au pied de l'escalier, un numéro de la revue consacré en partie à « l'affaire » de *La Religieuse* de Rivette (*Le nouveau Candide*, 1 avril 1966).[44] Plus tard, un homme lit le magazine *Lui* (créé en 1963) ; des clients d'un bar évoquent *Masulin Féminin* de Godard (sorti en 1966) ; la tenancière du bordel lit son journal à côté d'une bouteille de « fine » dont le bouchon sculpté représente la tête du Président De Gaulle ; et le personnage principal lit *Le Journal d'un séducteur* de Kierkegaard en collection poche (Gallimard, « Idées », 1965). Bénazéraf cherche donc à l'évidence, que ce soit par les citations de musiques rock ou par les citations de produits culturels, à enregistrer et dire sa vision de l'ultra-contemporain de son époque.

Avec ***Les Poneyttes* (1967)** de Joël Le Moigné[45], la mode pop apparaît bien installée dans le paysage cinématographique français. La musique, sujet périphérique du film, est abordée de manière critique et parodique en montrant essentiellement les liens qui l'unissent à la mode et à la publicité.

En quelques années, le yéyé de 1963 a laissé place au rock, à la pop, et à la musique psychédélique. Dès le début du film, un ancien chanteur yéyé (Johnny Hallyday) est présenté comme une star de la pop. Le film s'ouvre ainsi par une séance de « radio happening » (« la plus pirate des stations pirates », annonce une speakerine), animée par le « président Rosko » [Michael Pasternak], célèbre présentateur radio des années 1960. Depuis un bus stationné dans une forêt (pour donner l'illusion d'une intervention *underground*), l'animateur, torse nu, accueille Johnny Hallyday, arrivant en voiture de sport pour présenter son nouveau disque. On entend alors la chanson « Hit Parade » (« […] Il faut trouver un gimmick / Des sons très psychédéliques[46] / Pour danser dans tous les clubs / Alors là on tient le tube. »), véritable éloge (commercial) de la recherche musicale formulaire (le « tube » se réduisant à un riff, ou à un gimmick).

44 La revue *Le nouveau Candide* avait fait une critique positive de son film *L'Enfer sur la plage* (1965), en écrivant, « on pourrait dire de José Bénazéraf qu'il est l'Antonioni de Pigalle ». Cf. la compilation de critiques dans l'édition en dvd du film (*L'Enfer sur la plage*, K Films, 2008).

45 François de Roubaix a d'abord travaillé sur la musique originale du film avant d'être écarté par le réalisateur au profit de Danyel Gérard. Cf. Loison, Gilles et Laurent Dubois, *François de Roubaix : charmeur d'émotions*, *op. cit.*, p. 198.

46 Directement associé à la musique psychédélique, le film évoque plus loin le LSD : le jeune entrepreneur perd des investisseurs à cause de la une du journal *L'Inquisiteur* titrant, « Orgies au magazine Poney : Max Torp et le LSD ».

Le film nous montre la vie de Max Torp (Hubert Wayaffe, animateur radio sur Europe n°1 dans le civile), un « poney » (c'est-à-dire un PDG de moins de 30 ans[47]), tout à la fois directeur d'un magazine pour la jeunesse (« Poney magazine », les « Poneyettes » pouvant être considérées comme les héritières des « idoles » yéyé), d'une maison de disque, d'une radio pirate, d'une boîte de nuit. On immerge le spectateur dans le monde luxueux (voitures de sport, villas, temps libre) et phallocrate de Max (des femmes sont à son service de jour comme de nuit), lequel est peuplé de personnalités de l'époque jouant leur propre rôle : pour la mode, Paco Rabanne et Charles Glenn ; pour la musique, Bruno Coquatrix, Sylvie Vartan – apparaissant dans un clip –, le chanteur Danyel Gérard – travaillant en studio d'enregistrement –, ou encore le groupe de rock-folk, Les Troubadours. Max entend ce dernier groupe, composé de trois guitaristes-chanteurs (trois acoustiques dont une guitare douze cordes) et d'une chanteuse, sur les quais de Seine interprétant « Conquistador» (Barbara Scot/Philippe Monet). Le personnage s'arrête sur le quai en Ferrari : on découvre les musiciens du groupe, debout, en plan d'ensemble, avec en fond le pont de l'Alma (soit l'ancien pont qui sera remplacé au début des années 1970) et la Tour Eiffel. Une série de champ-contrechamp nous montre Max à l'écoute du groupe repartant avant la fin de la chanson et téléphonant immédiatement depuis sa voiture pour qu'un employé de sa maison de disque vienne prendre contact avec les musiciens. Le réalisateur suggère ainsi le « pouvoir absolu » de l'homme de médias, dont un geste suffit à sortir des musiciens de l'ombre. Son métier, Max l'explique lors d'une séance photo à une « poneyette » (Corinne Cléry), consiste à fabriquer des idoles, c'est-à-dire précise-t-il avec cynisme : « une personne qu'on admire, à qui on a envie de ressembler, simplement pour être bien dans sa peau et pour avoir l'impression d'appartenir à quelque chose ».

On retient donc surtout de ce film, la dissolution de la musique dans les arcanes de la publicité et de la mode, lesquelles sont largement dominées par la dimension visuelle (architecture, décor pop, vêtements de couturiers, femmes-objets). La musique, dans le film, est utilisée comme un objet marchand parmi d'autres devant se plier aux règles du marketing.[48]

47 Nous n'avons pas trouvé l'origine de cette expression dont la définition que nous utilisons est donnée par Gilles Loison et Laurent Dubois. Loison, Gilles et Laurent Dubois, *François de Roubaix : charmeur d'émotions*, *op. cit.,* p. 198.

48 « La publicité commerciale a utilisé la popularité des idoles (suivant des méthodes déjà utilisées aux beaux temps du music-hall) pour vendre des "tee-shirts", des brosses à dents, des produits de maquillages, des voitures, des gants de peau, des magazines à sensation, construisant toute une sous-culture d'une extrême pauvreté qui vise en définitive à intégrer le consommateur dans la société. », Vernillat, France, et Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Paris, PUF, 1977, p. 99.

Dans le film ***Les Idoles* (1968)** de Marc'O [Marc-Gilbert Guillaumin], enfin, adaptation de sa propre pièce de théâtre écrite en 1964 et jouée plusieurs fois dès 1966[49], on retrouve l'idée d'une satire de l'industrie de la musique sous la forme d'un film musical, cependant, il s'agit cette fois du sujet principal de la pièce[50] et du film. Pour ce faire, le réalisateur signe lui-même les textes des chansons (en français) de cette comédie musicale pop et la musique est composée par des musiciens issus de la scène rock psychédélique, Stéphane Vilar et Patrick Greussay.[51]

Le réalisateur entend montrer de quelle manière l'industrie *fabrique* des « idoles » et les *manipule*, ici trois chanteurs yéyé : Gigi la Folle (Bulle Ogier), Charlie le Surineur (Pierre Clémenti), Simon le Magicien (Jean-Pierre Kalfon). Les acteurs-chanteurs se révoltent et dénoncent eux-mêmes et en chansons, lors d'une conférence de presse, les petits travers de leur métier : la publicité gérée par les imprésarios, un mariage arrangé pour gonfler les ventes

49 D'abord au Bilboquet (mai 1966), puis à Bobino (novembre 1966).

50 Laquelle est très proche du film, comme en témoigne la critique de André Paris : « Ça hurle, ça rugit, la sonorisation est poussée, sinon au maximum, du moins fort loin, on se trémousse avec frénésie, on gesticule à s'en désarticuler les bras, on tente aussi de transformer le spectacle en "happening" en provoquant délibérément le public (mais ce fut un fiasco, ce premier soir...). Et tout cela compose une espèce de parodie bouffonne et assez hystérique de la machinerie "yé-yé". de la fabrication des "idoles de la chanson" et du lancement des "tubes". Les allusions sont plus que claires : aveuglantes. Et l'on met tout de suite des noms véritables sur les personnages de Charlie, un jeune bagarreur fruste qui devient le "dieu du rock" et sur Gigi, la blonde chanteuse un peu insipide qui, pour plaire à leurs producteurs et pour que la vente de leurs disques ne diminue pas, doivent jouer à devenir les "fiancés de la chanson" puis un couple légitimement uni, mais qui ne cesse de s'entredéchirer. [Johnny Halliday et Sylvie Vartan]. La satire est très inégale. Il y a des caricatures réussies, comme celles des costumes abracadabrants en cuir noir, en velours mauve ou en nylon argenté, des coiffures absaloniennes, des gestes stéréotypés, des paroles bêtifiantes de certaines chansons. Mais d'autres apparaissent plus lourdes ou plus inconsistantes, elles sont tirées en longueur ou assez grossières (comme les interventions de l'archevêque de Paris et de Sœur Hilarité...), ou bien encore elles n'apprennent pas grand-chose sur la rivalité des idoles, sur l'affolante course au succès, sur la sottise des "fans" ou sur l'esprit moutonnier du public jeune. […] Le petit orchestre des Roll-Sticks interprète beaucoup mieux la musique de Patrick Greussay et Stéphane Vilar que les comédiens ne la chantent. Mais vous me direz que ce n'est pas là une tâche difficile... », Paris, André, « *Les Idoles*. Haro sur les "usines à yéyé" », *Le Soir*, 5 novembre 1966.

51 Stéphane Vilar raconte : « Un jour, Marc'O me dit : "Je vais monter une pièce qui va traiter de rock and roll, ça serait bien que tu fasses la musique." […] Ses directives ne sont pas très précises, il faut juste que les musiciens participent à l'action et que ça soit rock and roll. Je me suis beaucoup inspiré des airs qu'on entendait à la radio. Au milieu de la pièce il y a un grand happening, qui sera différent tous les soirs parce que pas du tout écrit. Dans Les Idoles le groupe s'appelle Rollsticks, je joue de la batterie, Patrick Greussay de l'orgue, Jacques Zins de la basse, Didier Malherbe au saxophone et Didier Léon à la guitare. […] L'idée motrice de la pièce, c'est de dénoncer la manipulation dont peuvent être victimes les idoles yéyé. », Eudeline, Christian, *Anti-yéyé : une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël, 2006, p. 381. À la fin des années 1960, avec en partie les mêmes musiciens cf. l'album *Calcium* (EMI, 1969), Danièle Ciarlet, « Zouzou » (chant), Stéphane et Christophe Vilar (guitares), Patrick Greussay (claviers), Jacques Zins (basse), Alain Sirgui (batterie).

de disque, etc.[52] Plus généralement, ce sont les impostures artistiques des premières années de l'ère de la communication comme « empire absolu » qui sont ici visées.

L'originalité n'est pourtant pas tant à chercher dans la dénonciation de l'industrie musicale – la comédie populaire de l'époque aborde elle-aussi ce sujet (cf. par exemple *Tout l'or du monde* de René Clair) – mais bien plutôt dans le ton et la forme du film, entre théâtre expérimental (inspiré du Living Theatre) et imagerie « pop ». Les « Idoles », dans cette lecture debordienne très datée de la musique pop, sont présentées par Marc'O (proche du lettrisme et du situationnisme) comme des agents plus ou moins consentants de la « société du spectacle ». Car bien que dénonçant l'industrie de la musique, les trois chanteurs continuent à suivre son jeu, usant en effet de l'éternelle dialectique de la séduction/répulsion[53] : la musique[54] et le décorum pop (vêtements, couleurs, architecture, excès en tous genres, etc.) fascinent et attirent autant qu'ils inquiètent, le film montrant à la fois le lustre du spectacle et l'atmosphère viciée de l'industrie de la musique et de la vie des *pop stars*.

C'est en effet cette dimension spectaculaire qui est intéressante dans le film. Edgar Morin, en 1963, pouvait encore constater que le cinéma français n'avait pas représenté les « communions » de foule des concerts rock et yéyé, ces grandes messes de la jeunesse, « ces délires frénétiques que suscite un tour de chant ». Au début des années 1960, le sociologue constatait qu'il fallait se tourner vers le cinéma documentaire (en citant la film *A Lonely Boy,* 1962, Koenig et Kroitor, consacré au chanteur Paul Anka), seul genre cinématographique qui soit parvenu, selon lui, à capter « une vérité » de ces manifestations musicales.[55]

---

52 Le générique de début indique, chose suffisamment rare pour être signalée, la provenance des instruments : « Les instruments de musique Paul Beuscher », un grand importateur de guitares électriques dans les années 1960 possédant une chaîne de magasins.

53 Dialectique qu'on trouve déjà dans les relations qu'entretiennent les cinéastes de la Nouvelle Vague avec le cinéma américain.

54 Paradoxe que soulève la critique parue dans les *Cahiers du cinéma* : « Critique acerbe du monde “yéyé”, le film doit une grande partie de son efficacité poétique à l'appropriation d'éléments qui ne sont pas sans parenté avec lui – ne serait-ce que musicaux et gestuels. », J. A., *Cahiers du cinéma*, n°203, août 1968, p. 64.

55 « Prenons par exemple ces délires frénétiques que suscite un tour de chant. […] Pour ma part, jusqu'à *A Lonely Boy*, j'avais toujours considéré ces transes d'un œil clinique amusé, trouvant plaisir à diagnostiquer dans notre société orgueilleuse ces formes sauvages de la mystique, ces formes élémentaires de la possession. Devant *A Lonely Boy*, comme si une membrane se déchirait, je crus percevoir quelque chose de plus : une vérité. J'ai trouvé émouvante l'extase pour un chant, la transe provoquée par une voix musicale, ce rapport si violemment émotionnel avec le rythme et la musique, même accompagné d'adoration futile, quand cette adoration n'est autre que le remerciement pour l'extase éprouvée. Il y a un message d'extase sans religion, sans idéologie, qui nous est venu par une prodigieuse injonction de sève noire, de négritude déracinée, dans la civilisation américaine, et qui s'est incorporé dans l'humanité du XXe siècle. Le yéyé en témoigne de façon virulente. », « Salut les copains », *Le Monde*, 6-7 juillet 1963, repris dans Morin, Edgar, *Sociologie*, *op. cit.*, p. 406.

Parmi les quatre films anti-yéyé évoqués dans cette partie, le film de Marc'O, tout en étant une critique de l'industrie du rock, est le seul à restituer dans le même temps l'esprit de la musique dont il critique les rouages. Les gestuelles musicales, les excès, les « transes », l'esprit contestataire de la musique rock de la fin des années 1960 apparaissent à l'écran. Le film, clôt ainsi ces années-là en peignant une période de transition marquée par les contestations et les revendications en tous genres, lesquelles annoncent déjà la libéralisation des mœurs des années 1970.

4.3. L'écoute de la chanson française.

Qu'en est-il de l'écoute de la chanson dans le cinéma français des années 1960 ? Deux constats s'imposent avant d'apporter des réponses à cette question.

Premièrement, comme l'ont justement remarqué Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein : « La chanson de film est majoritairement synchrone, présente pour l'œil comme pour l'oreille, dans la mesure où l'on voit la source à l'écran. Cette présence dans le film est ce qui la différencie des autres éléments musicaux : la chanson, au cinéma, est là pour être entendue et vue. »[56] Si cette affirmation serait discutable au regard du cinéma mondial – notamment à partir de la fin des années 1960 avec une vague de films utilisant des chansons préexistantes et extradiégétiques associées aux images, participant entre autres à la généralisation de l'effet clip[57] –, elle est encore largement valable pour le cinéma français jusque dans les années 1960, la chanson étant en grande majorité une affaire de musique d'écran. Les personnages sont ainsi très souvent représentés en train de chanter ou en train d'écouter une chanson.

Calvet et Klein font un autre constat concernant la chanson au cinéma, lequel est, qu'exception faite des films musicaux, les réalisateurs raréfient à dessein l'utilisation de la chanson pour en faire un élément dramatique clef du film.[58] La chanson est dès lors mise au premier plan et entre en résonance avec les personnages du film. Il est vrai que pour de nombreux films la chanson est l'occasion de concentrer le propos du film en faisant converger

56 Calvet, Jean-Louis et Jean-Claude Klein, « Chanson et cinéma » dans Julien, Jean-Rémy (dir.), *Vibrations*, « Les musiques des films », n°4, janvier 1987, p. 105.

57 *Le Lauréat* (1967), *Easy Rider* (1969), *American Graffiti* (1973), pour les plus emblématiques.

58 Déjà, dans cette même perspective, le cinéma français des années 1930, réputé pour avoir fait entrer la chanson au cœur de son « réalisme poétique », n'hésitait pas à faire de la chanson une métonymie du film, un concentré du monde du film : « René Clair et Jean Renoir, qui prônèrent systématiquement la présence de chanson dans leurs films, allèrent contre l'idée communément admise que la chanson n'avait que fonction de distraction, de dérivatif. Entre 1930 et 1939, cette dernière participait à l'élément catalyseur du film. Elle offrait souvent la possibilité à l'auteur/réalisateur du film d'exprimer par les mots, en connivence avec un mélodiste, la leçon ou la morale de sa fable cinématographique. », Porcile, François, et Alain Lacombe, *Les musiques du cinéma français*, *op. cit.*, p. 62.

les fils du récit, que cette chanson soit au cœur du film comme « Le tourbillon » pour *Jules et Jim* (Truffaut, 1962), « Déjà » pour *Muriel ou le temps d'un retour* (Resnais, 1963), « Tu t'laisses aller » pour *Un Femme et une femme* (Godard, 1961), ou qu'elle apparaisse aux génériques comme « diapason » du film comme « On ne voit pas le temps passer » de Jean Ferrat pour *La Vieille dame indigne* (Allio, 1965), la « Complainte de Gaud » de Charles Aznavour pour *Pécheur d'Islande* (Schoendoerffer, 1959), « Trois petites notes de musique » (Colpi/Delerue) pour *Une aussi longue absence* (Colpi, 1961), « L'étranger » (Robert Malleron/Marguerite Monnot) pour *L'Amour à la mer* (Gilles, 1965), etc.

Dans ce dernier film, par exemple, le réalisateur nous fait écouter au générique « L'étranger », chanson popularisée par Édith Piaf et interprétée ici par Damia (reconnaissable, entre autres, par sa façon de rouler les « r »), pendant que des images nous présentent le paysage de l'intrigue à venir (la plage, la mer, l'actrice principale chez elle). La chanson est entendue *in extenso* à la manière d'un clip jusqu'à ce que l'héroïne (Geneviève Thénier) nous montre que c'est elle qui écoutait cette chanson en tournant le bouton de sa radio, au moment du dernier refrain, pour arrêter la musique. Elle s'adresse alors à une amie confirmant la résonance intime de la chanson :

> « C'était beau cette chanson. C'est fou ce que j'aime les chansons, surtout les chansons d'amour. Une chanson d'amour ça me fait rêver. Celle-là elle me fait penser à mon village de Normandie, l'été à la mer, tout ça... [...] Et puis l'an dernier en allant passer un mois de vacances chez mes parents, c'est là que j'ai rencontré Daniel. Alors quand j'entends une chanson qui parle de la mer, ça me fait penser à Deauville et à Daniel, puisqu'il est marin. Vous trouvez que c'est idiot d'aimer les chansons d'amour, Simone ?
> – Non, je suis de ton avis. La musique ça me fait rêver aussi. La musique et les parfums c'est ce qu'il y a de mieux pour se rappeler des choses. Quand on est très gai, la musique ça vous rend encore plus gai ; quand on est très triste, ça vous rend encore plus triste. » (*L'Amour à la mer*, vers 0:02:00).

Cette scène est représentative de l'écoute de la chanson française au cinéma où une mélodie souvent simple et des paroles en français rencontrent la conscience d'un personnage qui s'arrête un instant pour écouter. On constate d'ailleurs que l'écoute de la chanson *sur support* (radio, disque, bande magnétique) s'effectue souvent en solitaire, parfois en « couple », on vient de le voir, plus rarement en groupe. L'écoute, partagée avec le spectateur, est ainsi souvent une écoute intime.

En plus de la chanson au « possessif » (*ma*, *notre* chanson), véritable récurrence de la relation personnage/musique au cinéma[59], la chanson, comme nous le montre la première scène de *L'Amour à la mer*, a souvent une dimension nostalgique, en tous cas mémorielle (sur le modèle proustien), les personnages ravivant leurs souvenirs grâce à elle ou imaginant un temps qu'ils n'ont pas connu.[60] Prenons un deuxième exemple. Dans *Une Homme et un femme* (1966, Lelouch), la nuit, deux célibataires ne se connaissent pas encore, écoutent lors d'un trajet en voiture « Mon vieux Pataud » chanté par Berthe Sylva. Lorsque la femme allume l'auto-radio, les deux personnages, à l'avant de la voiture, sont filmés en plan moyen de face, laissant lisibles, aux yeux du spectateur, les expressions de leurs deux visages. On y lit une certaine mélancolie doucement gagnée par de l'amusement, les deux personnages échangeant des sourires puis des rires retenus – une série de gros plans sur chacun de leur visage détaillant ces expressions. Répondant aux rires gênés de la femme, l'homme, le sourire toujours aux lèvres, dit : « Faut par rire vous savez, ces chansons-là faisaient pleurer en 14... ». On voit bien que seule la réception de la chanson intéresse ici le réalisateur (pas de plan d'insert, par exemple, pour montrer la source sonore – l'auto-radio – ; et les paroles de la chanson, si elles restent audibles[61], ne sont pas mises en avant mais restent mêlées aux sons de la voiture et aux voix des personnages) : la scène a pour sujet les visages des personnages écoutant et leurs réactions réciproques. La chanson participe à un premier moment d'intimité entre les deux inconnus qui formeront par la suite un couple, elle intervient comme un élément relationnel.

On peut distinguer deux grandes modalités de l'écoute de la chanson au cinéma : soit elle est utilisée en tant que *musique-relation* (comme dans le film de Lelouch évoqué précédemment, elle rattache plusieurs personnages), soit en tant que *musique-objet* (comme au début du film de Guy Gilles abordé précédemment, elle devient le sujet de la scène en passant au premier plan de l'écoute). L'une privilégie l'écoute *à travers* les personnages (la

59 Un exemple, dans *Un Drôle de dimanche* (1958) de Marc Allégret, un publiciste éconduit par sa femme réécoute une chanson interprétée par elle, l'ayant enregistrée sur bande magnétique (une nuit d'ivresse, l'homme joue également le thème de la chanson à la trompette). Quand ils se retrouvent, voyageant dans une Chevrolet, un air sort de l'auto-radio : « Tu entends, c'est *notre* chanson », lui dit-elle. L'air de Mal Waldron utilisé par Marcel Carné dans *Trois chambres à Manhattan* (1965), bien qu'étant une musique instrumentale, obéit au même lieu commun. Cf. l'analyse de ce film dans notre *Quatrième partie.*

60 Pensons par exemple à Louise (Pascale Ogier) dans *Les Nuits de la pleine lune* (1984, Rohmer), écoutant, allongée sur son lit, une chanson des années 1930 : « L'étoile d'amour » (Paul Dalmer/Charles Fallot) interprétée par Lucienne Boyer. Le cinéma français a produit d'innombrables scènes d'écoute de chanson française comme celle-ci.

61 On entend clairement le premier couplet. Le refrain est en partie couvert par les rires, le deuxième couplet étant, quant à lui, masqué par la discussion des personnages.

situation, leurs visages, leurs expressions : le(s) personnage(s) sont les médiateurs de l'écoute du spectateur), l'autre privilégie l'écoute *avec* les personnages (la chanson devient en elle-même l'objet de l'écoute du spectateur : celui-ci sait que le personnage écoute mais la mise en scène efface la médiation de ce dernier).

Prenons comme exemple deux films du réalisateur de la Nouvelle Vague qui a le plus souvent rendu hommage à la chanson française, François Truffaut.

Dans *Jules et Jim* (1962), d'abord, il montre Jeanne Moreau interprétant « Le Tourbillon » devant ses deux amants, et accompagnée à la guitare par Serge Rezvani[62], l'auteur-compositeur de la chanson. Cette scène musicale, captée en son direct[63], restitue une intimité du rapport à la musique alliage de simplicité musicale et d'écoute attentive. Truffaut filme l'interprétation et l'écoute de la chanson avec une grande économie de moyen, sans effet, par un succession de plans fixes. Le tout est à l'image de la chanson dont la composition minimaliste construite sur l'alternance de deux accords (tonique/dominante) et l'absence d'orchestration concourent à cette fragilité que cherche à restituer le film. La chanson française est ici la musique de chambre de Truffaut, celle qui fait l'objet d'une écoute partagée entre personnages et spectateurs. « Le Tourbillon » sert ici de *musique-relation* : on écoute la chanson tout en écoutant écouter les personnages, en lisant les expressions qui se dessinent sur le visage des interprètes (la complicité du guitariste et de la chanteuse, les regards de cette dernière lancés hors-champ à Jules et Jim). L'écoute du spectateur est fortement médiatisée par celle des personnages.

Dans *Tirez sur le pianiste* (1960), ensuite, Truffaut utilise à plusieurs reprises des chansons en situation. Il y a d'abord l'intervention célèbre de Boby Lapointe, interprétant « Marcelle » et « Framboise » dans un bar, la deuxième chanson sous-titrée par Truffaut répondant à la lettre à une demande de son producteur, lequel estimait que les paroles des chansons de Lapointe étaient inaudibles. Cette façon originale de parer à une contrainte en rendant clairement lisible à l'écran le texte de la chanson, s'accorde avec le goût « littéraire » du réalisateur pour la chanson française, les paroles passant avant la musique. On trouve dans ce film une autre référence à la chanson de langue française moins souvent évoquée par les commentateurs. Elle se situe lors de la fuite en voiture dans la dernière partie du film. En effet, on entend pendant le long trajet une chanson de Félix Leclerc, « Dialogue d'amoureux », chantée guitare et voix, en duo avec Lucienne Vernay. Truffaut fait une sorte d'effet-clip

62 En 1963, sort un microsillon de Rezvani, *Douze chansons de Bassiak*, où se trouve la fameuse chanson.
63 Le Berre, Carole, *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 57.

filmant le paysage en caméra subjective depuis l'intérieur de la voiture, gommant les bruits du véhicule, et se servant de la chanson pour unifier un écoulement de temps important traduit par les paysages (les lumières de la ville la nuit, puis un paysage de campagne enneigé et brillant sous le soleil encore bas du matin). Présentée de la sorte, la chanson semble en musique de fosse. Pourtant il n'en est rien, et Truffaut prend soin d'en faire une musique diégétique. Charlie (Charles Aznavour) demandant en effet à Léna (Marie Dubois) au début de la scène si la radio fonctionne, laquelle répond, « on a qu'à essayer » juste avant que la chanson commence. Il s'agit d'un bel exemple d'écoute partagée, le spectateur étant invité à écouter *avec* les personnages la chanson, mais aussi d'un regard partagé, la caméra subjective nous livrant les paysages uniquement à travers les vitres de la voiture. Contrairement à la scène de voiture d'*Un Homme et une femme* où les visages écoutant étaient scrutés en devenant le sujet, dans cette scène, Truffaut laisse place à la chanson en elle-même tout en la situant dans une expérience d'écoute imposée par l'intrigue (un voyage en voiture). Le réalisateur propose une expérience musicale rendue possible grâce à l'auto-radio et qui ressemble à s'y m'éprendre à l'expérience du spectateur confronté à la musique de fosse : entendre de la musique tout en voyant des paysages défiler, que ce soit sur un écran de cinéma ou sur l'« écran » d'une vitre de voiture.

Truffaut partage ainsi dans ce film, avec les spectateurs, et comme en passant, son goût de l'*écoute* de la chanson française en proposant, pour reprendre notre lexique, deux *musiques-objets* : la poésie d'une chanson sans rapport direct avec l'intrigue interprétée dans un bar – et dont le texte est mis en évidence par des sous-titres – comme celle d'une chanson écoutée depuis un auto-radio – et mise en évidence en plaçant un instant la chanson au premier plan et au centre de l'attention.

5. L'opéra populaire : la culture sonore des grands airs.

On constate une présence non négligeable d'airs issus du répertoire lyrique au sein des films français des années 1960 (**Fig. 5.1**). Le parallèle avec la chanson au cinéma est évident, ces citations lyriques intervenant le plus souvent sous une forme semblable : de durée brève, elles sont chantonnées par un personnage, ou diffusées par un juke-box ou un tourne-disque.

Si les références lyriques couvrent un spectre relativement large allant de la période baroque (Rameau) à l'opérette de l'entre-deux-guerres (Hahn), on observe une concentration forte sur les œuvres célèbres des compositeurs du XIXe siècle (Rossini, Wagner et Bizet en tête). Parmi ces références, on trouve des pages instrumentales célèbres (des préludes, des ouvertures) comme des airs chantés. Voyons comment elles apparaissent et s'intègrent dans les films de l'époque.

Compositeur	Œuvre lyrique	Film (date), réalisateur	Référence musicale
Rameau	*Castor & Pollux*	*La Religieuse* (1966), Jacques Rivette	« Tristes apprêts, pâles flambeaux » (Acte I.)
Mozart	*Don Giovanni*	*Christine* (1958), Pierre Gaspard-Huit.	« Ouverture »
	Les Noces de Figaro	*La Carrière de Suzanne* (1963), Éric Rohmer	« E Susanna non vien » (Acte III.)
Isouard	*Le Billet de loterie*	*Les Vignes du seigneur* (1958), Jean Boyer	« Non, je ne veux pas chanter » (Acte I.)
Rossini	*Le Barbier de Séville*	*Une Aussi longue absence* (1961), Henri Colpi	« Ecco, ridente in cielo » et « Air de la Calomnie » (Acte I.)
		Le Gros lot (1963) de Jack Pinoteau	« Air de la Calomnie » (Acte I.)
		Quand passent les faisans (1965), Edouard Molinaro	« Air de la Calomnie » (Acte I.)
		Ces Messieurs de la famille (1967), Raoul André	« Air de la Calomnie » (Acte I.)
Donizetti	*L'élixir d'amour*	*Une Aussi longue absence* (1961), Henri Colpi	« Una furtiva lagrima » (Acte II.)
Berlioz	*La Damnation de Faust*	*La Grande vadrouille* (1966), Gérard Oury	« Introduction » et « Marche hongroise ».
Wagner	*Le Vaisseau fantôme*	*Le Président* (1961), Henri Verneuil	« Ouverture »
	Tannhäuser	*Le Monocle noir* (1961), Georges Lautner	« Prélude »
	Lohengrin	*Le Vampire de Düsseldorf* (1965), Robert Hossein	« Préludes »
		Le Franciscain de Bourges (1967), Claude Autant-Lara	« Prélude » de l'Acte III
	Tristan et Isolde	*Les Cousins* (1959), Claude Chabrol	« Prélude, et Mort d'Isolde » (version instrumentale)
		L'Année du bac (1964), Maurice Delbez, José-André Lacour	« Prélude »
	La Walkyrie	*Les Cousins* (1959), Claude Chabrol	« La chevauchée des Walkyries »
		Marie-Octobre (1959), Julien Duvivier	
		Les Jeux de l'amour (1960), Philippe de Broca	
		Le Monocle noir (1961), Georges Lautner	
		Tendre voyou (1966),	

		Jean Becker	
	Le Crépuscule des Dieux	*Les Cousins* (1959), Claude Chabrol	« Mort de Siegfried » (version instrumentale)
Verdi	*Rigoletto*	*Les Godelureaux* (1961), Claude Chabrol	« La donna è mobile » (Acte III.)
Gounod	*Faust*	*Le Farceur* (1961), Philippe de Broca	« Air des bijoux » (Acte III.)
		Tintin et les oranges bleues (1964), Philippe Condroyer	« Air des bijoux » (Acte III.)
Offenbach	*La Grande-Duchesse de Gérolstein*	*Le Combat dans l'île* (1962), Alain Cavalier	« Couplets du sabre » (Acte I.)
	La Fille du tambour-major	*Thomas l'imposteur* (1965), Georges Franju	« Ah vraiment je le déclare » (Acte II)
Saint-Saëns	*Samson et Dalila*	*Landru* (1963), Claude Chabrol	« Mon cœur s'ouvre à ta voix » (Acte II.)
Bizet	*Carmen*	*Les Bonnes femmes* (1960), Claude Chabrol	« La fleur que tu m'avais jetée » (Acte II.) et « Je te tiens, femme [fille] damnée » (Acte III.)
		Les Jeux de l'amour (1960), Philippe de Broca	« Chœur des gamins » (Acte I.)
		Vie privé (1962), Louis Malle	« L'amour est un oiseau rebelle » (Acte I.)
		Landru (1963), Claude Chabrol	« L'amour est un oiseau rebelle » (Acte I.)
		La Bonne soupe (1964), Robert Thomas	« La fleur que tu m'avais jetée » (Acte II.)
		Les Copains (1965), Yves Robert	« La fleur que tu m'avais jetée » (Acte II.)
		La Communale (1965), Jean L'Hôte	« Chœur des gamins » (Acte I.)
		Thomas l'imposteur (1965), Georges Franju	« L'amour est un oiseau rebelle » (Acte I.)
Rimski-Korsakov	*Le Conte du tsar Saltan*	*Les Godelureaux* (1961), Claude Chabrol	« Le vol du bourdon » (pièce instrumentale)
Puccini	*Tosca*	*Landru* (1963), Claude Chabrol	« E lucevan le stelle » (Acte III.)
Henri Christiné	*Phi-phi*	*Les Culottes rouges* (1962), Alex Joffé	Plusieurs extraits de l'opérette.
Reynaldo Hahn	*Ciboulette*	*La Gourmandise* (1962), Philippe de Broca	Duo « Nous avons fait un beau voyage ».

Fig. 5.1 Tableau des œuvres lyriques citées diégétiquement dans les films français de la période 1958-1968.

> « … Mélomane averti, il ne se lasse pas d'entendre la voix d'or chanter pour lui son seul grand succès : l'Air des bijoux, de *Faust*...!!??!! Mille millions de mille sabords ! Si je tenais le bougre d'extrait d'hydrocarbure qui a pondu ces calembredaines !!... »
> *Les Bijoux de la Castafiore* (1964).[1]

5.1. Les récurrences lyriques du cinéma français ou le « syndrome Hergé ».

Bien que la citation musicale ne soit pas une nouveauté, la récurrence des références lyriques dans notre corpus nous invite à parler d'un « syndrome Hergé » du cinéma français : c'est-à-dire d'une lubie de citer, souvent de manière feutrée et sur un ton léger, des œuvres lyriques par le biais de personnages qui chantent, chantonnent ou sifflotent.[2] En effet, Hergé, né en 1907 et appartenant par l'âge à la génération des réalisateurs français de la « tradition », a pris l'habitude de faire chantonner des airs du répertoire classique à ses personnages :

> Dans *Les Cigares du Pharaon* (1932-1934, puis 1955), Philémon Cyclone chante « Sur la mer calmée » (Puccini, *Madame Butterfly*, air « Un bel di vedremo ») et « De l'art splendeur immortelle » (Eugène-Émile Diaz, *Benvenuto Cellini*). Dans *L'Oreille cassée* (1935-1937, puis 1943), le gardien-homme de ménage du musée ethnographique chante l' « air du toréador » (Bizet, *Carmen*). Dans *Le Crabe aux pinces d'or* (1940-1941, puis 1944), Tintin, ivre, chante l' « air de Jenny » (Adrien Boildieu, *La Dame blanche*). Dans *Les Sept boules de cristal* (1943-1944, puis 1948), la Castafiore chante l' « air des bijoux » (Gounod, *Faust*). Dans *Objectif lune* (1950-1953, puis 1953), Haddock chantonne lui aussi l' « air des bijoux ». Dans *L'Affaire tournesol* (1956), *Tintin au Tibet* (1960), *Tintin et les picaros* (1976), on voit de nouveau chanter l'air du *Faust* de Gounod.[3]

Le cas Hergé est d'autant plus intéressant que le dessinateur n'a semble-t-il jamais eu une forte inclination pour le répertoire lyrique, l'opéra venant d'une certaine manière, par son poids culturel, comme s'imposer à l'œuvre du dessinateur. Pierre Assouline abordant la genèse

---

1 Hergé, *Les Bijoux de la Castafiore*, Tournai, Casterman, 1963, p. 27.

2 Il faudrait se pencher en détail sur la période postérieure (1930-1958), pour montrer combien la culture lyrique est présente. Pensons par exemple au vagabond (Vanni Marcoux) qui reconnaît immédiatement la Sérénade du *Don Juan* de Mozart diffusé sur un phonographe (*Sans famille*, 1934, Allégret), et pour cause, il s'agit d'un de ses anciens enregistrements (78 tours), le vagabond ayant été autrefois chanteur lyrique. Ou encore, évoquons le modeste patron d'une carrière de Haute-Provence (Gabriel Gabrio) chantant a cappella pour manifester sa joie « Autrefois, un roi de Thulé », extrait de *La Damnation de Faust* de Berlioz (*Le Val d'enfer*, 1943, Tourneur).

3 Pour les références à des chansons traditionnelles (d'un chant congolais à « Au clair de la lune » en passant par « Sambre et Meuse » ou encore « Valparaiso »), ou à des chansons de Jean Murat, Charles Trenet, Tino Rossi, Ray Ventura, on consultera le numéro spécial de *Diapason* : « Tintin et l'opéra », *Diapason* n°457, mars 1999 (avec cd).

de l'album *Les Bijoux de la Castafiore* (1963)[4], s'arrête un moment sur la musique chez Hergé en nous éclairant sur le sujet.

> « Il y a Blanche Chastefleur dite la Castafiore. [Hergé] paraît bien décidé à la consacrer en lui donnant un rôle à sa démesure. À l'opéra, spectacle qui le fait rire quand il ne l'ennuie pas, il a toujours vu le grosse dame derrière la chanteuse.[5] L'influence du baryton Jacobs n'y a rien fait, bien que celui-ci ait reçu son premier choc musical à l'âge de 13 ans en assistant à une représentation du *Faust* de Gounod, au troisième balcon du Théâtre des Galeries de la Monnaie... En fait, l'art lyrique n'est pas seul en cause. Quand on la presse de citer au moins un compositeur classique qui aurait ses faveurs, il lâche le nom d'Erik Satie en expliquant : "Je trouve sa musique bien dessinée..." Plusieurs bandes de Quick et Flupke en témoigne avant-guerre déjà. Il y perçoit la musique comme un embrouillamini de sons s'inscrivant en faux contre son obsession de la clarté. Restitué sous son crayon, tout ensemble de notes à prétention harmonieuse ne peut être émis que sur le mode hystérique ou dramatique. Même lorsque ses deux garnements interprètent une berceuse ! Croient-ils entendre le chat miauler, ils se précipitent chez le voisin pour découvrir qu'il joue du violon. Un épisode justement intitulé "La musique adoucit les mœurs" met en scène un Quick désespérément poursuivi par ce qu'il tient pour du "vacarme", autrement dit la joie de vivre telle qu'elle s'exprime dans les chansons populaires reprises par tout un chacun. Pour vaincre un voisin violoniste, Quick va jusqu'à détruire ses cordes en remplaçant son archet par une scie[6]! En dépit du goût qu'il affichera sur le tard pour Debussy, le jazz et la pop, Hergé ne perçoit que du bruit à travers la musique. Plus encore à travers l'art lyrique. Une certaine tradition du cinéma comique n'est pas étrangère à cette influence. L'irruption de la Castafiore dans le monde de Tintin, lors du vol du sceptre d'Ottokar, est contemporain d'*Une nuit à l'Opéra* des Marx Brothers. De plus, en observant l'ébahissement du petit reporter quand le rossignol milanais se met à chanter, on ne peut pas ne pas penser à Charlot, vagabond errant devant les marches d'un Opéra, effrayé par les bruits qui en émanent, et demandant au portier : "Et on les paie pour crier comme ça ?"»[7]

La distance ironique du cinéma envers la figure du chanteur lyrique à la voix tonitruante, prolongeant les caricaturistes du XIXe siècle, s'observe dès le début du cinéma parlant. Ainsi peut-on voir par exemple un ténor, le bien nommé Sopranelli, faire choir un lustre au seul son de sa voix (*Le Million*, 1931, Clair) ; ou bien encore, dans le Paris de la Belle Époque, peut-on voir une cantatrice effectuer des vocalises pendant près de cinq minutes dans un salon bourgeois puis faire fuir les invités lorsqu'elle commence à interpréter un air accompagnée à l'orgue (*Élena et les hommes*, 1956, Renoir). Mais en deçà de la figure

4 Pour une analyse détaillée de cet album cf. Peeters, Benoît, *Lire Tintin. Les Bijoux ravis*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2007.
5 Sadoul, Numa, *Entretien avec Hergé*, Casterman, Tournai, 1989, p. 46-47.
6 *Quick et Flupke*, Archives Hergé, 2, p. 42, 58-59, 121 et 155.
7 Assouline, Pierre, *Hergé*, Paris, Plon, 1996, p. 317.

du chanteur lyrique, les « airs », que ce soit dans les albums d'Hergé ou dans les films français, apparaissent avant tout comme des « chants du quotidien » des Français.

Pour s'en convaincre, prenons deux exemples d'opéra dont les airs sont souvent repris par les personnages dans les fictions cinématographiques des années 1960, *Le Barbier de Séville* et *Carmen*.

« L'air de calomnie », extrait du *Barbier de Séville* de Rossini, présent dans quatre films de notre corpus, est un bon exemple d'air populaire repris par des personnages dans différentes sphères sociales (un quartier populaire, un taxi parisien, le garage d'un petit truand, un concert bourgeois)

Dans ***Une aussi longue absence* (1961)** de Henri Colpi, dont nous reparlerons par la suite, l'air, diffusé en langue originale (italien) depuis un juke-box, est plusieurs fois chantonné par le vagabond amnésique, héros du film.

Dans « Le gros lot » sketch de Jack Pinoteau issu du film collectif ***Les Veinards* (1963)**, une famille de provinciaux ayant gagné 100 millions à la loterie, doit se rendre à Paris pour empocher la somme. Une fois la mallette pleine de billet, Antoine Beaurepaire (Louis De Funès) devient paranoïaque s'imaginant que tout le monde en veut à son argent. Alors qu'il est dans un taxi dans lequel résonne un extrait de *La Vie parisienne* de Offenbach (« Oui, voilà la vie parisienne / Du plaisir à perdre haleine »), un accident survient et une foule s'amasse autour du véhicule alors que se fait entendre en français le début de « l'air de la calomnie », pendant que le personnage, anxieux, tient fermement sa valise entre ses bras (« C'est d'abord rumeur légère / Petit vent rasant la terre / Puis doucement vous voyez gagner / Se dresser, s'enfler, s'enfler en grandissant »). La musique vient ici « enfler » l'anxiété du personnage.

Dans la comédie ***Quand passent les faisans* (1965)** d'Édouard Molinaro, un petit truand (Jean Levefvre), habillé en chauffeur, chante, tout en lustrant une Rolls-Royce, la fin de l'« air de la calomnie » en français accompagné par un orchestre en musique de fosse (« Et l'on voit le pauvre diable, / Menacé comme un coupable »). Un truand venant lui demander des informations, il les donne pour une liasse de billet et reprend l'extrait de l'air, chanté cette-fois a cappella.

Dans ***Ces Messieurs de la famille* (1967)** de Raoul André, une famille de « bourgeois bien de chez nous » (commente la voix off) se rend à l'opéra entendre *Le Barbier de Séville* dont nous n'entendrons que la fin de l'« air de la calomnie », en français (« Sous cette arme redoutable/ Tomber, tomber terrassé. »). Ces quelques vers de l'air résonnent de manière

humoristique avec l'intrigue présentée en montage parallèle : pendant la représentation, un homme a été tué par un coup de crosse de pistolet dans la maison familiale.

À travers l'exemple de l' « air de la calomnie », on constate d'abord que trois films sur les quatre citent la version française de l'air (adapté en 1824 par Castil-Blaze), reflétant une appropriation populaire de ce chant lyrique.

Ensuite, on voit que cette « mémoire lyrique » n'est pas l'apanage (dans les représentations) d'un milieu social déterminé : la famille bourgeoise se rend à l'opéra pour entendre l'air quand le truand prolétaire le chantonne en faisant briller la voiture de son patron.

D'ailleurs, les réalisateurs (issus majoritairement de la bourgeoisie) aurait plutôt tendance à placer ces airs dans la bouche de personnages de la classe populaire. C'est notamment le cas lors qu'il s'agit d'opérette. Par exemple, une grand-mère d'une famille de paysans prenant la route avec sa fille et son beau-fils, ce dernier devant se rendre à l'enterrement de son père, se met à chanter très naturellement « Nous allons faire un bon voyage (bis)», extrait de l'opérette *Ciboulette* de Reynaldo Hahn (*La Gourmandise,*1962, Broca).[8] De même, Marthe (Clara Tambour), une femme de ménage, après avoir fait l'éloge à ses patrons de l'opérette *La Grand-duchesse* d'Offenbach (prononcé Off*in*bach), qu'elle a vu la veille à la télévision, se met à chanter d'une voix claire les « Couplets du sabre » tout en travaillant (*Le Combat dans l'île*, 1962, Cavalier).

Un autre exemple de récurrence lyrique dans le cinéma français nous est donné par l'opéra *Carmen*. Celui-ci se démarque sans surprise car, si « le premier acte du *Barbier de Séville*, contient un des plus extraordinaires cortèges de “pages célèbres” de l'histoire de l'opéra ; seule *Carmen* peut défier le *Barbier* sur ce point. »[9] Et, en effet, le cinéma français ne contredit pas cette popularité et vient au contraire l’asseoir, faisant de l'opéra de Bizet, si l'on met de côté les musiques instrumentales de Wagner, l'opéra le plus populaire de la France des années 1960.

Contrairement au *Barbier* réduit à l' « air de la calomnie », *Carmen* se présente dans le vie et la mémoire des personnages au travers de quatre « airs » : le « Chœur des gamins » (Acte I), la habanera « L'amour est un oiseau rebelle » (Acte I), « La fleur que tu m'avais jetée » (Acte II), et « Je te tiens, femme [fille] damnée » (Acte III). Ces airs sont entendus

8 Et quelques minutes plus tard, elle chante une chanson paillarde dans la voiture « Ah, les fraises et les framboises ! / Les vins que nous avons bus /Et les belles villageoises / Nous ne les verrons plus ».

9 Kaminski, Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003, p. 1337.

dans la bouche de non chanteurs comme des airs du quotidien et apparaissent même parfois comme des tics de langage du Français, lequel les cite comme il citerait un proverbe.

Dans *La Communale* (1965) de Jean L'Hôte, l'opéra est donné sur la scène d'une petite ville de province et des enfants de ladite communale participent à la représentation en chantant « Le chœur des gamins ». Nous reviendrons plus en détail sur ce film à la fin de cette partie.

Pendant la Première Guerre mondiale, une femme de la Croix-Rouge à demi ivre (Rosy Varte) se met à embrasser un policier et à chanter la habanera de *Carmen* dans le but de choquer l'évêque du diocèse (*Thomas l'imposteur*, 1965, Franju).

Pendant le discours d'un préfet un saboteur coupe le micro du politicien et diffuse le disque de l'air « La fleur que tu m'avais jeté » (*Les Copains*, 1965, Robert).

Landru sort d'un théâtre lyrique une femme au bras et récite en rythme « L'amour est enfant de bohème qui n'a jamais connu de loi », celle-ci, pour sa part, critiquant une Carmen jugée trop grosse, « Don José lui arrivait à la taille » (*Landru*, 1963, Chabrol).

Le directeur d'un magasin d'électroménager (Pierre Bertin) reçoit une nouvelle employée dans son bureau dans lequel trône une grande affiche de concert de *Carmen*. Parlant avec emphase (à grand renfort d'imparfaits du subjonctif et aux rythmes d'un *Impromptu* de Schubert joué au piano hors-champ), le vieil homme offre une fleur à la demoiselle comme cadeau de bienvenue en chantant « La fleur que tu m'avais jeté » (*Les Bonnes femmes*, 1960, Chabrol).

De même, un homme paie une prostituée (Annie Girardot) pour qu'elle l'écoute chanter un bouquet à la main « La fleur que tu m'avais jeté, dans ma prison était restée » (*La Bonne soupe,* 1964, Thomas).

Un homme (Jean-Pierre Cassel), heureux d'avoir reconquit sa compagne, rejoint un de ses amis au café en chantant à tue-tête « Le chœur des gamins » (*Les Jeux de l'amour*, 1960, Broca). Enfin, une jeune femme (Brigitte Bardot), avec son amant (Marcello Mastroianni) dans un appartement de Genève, se met à chantonner une variation sur l'air le plus célèbre de Carmen, « L'amour est enfant de Genève. Il n'a jamais connu que toi.» (*Vie privée,* 1962, Malle).

L'ensemble de ces emprunts nous montre que, dans les années 1960, l'opéra *Carmen* appartient à la culture populaire française. Les airs les plus célèbres de l'opéra interviennent dans les relations quotidiennes des personnages, venant prolonger leurs discussions par des

bribes de phrases et des mélodies connues de tous. La réception des personnages n'est pas passive mais participe plutôt d'une forme d'*invention du quotidien*[10] : les airs apparaissent comme utilisés, manipulés, déformés, interprétés de différentes manières par eux. D'autre part, il n'est besoin de citer que quelque mots et/ou notes pour que l'air soit convoqué et reconnu, cette manière de citer nous ramenant à l'univers de Hergé, que nous évoquions au début de cette partie, lequel n'a besoin de placer que quelques mots dans un phylactère pour suggérer un air.[11] Le parallèle entre les albums d'Hergé et les films français est d'autant plus intéressant que, dans les deux contextes, les références lyriques ne sont pas tant une marque d'affection pour un répertoire que le reflet d'une culture perçue comme vivante et, dans une certaine mesure, incontournable pour l'époque – les cinéastes français portant par ailleurs, comme Hergé, un regard souvent ironique à l'endroit de cette culture.

Toutes ces références au sein des films semblent donc prendre acte d'une mémoire et d'une culture lyrique encore bien ancrées dans le paysage culturel français, et portée par plusieurs générations de réalisateurs.[12] Un des films les plus marquants à ce sujet est *Une aussi longue absence* de Henri Colpi.

5.2. Henri Colpi, l'opéra et la mémoire : *Une aussi longue absence* (1961).

Dans *Une aussi longue absence,* l'histoire se déploie autour d'un bar de banlieue (le Café de la vieille église), l'été. Thérèse Langlois (Alida Valli), la patronne, vit seule depuis la disparition de son mari déporté lors de la dernière guerre. Un jour, croyant reconnaître celui

10 Cf. Certeau, Michel (de), *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

11 Par ailleurs, le réalisateur Philippe Condroyer, bien que partant d'un scénario original, en adaptant l'univers de Tintin à l'écran au milieu des années 1960, ne peut s'empêcher de faire intervenir dans une courte scène le personnage de la cantatrice Bianca Castafiore, laquelle, sans surprise, entonne l'« air des bijoux » depuis sa loge pour faire fuir la police espagnol traquant Haddock et Tintin (*Tintin et les oranges bleues*, 1964, Condroyer, 1:04:00).

12 On peut évoquer à ce propos de nombreux éléments anecdotiques montrant une prégnance de l'opéra comme patrimoine dans le quotidien des personnages de films très divers. Parmi des dizaines de références, il y a le bar *Le turandot* dans *Zazie dans le métro* (1959) de Louis Malle (d'après Queneau). Dans *La Carrière de Suzanne* (1963), Rohmer fait entendre symboliquement *Les noces de Figaro*, référence direct à la Suzanne de son film, et montre avec une certaine insistance la partition du *Don Juan* de Mozart, soulignant le donjuanisme de Guillaume, l'étudiant de Science Po. Dans *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages* (1968, Audiard), Tantine apprend au spectateur que l'oncle Adrien « chantait la *Tosca* dans son bain ». Quand une bande d'amis fait du vélo, ils discutent opéra : « Puis-je demander à Lesueur (Jacques Balutin) quel air il chantait ? Mais voyons c'était le prélude de *Parsifal* : la, la, la, hi, hi, hi, tou, tou, tou, la, la, la, etc. » (*Les Copains*, Robert, 1965). [Dans le roman de Jules Romains, Lesueur joue le prélude avec un mirliton, voir Romains, Jules, *Les Copains*, Paris, Gallimard, 1922, p. 102.] Dans *Belphégor* (épisode 1, Le fantôme du Louvre, Barma, 1965) une vieille dame mystérieuse, « Lady phonographe », fait entendre l'« air des clochettes » (Delibes, *Lakmé*) sur un vieux cylindre. Dans *Une Fille et des fusils* de Lelouch, une bande de jeunes voyous vole le costume de la *Norma* à l'Opéra. Dans *Le Caporal épinglé* (1962) de Jean Renoir, un des prisonniers du stalag est un ténor répondant « naturellement » au nom de Caruso (Mario David), etc.

qu'elle a aimé à travers un clochard du quartier (Georges Wilson), elle tente de percer le mystère de cet homme souffrant d'amnésie.

Pour son premier film en tant que réalisateur, Henri Colpi, monteur, entre autres, d'*Hiroshima mon amour* (1959, Resnais), et auteur du premier livre français consacré à la musique de film[13], construit un récit autour du thème de la mémoire collaborant pour le scénario et les dialogues avec les deux écrivains Marguerite Duras et Gérard Jarlot. Colpi utilise essentiellement la musique dans sa modalité diégétique même si un quatuor à cordes de Georges Delerue vient ponctuellement se poser sur quelques brèves scènes. La musique diégétique est justifiée par le chant du vagabond et par la présence d'un juke-box dans le bar, l'appareil et le lieu étant des éléments centraux de l'histoire. La patronne, voyant régulièrement passer le vagabond devant le café en chantant des airs d'opéra qu'elle reconnaît, demande à une jeune fille de faire venir l'homme dans le café. Une fois dans le bar, la jeune fille l'interroge au sujet de ce qu'il chantait. Parlant avec difficulté, il répond qu'il s'agissait de l'« air de la calomnie » du *Barbier*. Répondant à une requête de la jeune fille, il commence à lui réciter les paroles de la version française en détachant les mots en rythme avant d'avoir un trou de mémoire (« C'est d'abord rumeur légère / Petit vent rasant la terre... Après, je ne sais plus. »). Un homme, installé au bar, l'aide alors en terminant le début de l'air : « C'est facile, “Puis doucement vous voyez calomnie /Se dresser, s'enfler, s'enfler en grandissant” ». La jeune fille continue à l'interroger, lui demandant comment il connaît tout ces airs, et s'il a été chanteur d'opéra. Le client qui a terminé l'air répond à sa place : « L'opéra ça reste toute la vie. » Le vagabond, ne répond que par des « peut-être », expliquant qu'il a perdu la mémoire. Ces airs d'opéra qu'il chante, il ignore où et quand il les a appris.

La patronne décide par la suite de remplacer les disques de jazz et de chansons de son juke-box par des airs d'opéra dans le but d'attirer l'attention du clochard et dans l'espoir que des souvenirs lui reviennent – le technicien chargé de changer les disques prenant soin de souligner que ce choix « n'est pas très commercial ». Entendant l' « air de la calomnie » en italien, le vagabond entre dans le café et écoute avec émotion la musique de Rossini devant le juke-box, dans le silence du café. Thérèse est vite convaincue qu'il s'agit de son mari, à l'inverse de sa famille qui reste dubitative, ne s'expliquant pas où il aurait appris tout ces airs italiens. Thérèse, elle, trouve réponse à tout et se persuade que c'est son cousin italien Aldo, lequel était dans les camps avec son mari, qui les lui aurait appris. Elle l'invite dans son café

13 Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, *op. cit.*

pour un dîner en tête en tête à la fin duquel ils écoutent en silence assis devant le juke-box, comme au concert, l'air « Ecco ridente in cielo » du *Barbier* dans son intégralité. Le réalisateur commence par des plans moyens fixes, montrant les deux personnages de dos formant un triangle avec le juke-box puis de face, côte à côte, à l'écoute. Pendant l'air, une succession de plans serrés montre l'émotion sur chacun de leur visage. Et quand vient la vocalise finale de l'air, le réalisateur repasse en plan moyen, rassemblant les deux personnages dans l'espace du plan, et accentuant leur union par la musique au moyen d'un court travelling avant. Passant en contre-champ, il termine par un travelling arrière qui part du juke-box pour finir sa course, au moment où survient le point d'orgue orchestral, derrière les têtes des deux personnages, formant de nouveau un triangle avec la machine à musique. Se tournant l'un vers l'autre, les personnages se mettent à chanter, le juke-box, au centre, les unissant visuellement. L'homme reprend l'air en français (« Des rayons de l'aurore, l'horizon se colore ») et Thérèse, dans sa langue maternelle, en italien. Lui chante la seule mémoire qui lui reste, celle de la musique. Elle chante son espoir de retrouver l'homme qu'elle a aimé, de le voir renaître.

Après cette belle scène d'écoute et une longue discussion qui ne fait qu'entériner l'amnésie de l'homme, le couple se met à valser lentement en écoutant la chanson « Trois petites notes de musique » (Henri Colpi/Georges Delerue) interprétée par Cora Vocaire. Les paroles, écrites par le réalisateur, servent d'à-propos à la situation en évoquant la faculté de la musique à se charger de souvenirs qui peuvent rester enfouis ou resurgir inopinément (« Trois petites notes de musique / Ont plié boutique / Au creux du souvenir / [...] Mais un jour sans crier gare . / Elles vous reviennes en mémoire […] Trois petites notes de musique / Qui vous font la nique / Du fond des souvenirs / Lèvent un cruel rideau de scène / Sur mille et une peines / Qui ne peuvent pas mourir »). À la fin de la soirée, l'homme s'éloigne du café dans la nuit. La femme et des habitants du quartier se mettent à crier de plus en plus fort le nom qu'ils espèrent lui savoir porter, « Albert Langlois ». Le clochard, leur tournant le dos, finit par s'arrêter et, le visage gagné par la peur, lève les bras à la surprise générale comme s'il venait d'être mis en joue. Puis l'homme part en courant et après un accident bénin finit par quitter la ville. À la fin du film, Thèrese, alors que résonne en musique de fosse le thème de la chanson « Trois petites notes de musique » joué à l'harmonica, semble plus déterminée que jamais à œuvrer pour que cet homme retrouve sa mémoire, qu'elle pense être celle de leur passé commun.

Outre l'attention accordée à l'écoute des airs, l'originalité du film tient au fait qu'il s'agisse d'une mémoire associée à un répertoire musical, celui des airs de l'opéra italien, et non pas d'un air appartenant à la mémoire du couple (le lieu commun de la chanson ou de l'air au « possessif » – *mon*, *ma*, *notre* chanson – au cinéma). Ce n'est donc pas une mémoire commune qui est exploitée, mais une mémoire liant chacun des deux personnages à la musique elle-même, autrement dit à la mémoire de sensations non verbalisables, et c'est par cette métapoétique de la musique (pour reprendre le mot de Valéry[14]), par cet au-delà du verbe, que les deux personnages se rejoignent un instant – dans l'écoute et le partage de la musique lors de la soirée en tête-à-tête.

Colpi explique par ailleurs le caractère autobiographique du dispositif musical du film et les contraintes économiques qui ont orienté son choix vers certains airs d'opéra :

> « Ils sont liés à un vieux souvenir. Mes parents possédaient autrefois un café et dans ce bistrot quand j'étais gosse, je mettais les disques pour les clients de la terrasse, d'Avril à Septembre, et notamment des disques d'opéra. Un truc comme la sérénade d'Almaviva très connue en Italie et méconnue en France. Je l'avais et 25 ans après je m'en suis souvenu. J'aurais aimé avoir du Puccini [pour mon film], mais c'est trop cher. Seuls sont dans le domaine public Rossini et Donizetti. Alors je les ai utilisés. »[15]

Dans *Heureux qui comme Ulysse* (1969), Henri Colpi reprendra à la fin de la décennie une recette musicale analogue. D'un côté, une chanson « miroir du film » (« Heureux qui comme Ulysse ») entendue en musique de fosse dont il écrit les paroles et Georges Delerue la musique, Georges Brassens s'occupant de l'interpréter. Et de l'autre, Antonin (Fernandel), un ouvrier agricole conduisant à contre-coeur le cheval Ulysse à une corrida, dort à la belle étoile sous le ciel de Provence en chantonnant un air d'opéra pour se réconforter (« Ange du paradis, couvrez-la de votre aile ! / Dans les airs, étendez votre manteau sur elle. / Et toi, brûlant soleil d'été, / Fais grâce à sa jeunesse, / Épargne sa beauté », extrait de *Mireille* de Charles Gounod). Le milieu populaire est de nouveau représenté par Colpi comme une mémoire vivante de l'art lyrique. À travers cette mémoire du genre opératique transparaît le style d'une culture auquel semblent tenir certains réalisateurs.

14 « Musique – métapoésie – dépassement de la pensée articulée », Valery, Paul, *Cahiers*, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 928.

15 « Entretien avec Henri Colpi », *Image et son*, n°144, octobre 1961, p. 13.

Temps	Références musicales	Intrigue	Commentaire
0:00:40 – 0:01:00	Rossini, *Le Barbier de Séville*, Acte I, air « Ecco ridente in cielo ».	Un homme, filmé de dos, chantonne.	Le personnage chante les paroles en français (« Les rayons de l'aurore »).
0:02:02 – 0:04:00	Henri Colpi/Georges Delerue, « Trois petites notes de musique » (version instrumentale).	14 juillet : défilé militaire, feu d'artifice, bal, lampions.	Version instrumentale, musette.
0:05:20 – 0:07:40	Jazz, style cool (Quintette : tp, ts, p, b, dms).	Deux jeunes « blousons noirs » écoutent de la musique dans un bar, à côté du juke-box.	Les jeunes claquent des doigts et opinent du chef.
0:08:18 – 0:09:32	*Id.*	Pendant que la majorité des clients écoutent le Tour de France à la radio, les deux jeunes écoutent du jazz près du juke-box.	Conflit. Les clients se plaignent : Thérèse, la patronne, vient baisser le volume du juke-box.
0:13:48 – 0:14:05	Rossini, *Le Barbier de Séville*, Acte I, air « La calunnia è un venticello ».	Le clochard-vagabond (Georges Wilson) chante en passant dans la rue.	Un vieil homme relève la référence musicale assis à la terrasse du café (« Tiens, c'est la grand air du *Barbier* »).
0:19:00 – 0:19:30 0:20:20 – 0:20:40 0:42:18 – 0:44:30	Les mêmes airs d'opéra.	*Id.*	Chante pour lui, sans souci esthétique.
0:46:50 – 0:50:55	Rossini, *Le Barbier de Séville*, Acte I, air « La calunnia è un venticello ».	Thérèse fait mettre des airs d'opéra dans le juke-box pour attirer l'attention du vagabond, lequel s'arrête pour écouter.	L'air est entendu dans son intégralité en italien. Les clients du bar font silence.
0:58:00 – 1:00:43	Donizetti, *L'élixir d'amour*, Acte II, « Une furtiva lagrima ».	Thérèse fait jouer cet air par le juke-box et explique à se famille qu'elle est convaincue que le clochard est son mari.	En italien.
1:18:30 – 1:22:15	Rossini, *Le Barbier de Séville*, Acte I, air « Ecco ridente in cielo ».	Le soir, Thérèse et le vagabond écoutent *Le Barbier* assis ensemble en face du juke-box. Puis, le disque terminé, ils chantent .	L'air est entendu dans son intégralité. Puis ils se mettent à le chanter a cappella, lui en français, elle en italien.
1:25:45 – 1:30:35	Henri Colpi/Georges Delerue, « Trois petites notes de musique » (interprétée par Cora Vocaire).	Le même soir, Thérèse et le vagabond dansent au rythme de la valse.	Version chantée.

Fig. 5.2 La musique diégétique dans *Une aussi longue absence* (1961).

5.2.1. *La chevauchée des Walkyries* dans les années 1960.

La mémoire lyrique se charge parfois de connotations fortes dont elle a peine à se défaire, c'est le cas de *La chevauchée des Walkyries* de Wagner, citée le plus souvent au cinéma dans sa version instrumentale. Issue du prélude du troisième acte de *La Walkyrie* de Wagner, « La chevauchée » est très vite devenue un air populaire à la connotation musicale guerrière et belliqueuse. Elle est souvent associée à des films de guerre ou/et au nazisme : *L'Adieu aux armes* (*A farewell to Arms*) de Frank Borzage (1932) ; *Ordres secrets aux espions nazis* (*Verboten !*) de Samuel Fuller (1959) ; et plus tard, de loin l'utilisation la plus célèbre, *Apocalypse Now* de Francis Ford Copolla (1979) – dans ce dernier film la musique est d'ailleurs clairement utilisée de manière diégétique puisque diffusée depuis un hélicoptère.[16]

Durant la décennie qui nous concerne, le thème est utilisé à plusieurs reprises et, s'il ne déroge sensiblement pas à cette connotation, il s'en différencie par une tonalité souvent ironique.

Un capitaine de bateau chante en pleine tempête « La chevauchée » dans *Tendre voyou* (1966) de Jean Becker.

Dans *Les Jeux de l'amour* (1960) de Philippe de Broca, Chabrol lui même marmonne le début du thème un mégot au bec depuis la fenêtre d'une minuscule cabane contrastant avec les immenses barres d'immeubles alentours.

Dans *Marie-Octobre* (1959) de Julien Duvivier, réunion-règlement-de-compte d'anciens résistants, l'abbé Le Gueven (Paul Guers) joue l'air au piano au début de la soirée à côté d'Antoine Rougier (Serge Reggiani), qui, le sourire au lèvre et le visage éclairé, commente : « C'est chouette ça, ça vous secoue ! C'est pas comme cha-cha-cha, cha-cha-cha. » Duvivier anticipe ici, par le truchement de la musique, la désignation du traître du réseau de résistants, qui surviendra une heure plus tard, en la personne de Rougier, imprimeur et amateur de Wagner.

Dans *Le Monocle noir* (1961) de Georges Lautner, la connotation est la même : le thème des Walkyries est utilisé lors d'un son et lumière autour d'un château servant de repère à un réseau néo-nazi.

16 Le réalisateur David Simon, adepte de l'utilisation exclusive de la musique diégétique, se sert de *La chevauchée,* diffusée par un auto-radio, dans sa série *The Wire* (2002-2008) pour accompagner une descente de police.

Chabrol, enfin, lui aussi, nous y reviendrons dans la *Quatrième partie*, utilise « La chevauchée » dans *Les Cousins* (1959) pour sa connotation sulfureuse. Diffusée lors d'une soirée germanopratine, elle accompagne l'agitation festive. Le réalisateur s'en sert par ailleurs comme effet de style pour « enfermer Gérard Blain à double tour par un fantastique mouvement d'appareil circulaire»[17] – nous prouvant une énième fois que musique ternaire et mouvement circulaire à l'image font toujours bon ménage au cinéma.

5.3. Le concert lyrique et sa mise en scène :

Parler d'opéra, c'est aussi évoquer le lieu où les personnages sont censés écouter et voir le drame lyrique se dérouler : le théâtre ou la salle de concert. On remarque rapidement que ce qui intéresse les cinéastes n'est que rarement la musique elle-même mais bien plutôt le jeu social qu'elle met en œuvre. En effet, les représentations du concert « classique » ou lyrique au cinéma nous rappellent constamment que ces lieux, bien plus que des lieux d'écoute de la musique, sont avant tout des lieux de *sociabilité*. La cristallisation de cette représentation mondaine du concert par le cinéma est l'héritière directe de la littérature du XIXe siècle :

> « On doit au cinéma et à la télévision la réputation de l'opéra comme lieu mondain où se rassemblaient, au siècle dernier, aristocrates et grands bourgeois. […] Quelques passages de la littérature classique surnagent encore dans les mémoires et jouent encore un rôle notable. La *Comédie humaine* renvoie l'image assez constante d'un Tout-Paris – au proportions suffisamment limitées pour que l'inter-connaissance y soit encore possible – se réunissant très régulièrement à l'Opéra. Les jeunes provinciaux partis à l'assaut de la capitale – tels Rastignac, Lousteau ou Lucien de Rubempré – se retrouvent ainsi assez vite à ce carrefour de la vie mondaine. Ils en ressortiront sans avoir goûté un instant à l'œuvre qui s'y donnait et nous devons nous contenter de leurs descriptions presque ethnographiques à défaut d'épouser le cheminement de l'oreille balzacienne. »[18]

Dans ***Ces Messieurs de la famille* (1967)** de Raoul André, le père de famille, un riche industriel en affaire avec Le Baron Strumberger (Francis Blanche), amène son hôte à l'opéra écouter *Le Barbier de Séville*, pour se donner bonne figure. Sortie bourgeoise par excellence, le réalisateur ne se préoccupe pas, comme ses personnages, de la musique. Les personnages *disent* qu'ils se rendent à l'opéra, le *montrent* en s'habillant à quatre épingles pour l'occasion et le réalisateur se contente de filmer le couple bourgeois et l'invité allemand s'ennuyant dans

17 *Arts*, n°713, 17 mars 1959, repris dans Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par Alain Bergala), Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 1985, p. 177.

18 Pedler, Emmanuel, *Entendre l'Opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 87-88.

une loge alors que résonne hors-champ la fin de l' « Air de la calomnie ». L'opéra n'est pas un spectacle ici, le fond musical étant absorbé par la forme filmique, mais la simple caricature d'un pensum bourgeois.

De la même manière, dans ***Le Président* (1961)** d'Henri Verneuil, ledit président du conseil (Jean Gabin) se rend à l'opéra non pour écouter de la musique (l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner en l'occurrence) mais par devoir professionnel (un « gala des œuvres de la presse »). Au milieu de l'ouverture, il quitte sa loge d'honneur pour tenir réunion dans un cabinet particulier où il rassemble à l'improviste ses conseillers au son de la musique de Wagner : il leur annonce sa décision de dévaluer. Un homme vient informer le président quelques mesures avant la fin de l'ouverture, afin qu'il regagne son siège. Le chef d'orchestre après avoir été applaudi, fait un signe dans la direction du président qui se lève, salue et quitte sa loge sous les applaudissements. Adapté d'un roman de Simenon (*Le Président*, 1958), le film résume parfaitement la représentation du rôle social du concert d'où la musique, en tant que contenu, disparaît complètement.

Ainsi, il n'y pas d'opéra au cinéma mais *des réceptions* de l'opéra, lesquels sont le fruit des mises en scène effectuées par les réalisateurs. Pour terminer ce chapitre sur l'art lyrique, nous évoquerons avec le film de Claude Chabrol, *Le Tigre aime la chair fraîche*, une mise en scène de l'opéra jouant sur les codes du genre et sur une hypertextualité cinématographique. Puis nous parlerons de *La Communale* de Jean L'Hôte, mettant en scène la singularité d'un public et de sa réception lors d'un concert lyrique.

5.3.1. Hitchcock et la parodie chabrolienne

Dans *Le Tigre aime la chair fraîche* (1964), film de série B, Chabrol met en scène un enlèvement dans un théâtre à l'italienne où est donné un opéra. Le « Tigre » (Roger Hanin), agent des services secrets, est chargé de la protection de la femme et de la fille du ministre du commerce turc en voyage en France. La fille du politicien est enlevée lors de cette soirée à l'opéra.

Pierre Jansen compose pour les besoins du film deux courtes scènes lyriques à partir de l'histoire d'Andromaque. Dans la première, on entend Hector, seul, puis en duo avec Andromaque.[19] Dans la seconde, après une ellipse pendant laquelle on quitte le concert pour

19 « Ô ma douce Andromaque ! La trompette a raisonné. Voici l'heure où la force de l'homme se reconnaîtra au fracas des épées. Rien ne peut plus me retarder. » Duo avec Andromaque : « Pour l'amour que pour toi j'éprouve. Et l'enfant que tu m'as donné : Astyanax !» (0:31:00).

assister à la tentative d'assassinat du ministre à son domicile, le grand air d'Andromaque (Stéphane Audran) est interrompu par trois claquements de mains venant d'un spectateur,[20] signal sonore de l'opération d'enlèvement des malfrats. En effet, en arrivant au théâtre, ceux-ci récapitulaient une dernière fois : « Pendant le grand air, au troisième applaudissement. » Au signal, un homme attaque la chanteuse sur scène et la salle est plongée dans le noir pour favoriser l'enlèvement.

Dans cette scène, Chabrol conjugue trois références : un des ses auteurs fétiches (Racine), un genre musical qu'il adore (l'opéra), et un réalisateur qu'il adule et auquel il a consacré un ouvrage en 1957 avec Éric Rohmer[21] (Hitchcock). L'argument racinien et l'opéra se placent au service de la mise en scène hitchcockienne, la séquence étant une parodie de la célèbre scène de concert à l'Albert Hall de *L'Homme qui en savait trop* (1954). Dans cette scène du film d'Hitchcock, le signal est donné par le cymbalier de l'orchestre. Des espions doivent tuer un chef d'État étranger en tirant pendant l'unique coup de cymbale de la pièce musicale. Le réalisateur prépare avec insistance le spectateur en faisant à deux reprises écouter sur disque le passage aux truands, lors d'une sorte de répétition pré-opératoire et en indiquant au générique de début en sous-titre d'une image du cymbalier : « Un coup de cymbale peut bouleverser la vie d'une famille américaine ». Hitchcock, interrogé par Truffaut, s'explique sur cette insistance :

> « Cela devait être fait afin que le spectateur participe complètement. Il y a probablement des gens qui ne savent pas ce que sont des cymbales et, pour eux, il était bon de montrer à la fois l'instrument et le mot "cymbales" écrit en toutes lettres ; ensuite il fallait que le public fût capable capable non seulement d'identifier le son des cymbales, mais encore de l'imaginer par avance, donc de l'attendre. Ce conditionnement du public est à la base même de la création du suspense. Les mesures de la cantate qui sont jouées deux fois sur le disque sont destinées à éviter toute confusion dans l'esprit du spectateur à propos de ce qui arrivera par la suite. […] Il faut clarifier constamment. »[22]

Chabrol, dans ce film de série B, rend ainsi hommage par le détour de la parodie à un de ses maître et à une de ses trouvailles de mise en scène – il s'en différencie seulement en

20 Les paroles sont : « Depuis déjà de longues nuits, mon cœur bat au fracas des armes. Comme je hais notre ennemie. Pourquoi fallait-il que Pâris succomba aux redoutables charmes de la femme de Ménélas. Hélas ! Les dieux cruels nous accablent de tous les maux, de tous les feux. [premier claquement de main]. Si je meure sur le sable de nos espoirs et de nos jours heureux. [deuxième] Comme je crains cette effroyable solitude qui guette désormais ma vie. [troisième] Ô Solitude ! […], je crois que je préfère l'étouffement de la mort. » (0:37:00).

21 Chabrol, Claude et Éric Rohmer, *Hitchcock*, Paris, Ramsey, 1986 [1957].

22 Truffaut, François, *Hitckcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, p.75.

utilisant le genre opératique en place du genre symphonique utilisé par Hitchcock. La musique de Pierre Jansen sort l'année suivante chez Barclay (disque 70 733), et l'air qui se trouve sur la face B, se nomme bien à propos : « Le grand air interrompu ». Chabrol et Jansen, qui envisageaient de composer ensemble un opéra, continueront à collaborer mais resteront, concernant l'opéra, sur cet « air interrompu ».

5.3.2. *La Communale* de Jean L'Hôte (1965) :

Jean L'Hôte, coauteur de *Mon Oncle*, réalise au mitan de la décennie *La Communale* (1965). Film adapté d'un de ses romans, le réalisateur y raconte ses souvenirs d'enfant, ceux d'un fils d'une famille d'instituteurs de la Troisième République, pendant l'entre-deux-guerres. Dans une bourgade aux environs de Nancy, vers 1930, une représentation de *Carmen* se prépare. L'événement apparaît en toile de fond au cours du film pour devenir l'élément central dans la dernière partie. Tout le village va se trouver impliqué. Un chauffeur déclinant un rendez-vous de l'instituteur, dit qu'il ne peut pas venir car « il répète *Carmen* avec la fanfare. » Plus tard, dans les rues de la ville et dans le bistrot, on aperçoit des affiches annonçant le spectacle lyrique. Quand commence le dernier tiers du film, le maire de la ville vient trouver le couple d'instituteurs et exposer sa requête : « Nous allons donner *Carmen* au théâtre du chef-lieu à l'occasion du 14 juillet, hélas, catastrophe, nous avons oublié de prévoir les rôles des gamins. Vous savez, la garde montante. Alors, le conseil municipal et moi-même avons pensé que, peut-être, les enfants de la Communale... » Les écoliers se mettent donc à travailler avec leurs instituteurs le chœur des gamins. La partition et les paroles sont notés sur le tableau noir, l'instituteur dirigeant debout les élève. L'institutrice, pour sa part, soutient l'ensemble au piano droit, animant le meuble silencieux présent au fond de la classe à côté du poêle à bois depuis le début du film. Le soir de la représentation dans le théâtre du chef-lieu, tout les parents sont dans la salle. L'orchestre de fosse est dirigé par Jacques Météhen (lequel s'occupe de la direction musicale de presque tout les films mis en musique par Georges Auric) en queue de pie et baguette à la main. Les écoliers arrivent en habits du dimanche à la fin de l'ouverture déclenchant la colère du metteur en scène leur indiquant la malle à accessoires. Le premier acte commence, le public s'impatiente (un grand père s'inquiète à haute voix « Je vois pas notre Pierrot ! », « Chut ! C'est tout à l'heure » lui répond sa femme). Quand les écoliers montent sur la scène les visages du public s'illuminent de fierté et de sourires. Les élèves en profitent pour faire un discours d'éloge de leurs instituteurs déclenchant l'ire des chanteurs

lyriques (le ténor de la troupe, Don José, avertissant : « Je te préviens maintenant ! Je ne monte plus *Carmen* dans des villes de moins de quinze cents habitants ! »). Le discours terminé, les enfants quittent la scène sous les applaudissements. Les chanteurs professionnels et l'orchestre reprennent alors que le public, composé essentiellement des familles des enfants, quitte la salle en discutant, malgré l'agitation du maire (« Mais restez messieurs, dames, c'est pas fini ! »). Les chanteurs, le chef d'orchestre, le souffleur (Pierre Etaix) et le maire se regardent alors désappointés.

Cette scène musicale humoristique propose une représentation originale de l'écoute, nous rappelant la grande diversité des stratégies de réception de la musique. L'opéra *Carmen* est utilisé comme un symbole national (le concert célébrant le 14 juillet), et en cela, au même titre que *La Marseillaise* chantée maladroitement avant de commencer la classe au début du film, le réalisateur, en montrant des spectateurs inattentifs au concert, s'attache à ébranler la solennité de l'œuvre. En effet, si *Carmen* apparaît comme une œuvre populaire (les instituteurs la connaissent et l'apprennent avec facilité à leurs élèves), cette popularité semble avoir ses limites. Les personnes du public, venues avant tout assister à la courte performance de leurs enfants, affichent un comportement involontairement irrévérencieux envers l'œuvre et envers les « codes » du concert lyrique (imposant le silence dans la salle, et l'écoute complète de l'œuvre). Ainsi l'opéra, aussi populaire soit-il, est bien moins important pour les gens du village que de voir et d'entendre le fils untel ou la petite-fille unetelle se donner en spectacle sur la scène du théâtre du chef-lieu. Le réalisateur, par le détour de la caricature (tout le monde sans exception quitte la salle après l'intervention des enfants), pointe du doigt la réception éminemment subjective d'un concert, laquelle est souvent formatée par un horizon d'attente limité (ici d'ordre familial et affectif).

Le cinéma, on le voit, quand il représente la musique, s'intéresse le plus souvent à l'*écoute* de la musique. Aussi, après avoir abordé dans cette partie la représentation du musicien, nous terminerons par observer dans la quatrième partie les nombreux personnages non-musiciens du cinéma français et leurs manières de se confronter à la musique.

Quatrième partie

DU CÔTÉ DE L'ÉCOUTANT.

En abordant la dernière étape de cette traversée du cinéma français des années 1960, c'est maintenant la figure de l'écoutant qu'il nous faut mettre en lumière et étudier. Il a déjà été question de l'auditeur dans les pages précédentes, mais cette fois nous tenterons de montrer de quelle manière le cinéma, non seulement se fait l'écho de l'expérience musicale de l'auditeur contemporain en le représentant, mais également pense l'expérience musicale en la mettant en scène.

En situant le mélomane tel qu'il apparaît à la fin des années 1950, nous aurons l'occasion, en partant de deux films (*Les Amants*, 1958, Malle ; *Les Tricheurs*, 1958, Carné), d'aborder sous l'angle de l'écoute deux grands champs musicaux, la musique classique et le jazz. Nous développerons ensuite chacun de ces champs en nous arrêtant d'abord sur le jazz pour nous pencher ensuite, en examinant les films des réalisateurs de la Nouvelle Vague (les cinq réalisateurs formant le groupe des *Cahiers*), sur la musique classique. Ces nombreux détours ont un objectif commun : éclairer la manière dont la musique est consommée, entendue et écoutée par les personnages. Il nous faudra saisir, enfin, ce que ces représentations de l'écoutant nous apprennent de la musique, de l'écoute au cinéma, et de la France des années 1960.

1. Une représentation nouvelle du mélomane.

Dans cette partie nous introduirons et interrogerons la notion de mélomane, qui, si elle est devenue aujourd'hui très englobante et tend à désigner tout amateur de musique sans distinction des genres, a longtemps été synonyme « d'amateur de musique classique ». Ce mot français, que l'on retrouve à l'identique en espagnol et en italien, est étymologiquement un terme connoté par l'utilisation du radical « mania » (folie). Ses homologues anglais (*music lover*) et allemand (*musikfreund*), quant à eux, dont l'équivalent français serait le « musicophile », sont plus neutres désignant dans les termes « celui qui aime la musique ».

Au-delà de ces considérations sur le terme de mélomane, demandons-nous de quelle manière l'écoutant se manifeste au cinéma. Comment le goût pour la musique, sous ses multiples formes, prend-t-il corps et vie à travers des personnages dans des univers fictionnels hétérogènes ? En 1953, dans un opuscule d'une dizaine de pages, le compositeur et musicologue Roland-Manuel, qui supervisa notamment les deux volumes de l'histoire de la musique pour la Bibliothèque de la Pléiade (1960-1963), se demandait : *Comment écoutez-vous la musique ?*[1] C'est à cette question que nous allons tenter de répondre en « interrogeant » les personnages du cinéma français des années 1960.

Le mélomane, on l'a vu dans notre *Première partie*, fut longtemps considéré comme un praticien de la musique : aimer la musique c'était avant tout en jouer, même en amateur. Le XXe siècle va lentement voir émerger avec le développement de l'enregistrement sonore une autre figure de mélomane, celle de l'auditeur de musique, qui ne déchiffre plus des partitions mais décortique la musique par les disques, et les collectionne en constituant sa propre discothèque. L'écoute de la musique devient une activité à part entière et indépendante de la pratique musicale. Cet état de fait se répercute sur les écrans, sur lesquels pratique musicale et écoute de la musique sont nettement distinguées. Ainsi, à une époque où commencent à apparaître dans les salons domestiques en lieu et place du piano d'autrefois, des chaînes hi-fi pour les plus fortunés, des tourne-disques pour les plus modestes, le mélomane n'est plus, ou de moins en moins, représenté au cinéma comme un praticien de la musique mais comme un

1 Roland-Manuel, *Comment écoutez-vous la musique ?*, Paris, Société française de diffusion musicale et artistique, 1953. L'histoire de l'écoute de la musique est un champ qui se développe depuis quelques décennies en musicologie. Cf. Szendy, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001. Pour une bibliographie centrée sur l'écoute de la musique, on pourra consulter Bras, Jean-Yves, *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*, Paris, Fayard, 2013, p. 303-309. L'auteur propose d'ailleurs une synthèse abordant l'histoire de l'écoute de la musique dans le chapitre VIII de son ouvrage (p. 221-276). Cf. également le chapitre « Le tournant machinique de la sensibilité et le privilège de la musique », Stiegler, Bernard, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, 2013, p. 165-186.

auditeur. Un auditeur plus ou moins actif, certes, mais un auditeur libre de ses choix, et qui, dès lors, grâce au disque, a la possibilité de choisir l'objet de son écoute et par ce biais d'exprimer ses goûts.

1.1. Le réalisateur : mélomane plutôt que musicien.

Les réalisateurs, notamment ceux de la Nouvelle Vague, ont souvent revendiqué le fait de parler des choses qu'ils connaissent et qui leur sont proches. Il s'agirait même, selon Godard, de ce qui les distinguerait de leurs aînés. Il résume cette idée en une formule : « La sincérité de la Nouvelle Vague, cela a été de bien parler de ce qu'elle connaissait plutôt que de parler mal de ce qu'elle ne connaissait pas ».[2] Appliquée à la musique, cette « philosophie » porte fatalement les réalisateurs à évoquer avec plus de sagacité la figure de l'auditeur plutôt que celle du musicien.

En effet, les réalisateurs français de cette époque ne comptent dans leurs rangs aucun musicien avéré (même si certains pianotent, c'est le cas par exemple de Becker, de Clouzot, de Chabrol, de Resnais, plus tard de Rohmer). Les films qu'ils composent semblent tout naturellement adopter un point de vue situé du côté de l'écoutant, plutôt que de celui du musiquant. Tous écoutent de la musique, rares sont ceux qui la pratiquent. Aussi, malgré la présence importante de musiciens à l'écran, on l'a vu (cf. *Troisième Partie* et Annexe III « Personnages musiquants du cinéma français »), cette dimension est-elle le plus souvent secondaire, accessoire : elle est observée par le prisme de celui qui perçoit plutôt que de celui qui joue et donne à entendre. Le musicien (son geste, sa perception, sa conception de la musique, etc.), par conséquent, n'est que très rarement un sujet en soi, les réalisateurs lui préférant une pratique dont certains ont une connaissance plus intime : l'écoute de la musique.

1.2. Le discophile : un nouveau mélomane.

On peut remarquer qu'en cette fin des années 1950, des bouleversements d'ordre technologique ont métamorphosé ou du moins fait émerger un nouveau type de mélomane : le discophile. Au cinéma, ce qu'un personnage aime entendre peut devenir par ce biais la musique du film.

Le mot « discophile », comme la pratique « discophilique » sont évidemment bien antérieurs. Le *Dictionnaire historique de la langue française* indique que le mot

2 Entretien avec Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, spécial Nouvelle Vague, décembre 1962, p. 37.

« discophilie » apparaît vers 1929, soit en même temps que le cinéma parlant, pour désigner un « amateur, collectionneur de disques » et l' « amour des disques de musique »[3]. Mais c'est seulement avec la généralisation de l'usage du microsillon dans les années 1950 que le phénomène s'amplifie. On voit alors, par exemple, apparaître le mot de disc-jockey (1954)[4] pour désigner la personne chargée d'enchaîner des disques dans différents contextes (radio, animateur d'une boîte de nuit).

Le microsillon apporte la possibilité de (re)découvrir plusieurs siècles de musique. La musique du présent se voit ainsi concurrencée par un riche patrimoine musical (ce qui pourrait expliquer en partie, parmi d'autres facteurs, l'échec de la musique contemporaine à cette époque). L'ensemble formant une offre musicale d'une grande diversité telle que l'histoire de la musique n'en avait jamais connue.

On assiste alors à une individualisation progressive du goût musical qui se subdivise en sous-cultures. L'époque actuelle, avec ses nombreuses « tribus », n'est que le prolongement des Trente Glorieuses durant lesquelles une parcellisation toujours plus importante s'empare du paysage musical.

> « Il ne s'agit plus aujourd'hui d'une simple question de "génération jeune" contre le reste du monde, écrit Nicolas Cook ; la société actuelle, urbaine, occidentale ou occidentalisée, s'est fragmentée en une quantité de sous-cultures qui, même quand elles se recoupent, sont distinctes et possèdent toutes une identité musicale différente. Dans le monde d'aujourd'hui, choisir un style de musique joue un rôle primordial dans le fait de décider et d'annoncer aux autres, non pas seulement ce qu'on "veut être", […], mais bien qui l'on *est* »[5].

Les réalisateurs de la génération de la « Nouvelle Vague » l'ont déjà compris : la musique est devenue une manière d'être et de se définir. L'instrument principal qui a permis cette individuation galopante du goût musical, dès les années 1950, est le microsillon.

1.3. La Nouvelle Vague : « génération microsillon ».

Sans prétentions sociologiques ou statistiques, Françoise Giroud publie en 1958 un livre journalistique promis, grâce à son titre, à un bel avenir, *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*[6]. Il est intéressant de constater que dans cet ouvrage, où est présentée une

3 « Disque », dans Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p. 1102.
4 « Disque », dans Rey, Alain (dir.), *Ibid.*, p. 1102.
5 Cook, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006, p. 14-15.
6 Giroud, Françoise, *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958.

sélection de lettres reçues à la suite d'une enquête lancée par *L'Express* sur les Français nés entre 1927 et 1939[7], le microsillon apparaît comme un objet essentiel. Il ne faut pas prendre ici l'enquête de Giroud comme le reflet d'une quelconque « objectivité » mais bien plutôt comme une *mise en récit* de la vie quotidienne d'un échantillon d'individus. Cette génération « Nouvelle Vague » est celle à laquelle appartiennent la plupart des réalisateurs et des compositeurs qui vont émerger à la fin des années 1950. Sur les 24 questions posées, aucune ne concerne directement la musique, ni même l'art en général, à l'exception de la numéro 21, abordant la littérature, en demandant quel écrivain français a eu le plus d'influence sur cette génération. La musique, cependant, de manière significative, et plus particulièrement l'« objet disque », s'impose plusieurs fois en réponse à la question 8, « Sur le plan matériel, qu'est-ce qui vous manque le plus ? De quoi êtes-vous obligé de vous priver ? ».

Dressons un bref inventaire de ces réponses en prêtant l'oreille à la récurrence du microsillon. Dans le premier chapitre du livre sur « la jeunesse bourgeoise », un inspecteur des impôts de vingt-sept ans répond par exemple : « Ce dont je suis le plus privé ? Avec 60 000 francs, allocations comprises, deux enfants, cinq et six ans, faites le compte. Fins de mois pénibles ; théâtre, cinéma, disques de jazz, j'y rêvais étudiant... Maintenant je rêve... à ma retraite[8]. » Un étudiant vendéen de vingt-six ans, préparant le concours de Directeur Économe d'Établissement Hospitalier, répond lui aussi : « Ce qui me manque le plus, c'est de ne pas pouvoir acheter le disque qui m'attire lorsque je passe devant la boutique du disquaire […] ; de ne pas pouvoir aller écouter un concert, assister à un spectacle. Ce n'est pas une séance de cinéma, de temps en temps... Je ne possède ni radio, ni télévision, ni voiture ; je ne vais ni dans les cabarets, ni dans les boîtes de nuit mais tout ceci me manque moins[9]. » Pour un juriste de vingt-neuf ans, marié avec deux enfants, la réponse est différente : « Ce qui me manque le plus : des conditions de logement décentes – ce qui me manque le plus matériellement, c'est l'espace vital... la pièce à moi, avec mes livres, disques (j'en ai des masses) qui sont inertes dans un logement réduit[10]. » Le livre aborde ensuite la « petite bourgeoisie », où un contrôleur d'installations électromécaniques aux PTT écrit : « Je suis obligé de me priver de disques, de livres, qui, sans être indispensables, me semblent essentiels[11]. » Un chef de chantier de vingt six ans répond pour sa part : « Matériellement je

7 En d'autres termes, ceux ayant entre vingt et trente ans au moment de l'enquête. « […] près de quinze mille réponses, passionnantes comme autant de courts romans. », Giroud, Françoise, *Ibid.*, p. 23.
8 *Ibid.*, p. 113.
9 *Ibid.*, p. 109.
10 *Ibid.*, p. 132.
11 *Ibid.*, p. 146.

suis privé d'un chez moi convenable (j'habite une simple chambre avec un lit et une grande caisse comme une table de nuit), d'un tourne-disques et de bons livres, de quelques bons disques[12]. » Puis vient une partie sur la « jeunesse ouvrière » et la « jeunesse paysanne », dans laquelle un commis de cuisine de trente ans donne le ton : « Je ne sors presque pas le dimanche. Les loisirs sont trop chers ; je préfère mettre un peu de fric de côté en cas de coup dur, mais avec ce que je gagne autant marcher sur un fil de fer. […] Je reste dans ma piaule, je lis, j'écris, je lave mes fringues ou je pionce, et voilà[13]. » Un agriculteur du Finistère de vingt-huit ans écrit : « Pour les loisirs, on n'a jamais pu aller au cinéma, on est trop loin. […] En 1956, nous avons acheté une quinzaine de disques : du folklore breton, des compagnons de la chanson, du grégorien, etc. Nous avons un électrophone[14]. »

Les réponses des femmes sont traitées dans la deuxième partie de l'ouvrage. La lettre d'une femme de dix-huit ans, étudiante en propédeutique, apparaît, selon Françoise Giroud, « très représentative de tout un groupe situé entre dix-huit et vingt-deux ans », et n'est pas « de nature à rassurer sur le degré d'évolution de ce nouvel état en marche vers l'indépendance : la femme[15]. » On y lit : « Quant à mon propre avenir, une seule chose m'intéresse : savoir si je gagnerai assez d'argent, beaucoup d'argent, pour me payer tout ce dont j'ai envie, surtout des voyages, des chaussures et des disques. […] Je vis avec mes parents, donc je ne paye ni loyer, ni nourriture. Cependant, ça ne va pas toujours tout seul entre nous. Qui ne désire pas plus qu'il n'a ? Oui, je voudrais des voitures rapides, une villa sur la Côte, une coiffure dernière mode, un bateau, des disques jusqu'au plafond de ma chambre... et que sais-je encore ? […] Il y a quand même des choses qui vont bien en France : les transports, les produits alimentaires, les magasins à prix unique, la mode, l'esprit, les paysages de France, l'amour de la liberté, Radio-Europe N°1... les chansons...[16] » Une autre femme de dix-neuf ans, préparant une licence d'anglais et de sciences naturelles, répond : « Je n'ai pas de soucis matériels ; on m'a appris dès l'enfance à aimer les arts (peinture, musique, théâtre, etc.), et c'est une grande source de bonheur. […] Je ne suis guère privée que de disques... et d'un microscope. »[17] Un femme de vingt et un an, vendeuse dans un magasin parisien de décoration, écrit : « Sur le plan matériel il ne manque pas grand-chose : peut-être une fin de mois plus aisée. Je ne me prive de rien, car peu de choses me suffisent, à part les disques et

12 *Ibid.*, p. 147.
13 *Ibid.*, p. 181.
14 *Ibid.*, p. 187.
15 *Ibid.*, p. 203.
16 *Ibid.*, p. 204-207.
17 *Ibid.*, p. 218.

les livres. »[18] Une libraire-papetière de vingt-huit ans donne, quant à elle, « l'inventaire de [ses] trésors : une Vespa, un électrophone, quarante-huit microsillons. »[19] Une médecin de la région parisienne de vingt-neuf ans poursuit : « Matériellement, je n'ai pas à me plaindre. J'ai tout le nécessaire et une partie du superflu (voiture, livres, disques, sports d'hiver... possibilité de m'habiller à mon goût – qui n'est pas forcément celui des autres). »[20] Une sténodactylo de vingt-cinq : « Mes loisirs ? Amis, cinéma, théâtre, lectures, disques. J'ai acheté vingt disques en 1956. J'aime la musique romantique, c'est mélodieux, chantant, dansant ; ça répond à mon tempérament. »[21] Un femme au foyer de vingt-six ans, mariée à un vétérinaire, écrit : « Sur le plan matériel, peu de choses me manquent. […] Mais j'aimerais bien un peu de superflu, c'est-à-dire pouvoir lire, écouter de la musique, faire de la peinture, visiter des musées, etc. J'aimerais bien avoir de jolis meubles (mon appartement étant trop petit, je n'ai pas de meubles), des livres, beaucoup de disques, et comme je suis une femme, quelques jolies robes. Mais je me contente très bien de ce que j'ai, me considérant comme une privilégiée. »[22] Une professeur d'Enseignement technique, écrit : « Ce qui me manque ? De l'argent. Nous nous privons […] de livres, de disques, de spectacles (même le cinéma revient trop cher avec le transport et la garde des enfants). »[23] Une professeure de lettres de trente ans du Gard : « Ce dont je suis matériellement privée : la possibilité de me meubler, de me monter une bibliothèque, une discothèque, d'aller au théâtre ou au concert, […]. »[24]

L'inventaire de ces besoins, aussi divers qu'ils apparaissent, montre que le disque (le microsillon notamment) est devenu un objet de désir important pour cette génération. Parmi les loisirs, il occupe dans l'imaginaire des personnes interrogées une place centrale : il s'agit d'un objet que presque tous souhaiteraient posséder en grand nombre. Comme le livre, le disque est devenu un objet intime, utilisé dans l'espace domestique.

Objet superflu et essentiel à la fois, chacun y va de ses mots et de sa formule pour dire son rapport au disque. Le microsillon avec sa pochette, sa dimension imposante, est une véritable traduction spatialisée de la valeur culturelle. Il « manque » chez certains, il prend trop de place chez d'autres, certains se plaisent à donner la « taille » de leur discothèque

18 *Ibid.*, p. 227.
19 *Ibid.*, p. 238.
20 *Ibid.*, p. 246.
21 *Ibid.*, p. 259.
22 *Ibid.*, p. 308.
23 *Ibid.*, p. 313.
24 *Ibid.*, p. 320.

personnelle, d'autres rêvent d'en remplir leur appartement, bref, il est devenu un objet-symbole de la culture contemporaine – et de la société de consommation.

Au cinéma, écrit François Porcile, « les précurseurs, hérauts et épigones de la Nouvelle Vague ont, jusqu'à la caricature, reflété cet âge du microsillon, en parsemant leurs films de citations, ou en demandant à leurs musiciens un pastiche de tel ou tel. »[25] La nouveauté, qui va notamment être abondamment exploitée par les cinéastes de la Nouvelle Vague, et plus généralement par l'ensemble du cinéma de cette époque, est l'utilisation diégétique de musiques préexistantes, permettant l'affirmation des goûts propres à un personnage ou à un groupe d'individus. La musique devient dès lors un élément important de la caractérisation sociale et culturelle mais aussi sentimentale et émotionnelle du personnage. On peut dire qu'alors que le cinéma des vingt première années du parlant s'attachait majoritairement à peindre un rapport « collectif » ou de groupe à la musique, le cinéma, à partir des années 1950, a la possibilité d'individualiser et de caractériser ses personnages par le biais de la musique.[26]

25 Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, *op. cit.*, p. 294. Cette remarque de François Porcile est valable aussi bien pour la musique *de* film, les compositeurs puisant dans le réservoir stylistique de l'histoire de la musique pour leur propre partition, que pour la musique *dans* le film, les personnages évoluant au milieu d'un monde où les références musicales sont, à l'image de l'époque, omniprésentes.

26 En effet, pendant les deux premières décennies du parlant, les personnages n'ont que rarement un matériel d'écoute individuel. Et quand ils en font usage c'est souvent pour écouter une musique originale – un air ou une chanson composés *pour* le film. L'écoute dans des lieux publics est plus importante que l'écoute domestique, et l'écoute en direct (en situation de concerts, de spectacles), est encore privilégiée par rapport à l'écoute du disque. Ces affirmations cavalières mériteraient cependant d'être vérifiées par un travail concret sur ladite période (1930-1950).

2. Discophiles-1958 : le mélomane (*Les Amants,* 1958) et l'amateur de jazz (*Les Tricheurs,* 1958).

Deux films, sortis en 1958, marquent symboliquement cette représentation nouvelle du mélomane en discophile, en abordant, l'un la musique classique (*Les Amants* de Louis Malle), l'autre le jazz (*Les Tricheurs* de Marcel Carné) ; l'occasion pour nous d'entrer dans l'univers de ces deux réalisateurs. Mais auparavant, penchons nous brièvement sur la place qu'occupe le microsillon dans la construction et la propagation de l'univers de ces deux films.

2.1. Diégétisation de la musique et métonymie musicale : la traversée discophilique de l'écran.

Une des incidences de l'arrivée du microsillon, commercialement en pleine expansion durant les années 1950, est ce qu'on pourrait considérer comme une sorte de « popularisation » à l'écran de musiques préexistantes plus ou moins connues par le biais de la fiction. Ce rapport entre le film et le disque participe d'un double mouvement : la musique se voit tout à la fois « augmentée » par la fiction à laquelle elle prend part (diégétisation de la musique), et « réduite » en devenant pour le spectateur le symbole de cette fiction (métonymie musicale).

D'abord, nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, la fiction permet à une musique d'exister à l'intérieur d'une *histoire*, pour les personnages, en devenant le symbole d'autre chose qu'elle-même (amour, haine, souvenir, nostalgie, etc.). Ce *processus de diégétisation* de la musique préexistante, en la représentant dans un monde fictif, offre à la musique une sorte de vie « surnuméraire » dont le spectateur peut s'emparer.[1] Elle quitte alors en partie une forme d'abstraction (propre à sa nature) pour devenir une forme verbalisée, voire audiovisualisée. Le spectateur « partage » ainsi avec le personnage une part de son expérience existentielle, et notamment parfois une expérience concrète d'écoute. La musique préexistante, dès lors, est comme chargée du film lui-même et de la vie des personnages.

Ensuite, la sortie parallèle de disques vient externaliser ce phénomène de mise en fiction de la musique. Dès les années 1930, nous l'avons vu avec la chanson, le disque est un produit dérivé, donnant parfois à entendre la chanson titre du film par plus d'une dizaine de

1 Le phénomène de diégétisation de la musique s'observe régulièrement aujourd'hui, un des derniers succès en date, par exemple, est la mise en fiction du *Concerto pour violon en ré majeur* de Tchaïkovski dans le film *Le Concert* (2009) de Radu Mihaileanu, participant à un regain de popularité d'une œuvre du répertoire déjà très populaire.

chanteurs-interprètes, chacun enregistrant sa version de la chanson.[2] Avec le microsillon, l'accent est de plus en plus mis sur les musiques préexistantes. L'anecdote qui suit, rapportée par Cocteau, montre qu'une musique préexistante peut se voir associée passagèrement, voire définitivement, par le public, au film dans lequel elle est utilisée. Dans son adaptation des *Enfants terribles* de Cocteau, Melville fait entendre, joué par quatre pianos, le *Concerto pour quatre clavecins* de Bach (BWV 1065) d'après Vivaldi (*L'estro armonico*, op. 3., n°10). Cocteau note dans son *Journal*, après la sortie du film, en date du 2 novembre 1952 : « Je constate que, depuis le film des *Enfants terribles*, on ne cesse de jouer à la radio le *Concerto pour quatre pianos* Bach-Vivaldi. (On ne le jouait plus nulle part.) C'est toujours un des bienfaits du cinématographe. Je me rappelle qu'après les *Enfants terribles*, Francine (Weisweiller) en trouva une pile dans un magasin de disques des Champs-Élysées, et comme elle demandait le concerto pour quatre pianos, on lui dit : "Vous voulez dire la musique des *Enfants terribles*" (sic). Drôle d'époque. »[3] Le cinéma montre, à travers cette anecdote de Cocteau, sa faculté à absorber le monde en général et la musique en particulier.[4]

Les deux films sur lesquels nous allons nous arrêter, après avoir étudié le « cas Brahms », sont deux grands succès public de l'année 1958.[5] Le premier, *Les Amants*, n'utilise que de la musique préexistante, alors que le second, *Les Tricheurs*, y mêle également des musiques originales. Chacun d'eux se voit accompagné au moment de sa sortie d'une série de disques.

> Pour *Les Amants* : un 45 tours, chez Philips, collection « Petits classiques pour tous », « Thème musical du film *Les Amants* de Louis Malle » (Il s'agit uniquement du second mouvement du *Sextuor n°1* de Brahms par des interprètes reconnus : Isaac Stern et Alexander Schneider (violons), Milton Katims et Milton Thomas (altos), Pablo Casals et Madelaine Foley (violoncelles)) ; un 45 tours, chez Trianon, « Musique du film *Les Amants* » (il s'agit toujours du seul mouvement lent du *Sextuor* de Brahms par l'orchestre de chambre du Trianon) ; enfin, un 33 tours, chez CBS, « Pablo Casals au Festival de Prades. Brahms. *Sextuor n°1 en sib majeur* », sous-titré : « Thème du film *Les Amants* de Louis Malle. » (il s'agit ici du *Sextuor* exécuté en intégralité).

2 Cf. Pisano, Giusy, et Chantal Gavouyère, *La chanson française dans le cinéma des années trente. Discographie*, *op. cit.*

3 Cocteau, Jean, *Le Passé défini. I. 1951-1952. Journal*, Paris, Gallimard, p. 369.

4 On rejoint ici les interrogations que nous posions dans l'introduction de cette thèse à propos du « régime cinématographique de la musique ».

5 556 203 entrées en exclusivité pour *Les Tricheurs* et 451 473 pour *Les Amants*. Cf. Marie, Michel, *La Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 60-61.

Trois disques, en 1958, pour *Les Tricheurs* : un 45 tours, chez Barclay, « La bande originale du film *Les Tricheurs* » (il s'agit des quelques morceaux composés et interprétés par les jazzmen du JATP) ; un 45 tours de Maxime Saury et son New Orleans Sound, chez Ducretet-Thomson, (où sont proposés quatre titres originaux composés par Maxime Saury pour le film et interprétés par son sextet) ; chez Vogue, enfin, *Ciné-revue* lance une collection de 45 tours dont le premier numéro est titré : « La musique du film *Les Tricheurs* de Marcel Carné.»[6]

On voit d'ailleurs naître des collections discographiques spécifiques, parfois au titre programmatique comme « Thèmes classiques pour tous » chez Philips. Cette dernière propose, par exemple, un disque consacré au film *La Vérité* (1960) de Clouzot, reprenant les musiques préexistantes utilisées dans le film (Beethoven, Ravel, Paganini, Stravinski).[7]

Le cinéma est ainsi, comme d'autres médias (radio, télévision), une vitrine culturelle, autant que commerciale. Depuis le début du parlant, il a été un grand pourvoyeur de chansons et de musiques à succès – pensons à la découverte de la musique brésilienne par exemple (cf. *Première partie*), là, il promeut (pour un plus large public) des musiques du répertoire classique jusqu'alors considérées comme confidentielles.

La diégétisation de la musique, appuyée par le disque, participe par conséquent de la notoriété de certaines musiques préexistantes non seulement parce que le cinéma brasse un vaste public mais surtout parce que la musique se voit associée à des éléments extra-musicaux, prenant ainsi, en quelque sorte, elle-même la parole.[8]

2.2. Le cas Brahms (entre roman et cinéma).

Il y a eu à la fin des années 1950, une « mode » Brahms. Cette mode fut lancée par le roman de Françoise Sagan et, avant le texte lui-même, par son titre suggestif : *Aimez-vous Brahms...*[9] L'année suivante, en 1959, Louis Malle sort un film audacieux sur la rencontre amoureuse en intégrant le *Sextuor n°1* de Brahms comme unique musique de son film, nous y reviendrons en détail par la suite. À cette occasion, le critique Antoine Goléa se rend chez un

6 On peut ajouter, à ces trois disques consacrés exclusivement au film, un 45 tours, chez Fontana, regroupant les musiques originales de jazz (Art Blakey's Jazz Messengers/Stan Getz, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie) de deux films : *Des Femmes disparaissent* de Molinaro et *Les Tricheurs* de Carné.

7 *La Vérité d'H.-G. Clouzot*, collection « Thèmes classiques pour tous », 45 tours, Philips, 1960. *Face 1* : Thème de la répétition au Conservatoire, Beethoven, *Léonore n°3*, ouverture op. 72 (extrait final) ; Thème de Dominique et d'Annie en famille, Ravel, *Tzigane* (extrait) ; Thème d'Annie et de Dominique à Paris, Paganini, *Caprice n°24* en la mineur. *Face 2* : Thème du concert de Gilbert, Stravinski, *L'oiseau de feu* (berceuse et finale).

8 Nous n'avons fait qu'effleurer l'immense sujet des rapports entre le disque et le cinéma, dont l'histoire, concernant la musique de film, reste encore à écrire.

9 Sagan, Françoise, *Aimez-vous Brahms...*, Paris, Julliard, 1959

disquaire de Montparnasse en demandant la musique du film *Les Amants*, la vendeuse lui présente un 33 tours du *Sextuor* de Brahms. Devant le visage perplexe du client, elle sort avec « agacement » le 45 tours du film, dans la collection « Petits classiques pour tous ». Goléa se présente alors à la vendeuse et, lui indiquant qu'il s'agissait d'un test, l'interroge sur les ventes des disques du film. Elle lui explique qu'elle en vend beaucoup y compris « le *Sextuor* dans sa version intégrale […], avant la sortie du film et avant la sortie de ce 45 tours. Depuis, poursuit-elle, quand on me demande "la musique des *Amants*", j'offre toujours le grand disque, et ceux qui ne savent pas que le petit existe, l'achètent le plus souvent. Mais je sais qu'ils n'écouteront, chez eux, que la première face, celle qui contient le fragment de l'œuvre que Louis Malle a utilisé. »[10] Devant l'engouement pour cette pièce de Brahms, Goléa constate : « C'est peut-être la première fois que le succès d'un film provoque une telle montée de curiosité pour une œuvre relativement peu connue jusqu'alors, tout au moins de la grande majorité des habitués des salles obscures. »[11] Goléa tente d'expliquer les raisons de ce succès, en soulignant l'importance de la mise en fiction d'une musique qui se met dès lors à « parler » pour le spectateur, et ensuite en rappelant le rôle cardinal joué par le disque. Car, écrit-il, « c'est surtout l'existence du disque qui rend la musique populaire. Imaginez que demain, à la salle Gaveau, on joue le *Sextuor* de Brahms ; il est douteux que les ciné-discophiles s'y précipitent en grand nombre. Aimer la musique grâce au disque, c'est une façon très particulière de l'aimer. Cela est merveilleusement illustré par un autre film récent, *Les Cousins* de Claude Chabrol. »[12] On voit combien cette mode Brahms, révèle ce que les années 1950 ont progressivement construit : une nouvelle figure de mélomane, le discophile.

Deux ans plus tard, en 1961, un réalisateur américain, Anatole Litvac (1902-1974), porte le roman de Françoise Sagan à l'écran, *Aimez-vous Brahms* (*Goodbye Again*). L'intrigue est fondée sur un trio amoureux : Paula (Ingrid Bergman), décoratrice d'intérieur parisienne, Roger (Yves Montand), son amant régulier, et Philip (Anthony Perkins), un jeune amant de passage. Le film s'empare du phénomène « Brahms », le récupérant et l'amplifiant. En effet, dans le roman de Sagan, dont le film reste cependant une adaptation fidèle, la musique de Brahms n'était évoquée que dans deux chapitres : d'abord quand l'héroïne se rend au concert avec Simon (Philip dans le film), salle Pleyel (chapitre VI), ensuite dans le chapitre suivant où Roger entend le concert sur son autoradio alors qu'il est avec une de ses maîtresses (Chapitre

10 Goléa, Antoine, « Le jeune cinéma français et la musique classique », *Témoignage Chrétien*, avril 1959, p. 13.
11 Goléa, Antoine, *Ibid.*, p. 13.
12 Goléa, Antoine, *Ibid.*, p. 13.

VII).[13] Le reste du roman glisse sur des manifestations musicales anonymes et insignifiantes où l'impression des personnages importe plus que le contenu musical.[14]

Le film, quant à lui, s'ouvre sur une colonne Morris, mettant en évidence l'affiche d'un concert de Brahms donné salle Pleyel sous la direction de Jacques Météhen : Brahms apparaît dès le début du film comme sa toile de fond (on entend un arrangement du troisième mouvement de la *Symphonie n°3*) et il le restera. En effet, ledit concert est pour Philip et Paula, l'occasion d'un premier rendez-vous (44:00). La musique brahmsienne, retransmise à la radio, est entendue au même moment par Roger alors en voiture. Plus tard, Paula fait découvrir Brahms – toujours le même thème – par le moyen d'un disque à sa servante. En plus de prendre part à l'intrigue, la musique de Brahms va également se glisser dans l'environnement sonore des personnages : le thème du troisième mouvement de la *Symphonie n°3* de Brahms est ainsi arrangé et décliné dans plusieurs styles pour épouser les tribulations du trio (dans l'ordre on entend : un arrangement pour piano joué dans une soirée mondaine, une version jazz, chantée en anglais par Dihann Carrol dans un club, une version jouée à l'accordéon dans un hôtel de province, enfin un arrangement pour orchestre de variétés joué chez Maxim's). Cette omniprésence brahmsienne, qu'on ne trouvait pas dans le roman, est un choix esthétique (le cinéma rend possible cette contamination musicale concrète) et surtout commercial (Vous voulez du Brahms ? Le film vous en donnera).

Certains films de l'époque, enfin, font résonner ironiquement cette « mode Brahms ». Preuve que le cinéma de la Nouvelle Vague aime à enregistrer l'anecdotique des temps contemporains. Godard (*À bout de souffle,* 1959), dans la scène d'interview d'un écrivain (joué par Jean-Pierre Melville) à Orly, met en scène la bêtise impérative de l'actualité : une journaliste pose l'inévitable question, « Aimez-vous Brahms ? » et l'écrivain Parvulesco répond « comme tout le monde, pas du tout !»[15], soulignant par-là la vacuité de la question. Plus innocent, dans *Le Monocle noir* (1961) de Lautner, Martha (Elga Andersen) pose la question à Mérignac (Albert Rémy), le conservateur du château, alors que retentit la musique de Wagner, « Aimez-vous Brahms ? ». Répondant par l'affirmative, le couple s'enlace théâtralement. Dans *La Pyramide humaine* (1961) de Jean Rouch, enfin, une jeune femme

13 Sagan, Françoise, *Aimez-vous Brahms...*, *op. cit.*, respectivement p. 47-54, et p. 55-59.

14 « Combien de fois ai-je fait ce geste : allumer la radio de ta voiture en partant dîner avec toi ? », se demande Paule (p. 13) ; sans précision musicale : « Dans la boîte de nuit, […] ils dansèrent. » (p. 15.) ; dans une autre boîte de nuit : « Une femme noire vint chanter, elle avait une immense bouche rose, elle ouvrait les portes de milles nostalgies, elle allumait les feux d'une sentimentalité désespérée où ils se laissèrent glisser ensemble. » (p. 79) ; après un dîner, Paule et Roger dansent : « C'était un slow sans rythme, immobile. » (p. 121). Sagan, Françoise, *Aimez-vous Brahms...*, *op. cit.*

15 Elle poursuit : « Et Chopin ? ». « Dégueulasse », conclut-il.

noire d'Abidjan lit le livre de Sagan, constatant simplement à voix haute que ce « n'est pas très marrant ».

Arrêtons nous maintenant sur le film qui a en grande partie contribué à cette mode, *Les Amants* de Louis Malle.

2.3. *Les Amants* (1958).

> « […] l'opéra commence, on me fait taire : on écoute, ou l'on fait semblant d'écouter. »
> « Le silence survint, on l'entendit (car on entend quelquefois le silence) : il effraya. »
> *Point de lendemain* (1812).[16]

Revenant de Paris, Jeanne Tournier (Jeanne Moreau), âgée d'une trentaine d'année, rentre dans sa maison bourgeoise de Dijon dressée au cœur d'un parc. Le seuil franchi, alors qu'elle prend sa fille dans ses bras, on entend, de loin, un extrait du second mouvement du *Sextuor n°1 en si bémol majeur* de Brahms. Demandant à sa fille où est son père, cette dernière répond : « Papa ! Tu l'entends pas ? ». Une des clés de l'utilisation dramatique de la musique tient dans cette réponse de l'enfant : l'évidence de l'association du père et de la musique – le père *est* ici la musique. Jeanne retrouve alors son mari, Henri (Alain Cuny), installé sur le canapé du salon, le regard fixe, absorbé par la musique ou par sa pensée (« on écoute, ou l'on fait semblant d'écouter », écrit Vivant Denon dans *Point de lendemain*, court roman dont s'inspire le film). Lors de l'ouverture de la porte du salon, Henri ne devine pas la présence de sa femme, et celle-ci, après avoir regardé la pochette du disque diffusé, doit baisser le volume de la musique, pour que, surpris, il prenne enfin acte de sa présence. Après de brèves salutations, elle quitte la pièce en n'omettant pas de remonter le volume.

C'est l'image d'un couple qui se délite que nous propose Malle dès les premières séquences du film. Le monde d'Henri semble exclure Jeanne – le journal qu'il dirige, ses pratiques culturelles ; elle, de son côté, s'ennuie, et lui reproche un manque d'attention : « Un mari qui me regarde quand il lui tombe un œil ! », dit-elle le premier soir.

Mariée depuis huit ans à Henri, Jeanne, lors de ses voyages à Paris, retrouve régulièrement Raoul, un amant avec lequel elle entretient une relation platonique. Mais c'est avec un autre homme, Bernard (Jean-Marc Bory), un jeune archéologue rencontré sur la route

16 Denon, Vivant, *Point de lendemain* (version de 1812), Paris, Gallimard, 1995, p. 36 et 43.

de Dijon au hasard d'une panne de voiture, qu'elle vit, le temps d'une nuit, une brusque passion amoureuse qui l'amène à quitter son foyer.

Malle restitue l'esprit, à défaut de la lettre, du conte *Point de lendemain* de Dominique Vivant Denon dont s'inspire de manière extrêmement libre le film. Gardant la géométrie sentimentale d'origine : une femme face à trois hommes (le mari, l'amant en titre, et l'amant d'un soir), Malle et Louise de Vilmorin écrivent une histoire où seule demeure l'atmosphère nocturne de séduction du conte. Une narratrice (hors-champ) s'exprimant à la troisième personne avec la voix de Jeanne Moreau se substitue au jeune amant-narrateur du conte libertin, installant une troublante impression de superposition entre le signifié du commentaire (qui tend vers une distanciation par l'utilisation de la troisième personne du singulier) et la voix de la narratrice, laquelle se trouve être celle de l'actrice elle-même.[17] On trouvera une semblable duplicité (interne/externe) dans l'utilisation de la musique. Aussi, pour se repérer à travers la Carte du Tendre, qui sert au film de générique, Malle nous fait entendre dès le générique de début un guide de choix : le *Sextuor n°1* de Brahms.

2.3.1. Dialectique musicale : de l'écoute à l'incarnation.

La musique dans *Les Amants* tient sa force à la fois de son ancrage dans la fiction (la diffusion à deux reprises de la musique de Brahms sur le tourne-disque du salon) et de son déploiement extradiégétique lors de la « nuit d'amour » des deux amants (**Fig. 2.1**). Nuit pendant laquelle la musique affirme une tonalité romantique en faisant, selon les mots de Malle : « décoller le film »[18]. La dialectique musicale (diégétique/extradiégétique) autour d'une musique préexistante (des extraits des deux premiers mouvements du *Sextuor n°1* de Brahms) épouse la forme bipartite du film : « La première partie, explique Louis Malle, était une comédie de mœurs, une satire du mode de vie de la haute société française, à la fin des années 1950 ; la seconde partie est presque un hommage au peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. Je me suis efforcé de défendre le même point de vue, sur le plan visuel : très lyrique, très romantique. »[19] L'utilisation par Malle d'une métaphore de l'élévation pour parler de la musique (« grâce à elle le film décolle »), expression qui revient régulièrement dans ses propos sur la musique au cinéma[20], exprime le cheminement

17 En somme : l'impression d'un journal intime qui serait écrit à la troisième personne du singulier.

18 « Grâce à Brahms, *le film décolle* et devient complètement différent de ce qu'il était avant. », French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 40.

19 French, Philip, *Ibid.*, p. 40.

20 À propos de la musique de Miles Davis pour *Ascenseur pour l'échafaud* : « J'ai un souvenir très net de ce qu'il était, sans musique, mais quand on a attaqué le mixage final et qu'on a ajouté la musique, *il a soudain*

symbolique du film : on part du quotidien, de la banalité, de l'écoute domestique d'une musique (celle d'Henri face à la musique de Brahms), pour aller vers l'imprévu, le passionnel, l'expression romantique (les amants s'aimant sur la même musique de Brahms). En somme, le film exploite une double dimension d'une même musique préexistante : l'une sociologique, l'autre sentimentale et métaphysique.

La première partie, où la musique intervient de manière diégétique, montre un mari absorbé par son travail (il dirige un journal local, le *Moniteur de Bourgogne*). Présenté comme un bibliophile couplé d'un mélomane, il possède une vaste bibliothèque et du matériel d'audiophile (notamment une paire d'enceintes Elipson au design caractéristique, en forme d'oreille de lapin[21]).

L'arrivée du jeune archéologue qui raccompagne Jeanne à Dijon annonce l'imminence d'un bouleversement. Il est lui aussi issu de la grande bourgeoisie mais semble en rejeter les codes qu'il critique vertement (il est possible d'y voir un élément autobiographique). Invité à la fin du dîner, ainsi que deux autres convives[22], à rester dormir chez le couple, Bernard est le seul à veiller. Le mari, avant de gagner sa chambre, annonce courtoisement à son hôte : « Vous avez des cigarettes. Le whisky est là. Mettez tous les disques que vous voudrez. Vous êtes chez vous. » Quelques instants après, Jeanne entend depuis sa chambre le mouvement lent du *Sextuor n°1*. Elle descend et ne trouvant personne dans le salon arrête la musique, le même passage qu'écoutait son mari au début du film (mes. 33 et suivantes). On peut voir dans cet acte le point de basculement dans la seconde partie du film : le *Sextuor* ne sera plus comme précédemment *écouté* par un personnage mais, en quelque sorte, *vécu*, *habité* par le nouveau personnage qu'est le couple adultérin.

Le silence nocturne imprègne alors l'atmosphère du film. Après s'être servi à boire, Jeanne décide de prendre l'air. Bernard qui se trouve déjà à l'extérieur, la surprend. La nuit de séduction et d'amour commence. La musique de chambre de Brahms va venir s'interposer entre de longues plages de silence où la nature se manifeste (vrombissement d'une mouche, cris de parade d'oiseaux, ruissellement de l'eau[23], souffle du vent, coassements, aboiements,

semblait décoller. », French, Philip, *Ibid.*, p. 35.

21 On trouve ce design caractéristique de la marque Elipson, pour faire montre d'une certaine modernité, dans plusieurs films de cette époque : dans le château « son et lumière » de *Pleins feux sur l'assassin* (1961) de Georges Franju, ou encore dans *Meurtre en 45 tours* d'Étienne Périer (1960).

22 On remarquera l'analogie entre le Sextuor et l'ensemble des acteurs présents dans la maison lors de cette soirée (Jeanne et Henri Tournier, Raoul et Maggie, Bernard et le serviteur).

23 « Nous n'avions pas entendu que la rivière, dont les flots baignent les murs du pavillon, rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec la palpitation de nos cœurs. », Denon, Vivant, *Point de lendemain* (version de 1812), *op. cit.*, p. 50.

etc.). La première occurrence extradiégétique de l' « Andante » survient après un dialogue, où Bernard égrène quelques vers de Musset[24], qui semblent, par une volontaire omission des trois derniers pieds d'un alexandrin (« Son sourire semblait d'un ange [elle chanta] »), appeler le chant romantique à venir : celui des corps et celui du *Sextuor*. S'ensuit le mi bémol cristallin de leurs verres s'entrechoquant avant que les amants ne s'enlacent et que ne commence l'*Andante ma moderato*.

On l'aura compris : dans cette deuxième partie, Malle exploite non seulement le potentiel expressif de la musique brahmsienne mais également son articulation dialectique avec la première partie. Cette musique qu'écoutait Henri, eux la vivent. Henri en était l'auditeur, eux en deviennent les acteurs. Cette mise en regard des deux parties accentue le caractère transgressif de l'adultère puisque Jeanne semble, avec son amant, s'être emparée (symboliquement) d'une musique associée à son mari. La musique devient ici une métaphore existentielle et l'objet d'un « rapt » symbolique, par le jeune couple, de la musique – de l'âme – d'Henri. En choisissant de dénoncer l' « hypocrisie bourgeoise »[25] , Malle se place du côté de Jeanne, prend partie, et enjoint le spectateur à vivre et à assumer ses passions : la musique de Brahms s'incarne, en quelque sorte, dans le couple adultérin.

Dans le même temps, la chute du conte de Denon, comme celle du film, nous pousse spontanément à reprendre à notre compte le désarroi du narrateur : « Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point.»[26] La fuite des amants, avec la fin ouverte du film, laisse planer un doute sur leur avenir commun : « Ils ne savaient pas s'ils retrouveraient le bonheur de leur première nuit. Déjà, à l'heure dangereuse du petite matin, Jeanne avait douté d'elle. Elle avait peur mais elle ne regrettait rien. » Cette scène finale des deux amants partant en voiture (et à l'aventure) sur les routes de France, accompagnée de la musique de Brahms, est comme une réplique à cette carte des Précieuses qui ouvrait le film : encore une fois un même mouvement, de la carte au territoire, de l'art à la vie.

24 « La lune, se levant dans un ciel sans nuage, / D'un long réseau d'argent tout à coup l'inonda. / Elle vit dans mes yeux resplendir son image ; / Son sourire semblait d'un ange [elle chanta...] », Musset, Alfred (de), « Lucie » dans *Poésies nouvelles*, Paris, Charpentier, 1857, p. 41.

25 « Bien sûr, ce que j'avais en tête, c'était une dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise et du fait que les femmes sont supposées être de bonnes épouses, de bonnes mères et s'en tenir là. », French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, *op. cit.*, p. 37.

26 Denon, Vivant, *Point de lendemain* (version de 1812), *op. cit.*, p. 69.

Temps	Références musicales	M.	Intrigue	Commentaire
0:00:15 – 0:01:52	Brahms, *Sextuor à cordes n°1*, op. 18, « II. Andante ma moderato » (mes. 1 à 32).	E.D.	Générique.	La « carte du Tendre » en image fixe. (32 mes. 8x2, 8x2)
0:06:50 – 0-08:25	Id., « II. Andante ma moderato » (mes. 33 à 56).	D.	Jeanne Tournier rentre à la maison : Henri Tournier écoute du Brahms dans son salon.	Elle baisse le volume pour parler à son mari et le remonte quand la discussion est terminée.
0:19:50 – 0:22:50	Une suite de variétés : jazz et musique cubaine (non-identifiées).	D.	Une fête foraine parisienne, Jeanne Tournier et Raoul, son amant, s'amusent.	Le volume du morceau de jazz est volontairement augmenté pendant l'épisode du manège.
0:53:40 – 0:54:40	Id., « II. Andante ma moderato » (mes. 33 à 51).	D.	La nuit, Jeanne entend de sa chambre le *Sextuor*, elle descend dans le salon et n'y trouvant personne, arrête le disque.	Une fois le disque arrêté, on entend dans le silence épais de la nuit, le vrombissement d'une mouche.
1:01:45 – 1:07:50	Id., « II. Andante ma moderato » (mes. 1 à 64, mes. 81 à 112 puis mes. 1 à 24 « arrangées » avec le th. au violoncelle).	E.D.	La nuit, Jeanne et le jeune archéologue sont dans le parc de la maison.	Musique E.D., avec voix off de Jeanne Tournier (Jeanne Moreau). (2 sections de 2 x 8 mes. ont été supprimées dans le mouvement : les variations les plus agitées)
1:11:35 – 1:16:50	Id., « I. Allegro ma non troppo » (mes. 1 à 42 [reprise mes. 10 à 42], puis mes. 84 à mes. 140 [avec une reprise du thème]	E.D.	De retour dans la maison. Nuit d'amour entre les deux amants.	Musique E.D.
1:25:55 – 1:26:50	Id., « II. Andante ma moderato » (mes. 129 à 144).	E.D.	Le couple s'est enfui. Après avoir mangé, ils reprennent la route vers un avenir incertain.	Thème au violoncelle (absence des 16 dernières mes. du mouvement).

Fig. 2.1 La musique dans *Les Amants* de Louis Malle.

2.3.2. Portrait musical de Louis Malle : musique classique et jazz.

« En réalité, confie le réalisateur, j'avais trois grandes passions [musique, littérature, cinéma]. La musique en était une. Je suis très vite passé de Beethoven à Louis Amstrong et Charlie Parker, à l'âge de quatorze, quinze et seize ans. »[27] La vie de Malle sera toujours, en effet, avec une plus ou moins grande proximité, liée à la musique en général et au jazz en particulier. Signe de cette affinité : sa filmographie s'ouvre, en 1957, avec le pré-jazz modal de Miles Davis (*Ascenseur pour l'échafaud*) et se referme, au mitan des années 1990, au son

27 French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, *op. cit.*, p. 15.

du ténor de Joshua Redman (*Vanya, 42e rue*). Suivons brièvement le parcours de Malle, à travers ses années d'apprentissage puis à travers ses films des années 1960, pour mieux comprendre ses affinités musicales au long cours représentatives d'une culture bourgeoise traditionnelle (musique classique), et ouverte à cette « nouvelle musique » venue des Amériques, le jazz. L'occasion, pour nous, de commencer à voir à travers la jeunesse de Malle l'empreinte de plus en plus prégnante à cette période d'une culture jazzistique.

Dès la Libération, le futur réalisateur se passionne pour le jazz. En 1949, le jeune Louis Malle, alors âgé de 17 ans, assiste au deuxième Festival international de jazz, qui se déroule salle Pleyel du 8 au 14 mai[28]. Fasciné, il fige dans son carnet de notes ses commentaires où il détaille sur vingt-deux pages le jeu de chacun des musiciens.[29] Les signes de cette passion non exclusive viendront nourrir son œuvre. Avec *Le Souffle au cœur* (1971), Malle donne sa vision, sous forme auto-biographique, de cette ambiance particulière des années 1950 (l'intrigue est située en 1954). On y découvre un jeune homme amateur de jazz et surtout de littérature (les références à cette dernière y sont bien plus nombreuses que celles liées au jazz[30]). Alors que sévit à Paris la querelle des anciens et des modernes, le jeune Malle opte dans le film pour les seconds ne jurant que par Charlie Parker (« Moi, le vieux jazz, décidément, ça me fatigue, c'est toujours la même chose », dit-il à son ami au début du film). Malle associe à plusieurs reprises le jazz à la sexualité (séance d'onanisme en lisant Vian et en

28 Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 451.

29 « Les deux grands chocs de la soirée, pour Louis, viennent des prestations de Miles Davis et de Sidney Bechet. L'aventure qui réunira Louis et Miles moins de dix ans plus tard prend sans doute racine dans l'émotion vécue ce soir-là par le jeune auditeur qui s'exclame : "Miles Davis. Premier émerveillement. Enfin, un musicien noir, un grand, en chair et en os, jouant devant nous... Si Miles Davis n'est pas en pleine forme, il n'en est pas moins le meilleur trompette de la soirée, ne serait-ce que par sa sonorité ronde, polie, veloutée et si musicale. Il a de très belles idées et swingue beaucoup. Il m'a séduit." Il détaille le jeu de Davis, mais accorde autant d'importance, si ce n'est plus, à son batteur, Kenny Clarke, qui donne une curieuse impression de facilité, de laisser-aller, d'abandon, mais qu'il trouve éblouissant, grâce notamment à un swing prodigieux. Il note au passage que "les figues moisies sifflent à tort et bêtement." Nous sommes en effet au début du be-bop et de l'espèce de guerre civile qui va transposer dans le monde du jazz l'interminable querelle des anciens et des modernes. Louis le sait déjà mais n'en a cure. Son attachement aux modernes du be-bop (Kenny Clarke, Miles Davis, Todd Dameron, Don Byas sont au programme ce soir-là) est manifeste comme en témoigne son mépris pour les opposants qui chahutent le bop. Mais tout à l'heure, avant l'entracte, il va entrer dans un réel délire devant la prestation de Sidney Bechet, incomparable jongleur au saxo soprano, en train de devenir le chef de file du jazz de tradition. Qu'importe à Louis, il est heureux, il trépigne... et, rentrant chez lui, s'excite à la pensée du prochain concert où il fera connaissance avec Charlie Parker, son autre idole, et qui est, lui, l'un des chefs de file du be-bop. », Billard, Pierre, *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Paris, Plon, 2003, p. 87-88.

30 Citons dans l'ordre : Brasillach, Camus, Crevel, Huysmans, Vian, Montherlant, Saint-Exupéry, Hugo, Stendhal, Goethe, Proust, Hergé, Mérimée, Heidegger, Réage [Anne Cécile Desclos]. Et pour le jazz : Jelly Roll Morton, Charlie Parker, Sidney Béchet, Henri Renaud, Gaston Frèche, Dizzy Gillespie. Il semble d'ailleurs qu'un petit anachronisme se soit glissé parmi ces références : placardée sur une porte de sa chambre, on peut voir une photo (affiche) représentant le saxophoniste Ornette Coleman, lequel en 1954 était encore inconnu.

écoutant Parker ; dépucelage dans une maison de passe pendant un solo de l'altiste). Il fait aussi de l'écoute du jazz une pratique prise au sérieux par le personnage. De fait, devant une fille qui lui demande d'apporter ses disques pour danser, il s'offusque : « Ce sont des disques pour écouter, pas pour danser ! ». Le regard rétrospectif que porte sur lui-même Malle dans ce film insiste sur le contexte culturel de ses années d'apprentissage, les années 1950, où jazz et littérature se mêlent pour constituer le terreau de ses inspirations futures.

Pour preuve, le court-métrage qu'il réalise en 1954, *Crazéologie*, alors qu'il est encore étudiant à l'IDHEC, porte le nom francisé d'un standard de jazz signé par Benny Harris[31]. Malle à la fin de cet « essai de rendu cinématographique de l'absurde théâtral et littéraire » (sous-titre du court-métrage), met en scène une écoute du standard *Crazeology* joué par le sextet de Charlie Parker. À côté d'un tourne-disque se trouve une pile de microsillons, Frédé (Pierre Frag) met le premier disque, immédiatement conspué et brisé par Fred (Bernard Malle) sous le regard de Frédéric (Nicolas Bataille). L'opération se reproduit deux fois. Puis, à la quatrième écoute, le disque se déroule sans incident et le film s'achève alors que Frédéric commente en s'adressant au spectateur : « Ça se passe comme ça tous les soirs depuis 67 ans ! ». Difficile de ne pas voir ici une sorte de « Sisyphe de l'électrophone »[32], que Malle, en pleine période absurde[33] et en amateur de Camus, nous laisse « imaginer heureux »[34]. Culture littéraire et culture jazzistique sont les sources vives de son inspiration.

De même, en s'essayant à la prise de vue sous marine lors de sa collaboration avec le commandant Cousteau, pour *Le Monde du silence* (1956), Malle aborde un genre pionnier dans les rapports entre le jazz et le cinéma : le documentaire scientifique. En effet, Jean Painlevé utilise dès 1945 du jazz dans plusieurs de ses réalisations (« Black and Tan Fantasy » et « Echoes of the Jungle » de Duke Ellington pour *Le Vampire,* et plusieurs compositeurs et musiciens de la *Swing Era* – Amstrong, Ellington, Krupa, Lunceford – pour *Assassins d'eau douce*). Cousteau lui même, en 1949, demande une partition de jazz à André Hodeir pour son « ballet de poissons » : *Autour d'un récif*. L'occasion pour Hodeir d'affirmer son opinion selon laquelle le jazz est la seule musique de ballet qui sied à l'époque contemporaine, parvenant à faire « coller le son au geste ».[35] Cependant, pour *Le Monde du silence*, Cousteau fera le choix

31 Dans le *Real Book*, le standard est signé Bud Powell.

32 Variation d'une figure que l'on rencontre également chez Rohmer, *Le Signe du Lion* (1959), sous les traits de Godard. Puis, plus tard, chez Chabrol, où se montre subrepticement un semblable manipulateur de disque : *Une Partie de plaisir* (1974).

33 Représenté par le trio de dramaturges : Ionesco, Beckett et Adamov.

34 Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 168.

35 André Hodeir, Archive INA, 24 avril 1956, http://www.ina.fr/video/I09261844/andre-hodeir-auteur-des-themes-de-jazz-pour-le-film-de-jacques-yves-cousteau-autour-d-un-recif-video.html

d'une musique orchestrale d'Yves Baudrier, dans la tradition classique française, incarnée par l'éphémère groupe *Jeune France*. Malle, d'ailleurs, tout en ayant une grande estime pour le travail du commandant, ne partage pas certaines des options esthétiques du film, notamment en matière de musique, dont il critiquera l'utilisation grandiloquente et le recours à une spectacularisation outrancière (faisant un parallèle avec les productions documentaires contemporaines de Walt Disney[36]). Se dessine déjà un réalisateur qui gardera toujours une méfiance à l'égard de la musique originale – même s'il l'utilisera à plusieurs reprises – et plus précisément à l'égard d'une certaine surenchère musicale. Selon Malle, suivant en cela la vieille tradition de « la musique de film qui doit être entendue sans être écoutée », la musique doit se faire discrète, comme l'atteste ce jugement plus tardif : « [Malle évoque la musique de Grappelli pour le film *Les Valseuses.*] C'était une excellente musique qu'on remarquait à peine... le meilleur compliment qu'on puisse faire à une musique de film ! On ne peut pas en dire autant de celles de John Williams ! »[37] Voilà probablement une des raisons pour lesquelles Malle ne collaborera jamais plusieurs fois avec un même compositeur.

Ensuite, pour son premier long-métrage, Malle demande à Miles Davis, par l'intermédiaire de Boris Vian, d'improviser sur ses images.[38] Miles voit le film trois fois, il ébauche quelques compositions dans une chambre d'hôtel, et enregistre en une nuit dans un studio des Champs-Élysées, improvisant à la lumière de l'écran. Ce sera l'unique musique de film du trompettiste. « Il a fait un travail remarquable, se rappelle Malle. Le film en était métamorphosé. J'ai un souvenir très net de ce qu'il était, sans musique, mais quand on a attaqué le mixage final et qu'on a ajouté la musique, *il a soudain semblé décoller.* Rien à voir avec la plupart des musiques de film qui soulignent et intensifient l'émotion qui est implicite dans les images ou le reste de la bande son. C'était un contrepoint, c'était élégiaque... détaché,

36 « Nous étions par ailleurs en désaccord sur beaucoup de plans. Quand on est jeune, on ne fait pas de concessions si l'on pense être dans le vrai, et j'étais – et sans doute le suis-je encore – très influencé par Bresson. Je me souviens d'une discussion avec Cousteau, à propos de la musique, au cours du montage. Je lui avais dit : "Ce n'est pas un documentaire que vous voulez faire, c'est du spectacle. Ce n'est pas ce que ça devrait être, ça va devenir du Walt Disney." A cette époque Walt Disney réalisait des documentaires dans le style aventure vécue, avec un montage qui collait à la musique, pour plaire au grand public. », French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, *op. cit.*, p. 22.

37 French, Philip, *Ibid.*, p. 233.

38 « Et puis, par une étrange coïncidence, alors que j'en étais au montage et que je m'apprêtais à choisir la musique, Miles Davis est arrivé à Paris. Il est venu seul, sans ses musiciens habituels, pour jouer dans une boîte, pendant environ trois semaines. Je lui ai littéralement mis le grappin dessus. Boris Vian, que je connaissais et qui était aussi trompettiste, m'a beaucoup aidé. […] il était directeur de la section jazz aux disques Philips et je crois que Miles était sous contrat chez eux, pour l'Europe. », French, Philip, *Ibid.*, p. 34.

en quelque sorte. Ça créait aussi une atmosphère. […] Je suis persuadé que sans la musique de Miles Davis, le film n'aurait pas eu l'accueil qu'il a obtenu parmi la critique et le public. »[39]

Le jazz, on le voit, est un élément essentiel du cinéma de Louis Malle dans ces premiers films. Dans le même temps, un autre répertoire sera souvent mis en avant pendant les années 1960 par le réalisateur : la musique classique.

Nous avons déjà évoqué comment Malle utilise la musique de Brahms dans *Les Amants* (1958). Avec *Zazie dans le métro* (1960), à l'opposé du classicisme formel des *Amants*, le réalisateur propose une adaptation du roman de Queneau où il peut laisser libre cours à sa fantaisie.[40] Il en profite pour se parodier lui-même en glissant quelques mesures du thème de l' « Adagio » du *Sextuor n°1* lors d'un faux coup de foudre entre Albertine (Carla Marlier) et Pedro Surplus (Vittorio Caprioli). Dans *Vie privée* (1962), fiction autour de la bardomania, Malle utilise la musique de Verdi. Jill (Brigitte Bardot), une jeune danseuse, devenue célèbre grâce à sa photogénie[41], part retrouver le metteur en scène Fabio (Marcello Mastroianni), son amant, à Spolète. Introduisant le dernier tiers du film, la scène est musicalement audacieuse, la musique de Verdi servant à ménager un moment de mystère et de flottement. En effet, en voiture, Jill confie à son chauffeur qu'elle a le trac alors que se dessine la ville italienne au loin. Les bruits du véhicule se taisent alors qu'on pénètre dans la ville en plan subjectif laissant place au son d'un orchestre, d'une soprano et bientôt d'un chœur. Le travelling avant, avec son impression flottante accentuée par une absence de sons à l'effet déréalisant, nous laisse découvrir les rues sinueuses, étroites et désertes, alors que la musique résonne de plus en plus fort, sans que l'on puisse déterminer sa provenance. Après un parcours de plus d'une minute, nous arrivons devant une foule amassée sur le parvis de l'église et écoutant la fin du *Libera me* du *Requiem* de Verdi. La musique, perceptible depuis la

39 French, Philip, *Ibid.*, p. 35. Sa collaboration avec Michel Legrand pour le film *Atlantic City* (1980) est du même ordre : « Nous avons aussi été obligés de faire un enregistrement original de l'air de Bellini – le Casta Diva de la *Norma* – qui est si important au début. Pendant le tournage, on s'était servi d'un disque de la Callas, mais on n'a pu le garder parce que les droits étaient exorbitants. Il a donc fallu faire une enregistrement avec Élisabeth Hartwood, une excellente chanteuse d'opéra anglaise. Le premier jour nous avons eu tout le London Philharmonic dans le studio d'enregistrement, et Michel voulait ajouter plusieurs morceaux de sa composition, car c'était une occasion pour lui de travailler avec un grand orchestre. À ma grande honte, j'ai tout coupé au mixage final, parce que je me suis rendu compte que c'était inutile ; il y avait un certain nombre d'effets sonores que je trouvais plus intéressants et beaucoup plus forts que la musique. Michel a été déçu, mais il a compris. », French, Philip, *Ibid.*, p. 161.

40 Il n'hésite pas, par exemple, à emprunter des procédés à la comédie musicale lorsque on entend le violon d'un musicien qui, à l'écran, apparaît sans instrument (procédé qu'on retrouve par exemple au début de *An American in Paris* de Vincente Minnelli (1951), vers 15:00), ou encore, à faire intervenir une fanfare de l'Armée du Salut qui semble tout droit sortie d'une bande dessinée.

41 « Entre ce visage et la caméra quelque chose s'est produit, un rapport mystérieux, un lien magique, qui devait faire de Jill, qu'elle le veuille ou non, une vedette », nous explique-t-on en voix off.

campagne alentour, accompagne en crescendo l'arrivée de Jill : image magnifique d'un village en apparence endormi et en réalité respirant, le temps d'une représentation, au rythme de la musique. De plus, cette « entrée en scène » par les rues de Spolète au son du *Libera me* est symbolique : il suffit de rappeler qu'à la fin du film, Jill, toujours traquée par des admirateurs, meurt en tombant d'un toit de la ville. Sa longue chute ralentie sur un fond mouvant coloré sera de nouveau accompagnée du *Requiem* de Verdi, cette fois en musique de fosse.

Pour son film suivant, *Le Feu follet* (1963), déjà évoqué dans la *Deuxième partie*, Malle se sert du répertoire classique (la musique pour piano de Satie) pour épouser la vie de son personnage. Cette passion pour le répertoire classique ira encore plus loin, puisque Malle retournera à Spolète pour mettre personnellement en scène un opéra de Richard Strauss, *Le Chevalier à la rose*.[42] S'il livre une mise en scène traditionnelle, c'est pour lui l'occasion de se familiariser avec un art proche du cinéma, l'opéra, et d'assouvir avec ses moyens de metteur en scène sa passion pour la musique. Il profite de ce séjour en Italie pour écrire avec Jean-Claude Carrière son prochain film, *Viva Maria* (1965), un western-comédie musicale sur fond de révolution mexicaine, rythmé par des chansons en musique d'écran, dont le célèbre thème « Ah ! Les petites femmes de Paris » (Louis Malle et Jean-Claude Carrière/Georges Delerue).

Louis Malle, enfin, et nous arrivons au terme de ce survol musical de son œuvre des années 1960, reconnaît lui même que l'année 1967, avec le film *Le Voleur*, adaptation d'un roman anarchiste de Georges Darien, film dans lequel il n'y a pas de musique, vient clore la première partie de son œuvre.[43] En effet, après un court-métrage autour des *Histoires extraordinaires* de Poe, il reviendra à sa première passion, le documentaire, en partant à la découverte de l'Inde dont il ramènera *Calcutta* et *L'Inde fantôme*. 1968 est donc pour lui, comme pour nombre de ses confrères, si ce n'est une année de rupture, une année de changement.

---

42 « J'avais accepté de mettre en scène un opéra de Gian Carlo Menotti, au festival de Spolète. Ayant tourné *Vie privée* dans cette ville, j'avais fait la connaissance de Menotti, qui m'avait dit : "Il faut que vous reveniez faire quelque chose chez nous." J'aime la musique, aussi je lui ai dit : "Pourquoi pas ?" Il m'avait demandé si j'aimerais monter *Le Chevalier à la rose*. J'avais pour assistant Volker Schlöndorff qui m'a été d'un grand secours parce que l'opéra est en allemand et que je ne le parle pratiquement pas. J'avais aussi avec moi Jean-Claude Carrière, si bien que je répétais avec les chanteurs, tout en travaillant sur le scénario de *Viva Maria*, ce qui peut expliquer le côté un peu théâtral de ce film. », French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, *op. cit.*, p. 71.

43 « J'ai une profonde tendresse pour *Le Voleur*. Il a marqué la fin de cette première période de ma carrière. Ce que j'ai fait ensuite a été la conséquence de mon désarroi personnel. », French, Philip, *Ibid.*, p. 80.

Que retenir de l'utilisation que fait Malle de la musique ? Selon ses termes, le réalisateur l'utilise pour faire *décoller* ses films. Si l'éclectisme de son œuvre est parfois associé à une forme d'incohérence, on peut pourtant déceler dans une poignée de ses œuvres une esthétique singulière en matière de musique. En effet, quatre de ses films des années 1960 trouvent leur unité en grande partie grâce à l'atmosphère musicale qui impose une tonalité uniforme au film : le pré-jazz modal de Miles Davis (*Ascenseur pour l'échafaud*), le romantisme brahmsien (*Les Amants*), la musique pour piano de Satie (*Le Feu follet*), et l'absence de musique (*Le Voleur*[44]). De plus, dans les trois premiers, musique et mouvement humain s'épousent suivant une logique de « l'élévation » : dans *Ascenseur pour l'échafaud*, le jazz nocturne et urbain de Miles Davis sertit l'attente de Jeanne Moreau d'une atmosphère cotonneuse et tragique ; dans *Les Amants,* la musique donne du relief aux verts sentiments d'une rencontre en interrogeant par sa mise en forme les ressorts d'une passion ; dans *Le Feu follet*, enfin, la musique de Satie, accompagne, telle une respiration élégiaque, les derniers jours d'un Maurice Ronet qui se sait condamné. La musique apporte à ces trois films un contrepoint sonore d'où ils tirent la richesse de leurs atmosphères respectives.

Le réalisateur confiait avoir été tiraillé entre l'influence de Bresson et celle d'Hitchcock lors de la réalisation de son premier long-métrage, *Ascenseur pour l'échafaud*.[45] Malle, pour ce qui est de sa conception de la musique au cinéma, se situe plus facilement du côté de Bresson que du côté d'Hitchcock, dont l'influence serait à chercher dans d'autres domaines. En effet, dans trois de ses films, nous l'avons évoqué dans la partie sur les formalistes (*Deuxième partie*), Malle a recours à un système binaire de la musique proche de celui qu'on a observé dans le cinéma de Bresson, opposant ou complétant le monde du film à l'aide d'un supplément d'âme qui serait pris en charge par une musique « patrimoniale », issue du répertoire classique. Une différence de taille entre les deux réalisateurs se fait cependant sentir. Elle concerne le choix du répertoire. Non seulement les choix de Malle, bien qu'également issus du répertoire « patrimonial », sont plus modernes : Brahms et Satie contre Lully, Monteverdi, Mozart et Schubert. Mais c'est surtout avec la musique de Miles Davis qu'il se démarque, en traitant le jazz avec cette même gravité qui fut longtemps l'apanage exclusif du répertoire classique. Il s'agit véritablement d'une petite révolution musico-

44 Il y a en fait, pour être exact, quelques secondes de musique extradiégétique lorsque Belmondo retrouve son amour de jeunesse à Londres (piano seul, vers 1:25:20).

45 À propos de *Ascenseur pour l'échafaud* : « Le plus drôle, c'est que j'étais vraiment tiraillé entre ma prodigieuse admiration pour Bresson et la tentation de faire un film à la Hitchcock. », French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, *op. cit.*, p. 31.

filmique. Le genre « film policier » d'*Ascenseur pour l'échafaud* minimise certes quelque peu l'audace de la rencontre mais n'enlève rien à l'importance de ce film dans l'histoire des relations entre jazz et cinéma. Relations que nous allons maintenant aborder.

2.4. *Les Tricheurs* (1958).

> « La musique de jazz fait de plus en plus partie du décor sonore de notre existence. Les jeunes, notamment, n'imaginent plus d'autres divertissements à leurs ébats, heureux ou malheureux. »
> Frank Ténot, *Liner notes* du disque *Les Tricheurs* de Maxime Saury (1958).

2.4.1. Un phénomène de société.

Autre grand succès public de l'année 1958, dépassant les 500 000 entrées en exclusivité, *Les* T*richeurs* sort en octobre, un mois à peine avant *Les Amants.* Marcel Carné y montre sa vision de la jeunesse déboussolée de Saint-Germain-des-Prés.[46] Le réalisateur peint ce qu'il pense être le nouveau fléau de ces jeunes : le refus de l'amour, cette chose qu'ils considéreraient comme désuète, d'un autre temps.[47] Cette thèse, relativement naïve, se pare des éléments les plus ostensibles de la culture jeune (voiture de sport, jazz, divorce générationnel, absence de repères, goût du risque, fête, etc.). Le film a clairement une visée morale. Les « tricheurs » sont punis par où ils ont péché : à nier et mépriser avec trop de hardiesse leurs sentiments réciproques, Bob (Jacques Charrier) et Mic (Pacale Petit) auront besoin d'être séparés par la mort pour qu'affleure à la conscience du survivant la certitude que c'est avec eux-mêmes qu'ils ont triché.[48]

---

46 Pour Jacques Siclier *Les Tricheurs* fit « l'effet d'une bombe ; il portait atteinte aux valeurs familiales et éducatives qu'on avait pas voulu jusque-là remettre en question. », Siclier, Jacques, *Le cinéma français. 1. De « La bataille du rail » à « La Chinoise » : 1945-1968*, *op. cit.*, p. 149.

47 « Vivre là presque tous les soirs [à Saint-Germain-des-Prés] m'avait permis de me rendre compte d'une chose énorme, monstrueuse : l'amour était alors considéré par eux comme une sorte de tare ou, si l'on préfère, de maladie infantile, et l'on couvrait de sarcasmes le malheureux qui en était atteint. Aussi garçons et filles s'efforçaient-ils de ne pas tomber amoureux, et si par malheur (!) cela leur arrivait ils se faisaient violence pour arracher d'eux un sentiment qu'ils laissaient avec dérision aux "croulants".», Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, Paris, L'Archipel, 1996, p. 280.

48 Robert Dorfman, le producteur de Carné, dans une lettre datée du 4 mars 1958 adressée au président de la censure, résume sans ambages : « Vous remarquerez que nous pensons faire une œuvre morale en jetant un coup de réflecteur sur une certaine jeunesse qui n'est pas, fort heureusement, toute la jeunesse française ; nous démontrons que cette certaine jeunesse qui ne veut croire en rien, qui veut vivre avec frénésie le présent, qui traite avec un certain cynisme le grand sentiment qu'est l'amour, en meurt ou saccage définitivement sa vie. », Alexandre, Jean-Lou, *Les cousins des tricheurs. De la « qualité française » à la Nouvelle Vague*, Paris, L'harmattan, 2005, p. 38.

L'Express, dans un supplément d'une dizaine de pages dirigé par Françoise Giroud en date du 16 octobre 1958, lance un débat qui déborde largement le film : « Qui sont les tricheurs ? ».[49] Le dossier et son titre interrogatif montrent à quel point le film devient l'enjeu d'un débat de société autour de la question générale de la jeunesse. Antoine de Baecque, parlant d'une « piètre réalisation » au sujet du film, explique justement :

> « Pour le grand public, il illustre et accompagne le phénomène "nouvelle vague", lancé par *L'Express* et repris au bond par le cinéma, et l'on va le voir avec la curiosité que suscite un document de société, pour se faire une idée de la jeunesse dont on parle. Ce film ne fait pourtant nullement partie de la Nouvelle Vague […]. Ni Marcel Carné ni son scénariste Jacques Sigurd ne relèvent, loin s'en faut, du nouveau cinéma. Ils représentent au contraire le cœur de ce que Truffaut nomme la "Vieille Vague", ces cinéastes travaillant depuis vingt ou trente ans au sein du pesant système de studio, et qui découvrent, en 1958 ou 1959, que le "film jeune" est sans doute un bon moyen de faire de l'argent et de changer d'image. *Plein Soleil* de René Clément, *Les Tricheurs* de Carné sont de cette veine là. »[50]

Au delà de l'esthétique « vieille vague » et de l'aspect moralisateur du film de Carné, que le film suivant, *Terrain vague* (1960), ne fera que confirmer, il convient de prendre acte et de se pencher sur un film qui a rencontré un tel écho de la part du public. La premier enseignement de ce succès semble être que, pour réaliser un film « jeune » et « à la mode », un des premiers éléments à prendre en considération est la musique.

En effet, l'importance donnée à la musique dans la représentation de cette jeunesse est, même si elle n'échappe pas à certains clichés de mise en scène (qu'il s'agisse des postures d'écoute ou du jazz comme musique d' « atmosphère »[51]), tout à fait originale par ses choix et marque un jalon de l'histoire de la représentation de la musique dans le cinéma français. Cette originalité tient pour une bonne part au fait que toutes ces musiques sont intégrées à l'univers et à l'environnement des personnages : la musique est, pour la première fois, présentée à la fois comme décor et comme catalyseur de la vie de cette jeunesse, montrant la place de choix qu'elle occupe au sein de cette « culture jeune » qui a fait d'elle son emblème. Pour mieux placer le film de Carné dans le paysage cinématographique français revenons dix ans

49 http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1958-les-tricheurs/les-tricheurs-par-francoise-giroud-lexpress-1958/ [1/03/2013]

50 De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, *op. cit.*, p. 58-59.

51 « *Les Tricheurs* (1958), catalogue de clichés (parmi lesquels, en très bonne place, le jazz devenu musique d' "atmosphère") qui encombrent les films censés portraiturer une jeunesse sans repères. », Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 85.

auparavant avec l'un des premiers films à aborder le jazz comme un élément de la culture germanopratine : *Rendez-vous de juillet* de Jacques Becker.

2.4.2. Les aînés des « tricheurs » : *Rendez-vous de juillet* (1949).

Jacques Becker, ancien élève de la Schola Cantorum (classe de piano)[52], grand amateur de jazz, membre de l'Académie de ladite musique dès 1955, réalise en 1949 *Rendez-vous de juillet* (1949). La musique extradiégétique du film est confiée à Jean Wiéner, fin connaisseur du jazz depuis les années 1920 (il s'agit de l'époque du *Bœuf sur le toit*, lieu artistique où il eut l'occasion de croiser Becker). Cependant, de jazz, il n'est pas question pour la musique de fosse, et le compositeur signe une partition très conventionnelle, dans un style classique avec orchestre de cordes, la seule fantaisie étant l'ajout d'un des instruments fétiches de Wiéner, l'accordéon.

Becker filme un petit monde d'étudiants, d'artistes et d'intellectuels qui évoluent dans le Paris existentialiste de l'après-guerre. Lucien (Daniel Gélin), le personnage principal, est un jeune homme passionné d'ethnologie, suivant des cours au Musée de l'Homme, et déterminé à monter une expédition sur le continent africain avec une bande d'amis.[53] Parmi eux, on trouve un opérateur fraîchement diplômé, Roger (Maurice Ronet), jouant du cornet à pistons dans l'ensemble de jazz de Claude Luter, et un jeune acteur passionné, Pierrot (Pierre Trabaud), également amateur de jazz. Du côté des filles, Thérèse (Brigitte Auber) et Christine (Nicole Courcel) suivent des cours d'art dramatique avec le même désir de réussite : la première est talentueuse quand la seconde mise avant tout sur son physique et sur l'entregent de son frère, François (Philippe Mareuil), un jeune dramaturge.

52 Vignaux, Valérie, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, Éditions du Céfal, 2000, p. 17.

53 Le cinéaste et ethnologue Jean Rouch, né en 1917, explique que *Rendez-vous de Juillet* « raconte un peu [son] histoire », entre Paris existentialiste et désir d'Afrique. Cf. « Comme Amstrong jouait de la trompette. Entretien avec Jean Rouch » (16 février 2001), dans Mouëllic, Gilles, *Jazz & Cinéma. Paroles de cinéastes*, Paris, Séguier, 2006, p. 50.

Fig. 2.2 Auditeurs-spectateurs dans la Cave du Lorientais, *Rendez-vous de Juillet* (39:25).

L'amour du jazz fédère ce petit groupe d'amis. Arrivant au Caveau des Lorientais[54], un échange entre Thérèse, qui vient d'obtenir un rôle important au théâtre, et François, l'auteur de la pièce, exprime cette scission entre les amateurs de jazz et les autres. « Elle : Vous venez souvent ici ? Lui : Non, il y a trop de bruit ! Elle : Et bien moi c'est pour ça que j'y viens. Et Pierrot complète : T'as raison rien ne vaut le bruit quand il est bon. » Le jeune dramaturge, raide et maniéré, détonne par rapport à ce groupe d'amateurs de jazz proche des zazous : excentriques (la voiture amphibie), jouisseurs (la fête et la bombance qui l'accompagne), parfois provocateurs.

Deux passages du film montrent Claude Luter en train de jouer au Lorientais, d'abord avec son groupe, puis avec un invité, le trompettiste Rex Stewart.[55] Lors de la première scène, des danseurs acrobatiques (danse be-bop) y officient au milieu des spectateurs qui sautillent et gesticulent en rythme. Tout le monde participe à l'ambiance du lieu : on y fume la pipe le sourire aux lèvres (**Fig. 2.2**), on boit, on remue la tête, on claque des mains, on chantonne (du moins on bouge les lèvres), etc. Le jazz ne s'écoute pas passivement, il déclenche une liesse (catalysée par le « bon bruit » que soulignait Pierrot) et incite à la réactivité physique des

54 Interviewé pendant le tournage, Becker expliquait : « J'ai fait une visite il y a a trois ans environ au Club du Lorientais, rue des Carmes, pour aller entendre un orchestre dont on avait entendu beaucoup parler, celui de Claude Luter. Je me suis retrouvé brusquement plongé parmi une jeunesse extraordinairement frappante et sympathique, qui aimait un genre de musique que j'aimais moi-même à leur âge, ce qui m'a beaucoup impressionné ; ils avaient en quelque sorte repris le flambeau et fort bien, c'est ce qui m'a attiré vers eux... J'ai écrit le scénario en fonction d'un certain nombre d'impressions que je voulais donner. Je voulais fournir une sorte de témoignage sur ma propre vision de la jeunesse actuelle. », Jullien, Marcel, *Rendez-vous de juillet*, « Écran total » (émission radiophonique), France Inter, 1988, cité dans Zammarchi, Fabrice, *Claude Luter. Saint Germain Dance*, Lausanne, Favre S.A., 2009, p. 86. Le réalisateur fait ainsi reconstituer le cabaret en Studio, rue Francœur.

55 Dans cette seconde scène musicale, on remarque une distorsion audio-visuelle (vers 1'23'35) : le dernier break entendu de Rex Stewart est associé à un plan de Claude Luter jouant de la clarinette en regardant du coin de l'œil partir Roger – on *voit* donc un clarinettiste jouer le break en *entendant* une trompette solo.

auditeurs. La seconde scène, met en scène un musicien dans le rôle du « Noir authentique »[56], Rex Stewart, lequel, invité à faire le bœuf avec l'orchestre de Claude Luter, domine le morceau de style New Orleans avec son son de trompette puissant et véhément, faisant souvent appel au registre suraigu.[57]

Pour cette jeunesse intellectuelle et artistique, le jazz apparaît, certes, comme un divertissement de qualité, mais il n'est pas autre chose qu'un divertissement. Lucien lui-même ne reproche-t-il pas à Roger, le cornettiste, de perdre son temps avec le jazz plutôt que de chercher un « vrai travail »[58], dans son champ de compétences. Le jazz comme l'exploration du continent africain relèvent pour cette jeunesse d'une même « curiosité extra-européenne », d'un goût de l'ailleurs (où l'exotisme n'est jamais loin), où Amérique et Afrique se mêlent.[59]

Dans le même temps, elle fait de la musique un instrument de provocation envers leurs aînés : dès cette époque, la musique est un moyen privilégié de consommer une rupture avec les « goûts parentaux ». Au début du film, Lucien, en jouant avec une sanza dans sa chambre, désarçonne son père et le « bon goût » bourgeois dont ce chef d'entreprise se réclame. Le jazz, de la même manière, est une « curiosité » qui leur appartient, qu'ils ont faite leur : il s'agit de *leur* musique. Le monologue de Lucien, dans la dernière partie du film, expose clairement le désir d'une génération de rompre avec celle des « aînés » en trouvant ses propres aspirations :

> « Vous êtes comme vos aînés : vous comptez sur la Providence. Vous voulez qu'elle fasse tout le boulot la Providence. […] Mais réveillez-vous, nom de dieu, si vous restez plantés à vivre comme des abrutis, à tout encaisser et bien vous crèverez. Vos aînés sont déjà à moitié morts, sans le savoir, ils vous ont foutu dans le trou, comme ça, bien tranquillement. Mais vous par contre vous êtes encore vivants ! Maintenant c'est nous qui avons la parole alors prenons là ! »

56 Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, *op. cit.*, p. 81.

57 Gilles Mouëllic observe le décalage symbolique entre le musicien français (Luter) et le musicien américain (Stewart) : « Un gros plan sur le visage déformé de Rex Stewart, illustre cornettiste de l'orchestre de Duke Ellington, envahit l'écran. Ce corps noir porte la dimension physique du jazz, et dans le regard du jeune ethnologue, c'est déjà une vision de l'ailleurs qui l'attend, une vision d'Afrique. Point d'exotisme ici, mais la surprenante force d'évocation d'un cinéma qui donne à voir en un seul plan toute l'histoire du jazz, loin de l'énergie un peu artificielle de l'orchestre chaleureux de Claude Luter. », Mouëllic, Gilles, « Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague », *Revue française d'études américaines*, Hors série, décembre 2001, p. 103.

58 Notons que ce travail est le cinéma, opposant par là le pragmatisme de l'œil et la « futilité » de l'oreille.

59 « C'est en anthropologue que Jacques Becker a fait le portrait de cette jeunesse qui a retrouvé par l'entremise du jazz, une communauté d'origine. Les casques coloniaux qu'ils s'échangent dans l'avion et qui les amusent montrent l'ironie du cinéaste, ces jeunes gens colonisés par l'Amérique (le chewing-gum de Lucien) ont à leur tour été colonisés par une musique issue des esclaves. Les "sauvages" que Lucien va étudier en Afrique, Jacques Becker les a trouvés à Paris : le gigot que fait tourner Pierrot est un geste "tribal". », Vignaux, Valérie, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, *op. cit.*, p. 108. Becker souligne d'ailleurs par la musique l'arrivée du gigot dans la scène de fête – laquelle scène n'est pas sans annoncer le ton des films de la Nouvelle Vague – en faisant entendre un jazz de style « jungle », dominé par les *growl* des trompettes.

Le jazz, pour certains, fut ainsi un moyen idéal de consommer cette rupture avec la génération précédente. Gérard Conte (1931-2012), fondateur en 1963 de l'AFAJNO (Association française des amateurs de jazz Nouvelle-Orleans), confiait à ce sujet à Ludovic Tournès : « Pour la première fois dans l'histoire de la société française, la génération des parents n'avait plus qu'à fermer sa gueule ; après 1945, nous leur avons dit : "Avec le merdier que vous avez mis en 39-40, fermez-là, maintenant, c'est à nous de jouer" ; pour cela, le jazz était un formidable moyen ; il y avait une rupture de mentalité. »[60]

C'est bien cette « rupture de mentalité » à laquelle est associé le jazz, comme le rock and roll au milieu des années 1950, que Carné entend saisir dans *Les Tricheurs* quelques dix ans après Becker. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Marcel Carné essaie de peindre un phénomène social qui lui est contemporain. Son premier film, le court-métrage *Nogent, eldorado du dimanche* (1929), n'avait pas d'autre objectif. Carné y filmait, comme un documentariste, un dimanche à Nogent-sur-Marne, et la vogue des guinguettes.[61] Trente ans après, sans tenir compte des moyens esthétiques de la Nouvelle Vague, l'appétit documentaire du réalisateur se contente d'une simple reconstitution en studio plutôt que d'aller saisir son objet « sur le vif » : Carné, en tentant de percer cette « nouvelle jeunesse », nous livre donc avant tout *sa vision* de la jeunesse.

60 Entretien entre Ludocic Tournès et Gérard Conte, 10 décembre 1994. Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 345.

61 « Trois bals [Moulin-rouge, Moulin de la Galette, Magic-City] pour toute la jeunesse de la capitale, c'était nettement insuffisant, écrit-il. Aussi voyait-on chaque dimanche de jeunes parisiens – et même de moins jeunes – se ruer par dizaines de mille dans les proches banlieues et prendre d'assaut les guinguettes des bords de la Marne. Non seulement on y dansait dans la joie simple que procure la nature, mais encore des bouffées de musique, portées par le vent, accompagnaient les évolutions de ceux qui préféraient la baignade, le canotage, ou les courses cyclistes aux fox-trot d'alors. », Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 37.

Temps	Références musicales	S.S.	Intrigue	Commentaire
0:05:18 – 0:05:44	Quelques notes de sanza (lamellophone).	M	Lucien, étudiant en ethnologie, joue de l'instrument dans sa chambre.	L'étudiant dit « un sanzi (sic.) ». L'aspect rudimentaire de l'instrument est l'occasion pour le père de railler les pratiques « futiles » de son fils.
0:23:20 – 0:24:02	Jazz, style New Orleans (trois tp, cl, tb, p, bj, dms, b), Claude Luter.	M	Roger arrive en retard à une répétition dans la cave du Lorientais.	Claude Luter dirige le groupe.
0:34:50 – 0:41:30	Idem. Claude Luter.	M	Concert au Lorientais, des danseurs be-bop officient sous le regard et au milieu des spectateurs.	On aperçoit danser Jano Merry.
1:01:34 – 1:03:20	Jazz Swing (disque 78 tours)	T	Soirée privée dans un grand appartement parisien. Lucien arrive et stoppe le disque pour prendre la parole.	Growl instrumental au moment de l'entrée en scène du gigot amené par Pierrot. Le tourne-disque est dans une sorte de caisson en bois.
1:09:20 – 1:10:11	Piano et scat.	M	Après le monologue de Lucien, un musicien prend place derrière la piano et fait quelques vocalises jazzistiques.	La musique de jazz désamorce la tension du discours.
1:10:18 – 1:15:30	Piano et chant (Simone Langlois). Ballade blues à la Billie Holiday.	M	Les jeunes de la soirée sont assis et écoutent la ballade en silence. Puis, discussion entre Lucien et Christine (amour et sexualité) pendant le solo de piano.	Paroles : « I m feeling so blue. I feeling lonely. […] cause my baby's gone ». Long travelling latéral sur les visages pensifs des auditeurs.
1:16:25 – 1:18:34	Jazz New Orleans (disque 78 tours)	T	La soirée se poursuit, Roger et Thérèse sont dans une chambre. Ils sont interrompus par Lucien, lequel leur annonce qu'il compte se fiancer avec Christine. Ils dansent.	Contraste avec la mélancolie du morceau précédent.
1:22:08 – 1:24:20	Jazz New Orleans. Invité : Rex Stewart (tp).	M	Au Lorientais, Lucien et des amis viennent chercher Roger. Ils doivent partir pour l'expédition.	L'orchestre met en avant la sonorité véhémente du trompettiste par de nombreux break, qui accentuent la tension musicale.
1:27:43 – 1:30:28	Jazz, orchestre Swing (disque).	T	Dans l'appartement de François Courcel. Lucien et Roger surprennent leurs compagnes dansant et flirtant avec le jeune dramaturge et le metteur en scène.	Association du jazz et de la transgression (le flirt).

Fig. 2.3 La musique diégétique dans *Rendez-vous de juillet* (1949). Sources sonores (S.S.) : M pour musicien(s), T pour tourne-disque, J pour Juke-box, R pour radio.

2.4.3. *Les Tricheurs*, des amateurs de jazz.

Après *Rendez vous de juillet*, où Jacques Becker nous plongeait dans le Saint-Germain-des-Prés d'après guerre, avec ses caves et son « New Orleans Revival », Carné, avec *Les Tricheurs*, se fait le guide, pour un public en quête d'exotisme, de certains quartiers parisiens et de la faune adolescente qui y évolue. Carné a un point de vue extérieur sur cet univers, bien qu'il s'en défende ou cherche à le minimiser[62], celui d'un réalisateur de 52 ans décryptant avec ses propres codes des jeunes à peine sortis de l'adolescence. Nous commencerons par aborder succinctement le contenu musical du film pour ensuite nous attarder sur les manières qu'ont les personnages d'écouter la musique.

Le choix du jazz s'imposant pour représenter cette jeunesse, Carné a cherché des musiques préexistantes contemporaines auxquelles il a adjoint quelques musiques originales du JATP (« Jazz At The Philharmonic »[63]). Dans son autobiographie, il raconte :

> « J'en écoutai des centaines. Toutes les grandes maisons d'édition voulurent bien me communiquer la totalité de ce qu'elles possédaient dans le genre. J'en retins dix-huit, d'orchestres naturellement différents. Tous d'origine américaine. Il s'agissait d'obtenir les droits de reproduction mécanique pour chacun d'eux. Ce n'était pas chose aisée et le directeur de la production rechignait quelque peu à la tâche. Heureusement, l'amateur de boxe qu'était Dorfmann était aussi un passionné de danse. […] Ainsi nous pûmes passer treize accords avec des firmes américaines. C'était inespéré ; toutefois ce n'était pas suffisant. Aussi, lorsque le JATP vint donner deux concerts à la salle Pleyel, demandai-je à Dorfmann de faire appel à ceux-ci pour une séance d'enregistrement supplémentaire. C'était la meilleure formation du moment, constituée par les plus grands solistes dans leurs spécialités : Dizzy Gillespie, Roy Eldridge, Stan Getz, Coleman Hawkins, Oscar Peterson, etc. Cela représentait naturellement un effort financier assez considérable. Si Dorfmann s'y prêta sans réticence, c'est qu'il comprit, comme moi, dès la première heure, l'atout majeur que représentait la musique dans un film de cet ordre. Et il est vrai que celle-ci fut pour beaucoup dans l'engouement que devait rencontrer ce dernier en France et à l'étranger. »[64]

---

62 « Bien que la plupart des écrits sur le Saint-Germain-des-Prés des années 1950 mentionne rarement mon nom, j'étais l'habitué du "village" depuis longtemps. Sans parler du Flore et des Deux Magots, je fréquentais assidûment le Tabou, cette catacombe vouée au culte du rock [sic.], le Lorientais et surtout la Huchette dans la rue du même nom. Les jeunes qui composaient la majeure partie de la clientèle, tout en ignorant qui j'étais, me manifestaient une certaine sympathie, parfois même une véritable confiance, quoique je fusse d'un âge sensiblement plus avancé que le leur. », Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ibid.*, p. 280.

63 « Formule de concert-jam-session qui doit son nom au Philharmonic Auditorium de Los Angeles où Norman Granz organise le premier spectacle de ce genre dans l'après-midi du dimanche 2 juillet 1944 […]. La formule du JATP était simple, simpliste même : réunir des musiciens, stylistiquement ni à l'arrière-garde ni aux avant-postes, en des jam-sessions débridées où le tempérament de chacun pouvait se donner libre cours. », Clergeat, André, « Jazz At The Philharmonic », dans Carles, Philippe, André Clergeat et Jean-Louis Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 606.

64 Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 284.

Avec une certaine audace, tout en étant guidé par un certain opportunisme commercial, Carné utilise donc, en plus de la musique originale du JATP[65], un ensemble de morceaux de jazz, qui sera écouté par les personnages durant l'ensemble du film, inaugurant la bande son de type « compilation », « juke-box » ou *play-list*.[66] La qualité de la musique choisie est évidente tout comme son éclectisme (**Fig. 2.4**). On entend aussi bien du jazz dans le style New Orleans (Maxime Saury) que du jazz moderne proche d'une esthétique West Coast[67] (le contrepoint du « Tommyhawk » de Chet Baker[68], ou le quartet de Gerry Mulligan) en passant par les arrangements pour big band de Pete Rugolo proche du style de Stan Kenton (cf. le « Oscar and Pete's Blues » qui ouvre le film) ; mais également du rock and roll chanté par un des pionniers de cette musique, héritière du blues et du style boogie-woogie, Fats Domino (« If you need me »), du mambo par le groupe cubain Al Castellanos (« Speak up Mambo »), du rock and roll encore avec le groupe de musiciens de studio californien The Champs et leur tube de l'année 1958, « Tequila ».[69] La musique représente bien « l'atout majeur […] dans un film de cet ordre »[70], c'est-à-dire qu'elle doit être attrayante et séduire le plus grand nombre.

Carné ne met cependant jamais réellement la musique en valeur : tantôt musique de danse ou musique de flirt, ici musique « défouloir », là musique grisante, mais rarement musique à part entière. La débauche de références musicales dans le film (dans les dialogues, les images – pochettes de disque, affiches –, comme la musique elle-même), vient d'ailleurs saturer musicalement l'espace diégétique, rendant bien, de fait, une manière de vivre où la

65 Composé pour l'enregistrement des musiciens : Roy Eldridge (tp), Dizzy Gillespie (tp), Stan Getz (ts), Coleman Hawkins (ts), Oscar Peterson (p), Herb Ellis (elg), Ray Brown (b), Gus Johnson (dms). Enregistrement le 1er mai 1958 au studio Hoche, Paris.

66 On retrouve ce procédé de compilation (diégétique) dans la comédie d'Yves Robert, *Bébert et l'omnibus* (1963). Cette mode de la compilation sera à son apogée une décennie plus tard avec des films comme *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) et *American Graffiti* (Georges Lucas, 1972), ou dans un autre genre, *La Maman et la putain* de Jean Eustache (1972).

67 « Courant de jazz qui désigne surtout la manière “cool” des musiciens californiens des années 1950-60, installés surtout dans la région de Los Angeles, pour le plupart blancs et excellents lecteurs (attirés par les séances lucratives de Hollywood). Le *West Coast Jazz* se caractérise par un goût prononcé pour les arrangements, les sonorités raffinées et les expériences aventureuses ; le West Coast s'opposait à l'East Coast ou hard bob, surtout pratiqué par les Noirs, à caractère bluesy et expressionniste. Cependant, la réalité du jazz des années 1950 était plus complexe que les dominations *West* and *East* : appartenance géographique, couleur de peau et manière de jouer étaient loin de coïncider entièrement. », Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002, p. 458.

68 *Chet Baker Sextet*, Pacific Record, 1954. Chet Baker (tp), Bob Brookmeyer (tb), Bud Shank (bar), Russ Freeman (p), Carson Smith (b), Shelly Manne (dms).

69 « Le producteur les engage et, en quelques semaines, ils sont propulsés grâce à “Tequila” et son riff inoubliable de saxophone dû à Chuck Rio (*Challenge*, n°1, mars 1958), reconnu plus grand succès instrumental de l'année, et vendu à 6 millions d'exemplaires. », « Champs (The) », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, *op. cit.*, p. 300.

70 Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 284.

musique est devenue un élément central. Pour cette jeunesse, en effet, la musique apparaît comme élément vital et essentiel, consommée de façon quasi pulsionnelle. Signe des temps, la musique est partout : on l'écoute en concert dans les clubs, par les juke-box dans les bars et par les tourne-disques dans sa chambre ou dans les surboums. Alors que le disque était encore très discret[71] dans *Rendez-vous de Juillet* (1949), où l'ambiance des caves était privilégiée, il est devenu un objet de premier plan et omniprésent dans *Les Tricheurs* (1958).

La musique est dans le film le commun dénominateur du groupe et particulièrement des quatre personnages principaux.

Michèle, « Mic », 23 ans, est issue de la petite bourgeoisie parisienne (sa mère tient un magasin de luminaires et son frère aîné est garagiste). Elle vit seule, par choix, ne souhaitant pas demeurer chez sa mère. Décorant les murs de sa chambre avec des pochettes de disque, elle est présentée comme une mordue de jazz et de voitures de sport.

Bob, l'étranger du « XVIe », jeune diplômé, trouve un moment refuge parmi cette jeunesse à la morale anarchiste en partageant leurs goûts musicaux (« Tu as le nouveau "Jay and Kai" [Jay Jay Johnson et Kai Winding], Chet, Mulligan, Messengers ! Tu te défends bien. », commente-t-il en regardant les disques dans la chambre de Mic).

Clo, 24 ans, fille de la haute-bourgeoisie, vit de manière très libre en faisant profiter ses amis de sa situation. Une fois enceinte, cependant, elle s'arrange pour se plier aux règles de son milieu. Alain (Laurent Terzieff), enfin, vit au jour le jour en logeant chez des amis. Sorte de Lafcadio moderne (*Les Caves du Vatican*, Gide), il jouit de sa liberté en exécutant des actes gratuits : il vole un disque dont il n'aime pas la musique et l'offre à un ami, sauve un chat « au péril de sa vie » tout en précisant qu'il n'aime pas les félins, etc. Il est l' « authentique » germanopratin de la bande, le plus sombre (« Y'a tout ce que j'aime ce soir : le côté sans espoir, fin du monde ! », dit-il lors de la dernière soirée du film chez Clo).

Carné en profite pour mettre en scène des territoires musicaux contrastants, Saint-Germain-des-Prés est ainsi opposé au XVIe arrondissement, l' « ancien » quartier de Bob. Quand ce dernier emmène Mic au Stick Club, dans une boîte des Champs-Élysées (VIIIe arrondissement) où les enceintes sont cachées dans des pavillons de cors de chasse accrochés aux murs, elle trouve l'endroit snob mais « la musique est bien », reconnaît-elle. Ils dansent quelques instants. Au moment de partir, cependant, ils entendent depuis le vestiaire le « Speak up Mambo » d'Al Castellanos et Mic soupire : « Ils en sont encore au cha-cha, là ils me

71 Même si un phono est utilisé lors de la fête et que François, après une répétition au théâtre, se vante d'avoir un « nouveau tourne-disque américain ».

dépriment tes petits amis ! ». Si l'opposition n'est pas nouvelle – pensons au film de René Clair, *Quatorze juillet* (1933), dans lequel le réalisateur exposait en parallèle un bal populaire où l'on s'amuse et un bal bourgeois (un « dancing ») où l'on meurt d'ennui – Carné met cependant en avant le caractère subjectif de l'opposition. Dans le film de René Clair ce sont les lieux eux-mêmes qui, objectivement, respirent l'ennui, pour l'un, et l'allégresse, pour l'autre, alors que dans le film de Carné ce sont deux lieux « à la mode », qui, selon le jugement d'un personnage, en l'occurrence Mic, sont jugés différemment à cause notamment de la musique déjà passée de mode, le « cha-cha » et le « mambo » ayant déjà quelques années. Nous sommes passés d'une vision holiste (René Clair) à une vision individualiste (Marcel Carné), le réalisateur mettant ainsi en avant la personnalisation des goûts et l'accélération du rythme des modes musicales, et dès lors, leur transitivité d'un milieu social à l'autre, et d'une époque à l'autre (superposition des modes).

Lors d'une scène dans la chambre de Mic, l'écoute du jazz est envisagée par les jeunes eux-mêmes comme une manière de s'enivrer, à l'instar d'une drogue. Alors qu'ils écoutent, en petit groupe, le sextet de Chet Baker jouer « Tommyhawk » sur le tourne-disque de Mic, posé à même le sol, ils expliquent :

> « Alain (Laurent Terzieff) : Faut jouir de tout pendant qu'on peut : la musique, l'alcool, les filles, la vitesse. Pas se laisser entamer, voilà !
> Nicole (Dany Saval) : Mets Gillespie.
> Claude (Guy Bedos) : Non, remets le même. […] à force de l'écouter ça soûle.
> Alain : Il a raison, c'est une forme d'hypnose, ça permet d'aller plus loin. C'est ça le vrai truc : aller plus loin.
> Nicole : Jusqu'où ?
> Alain, avec un sourire cynique : Jusqu'au jour où on se fout en l'air pour aller plus loin encore. Pas vrai Mic ?
> Mic : Sûr. Et ce jour-là, finis les ennuis. » (Dans la chambre de Mic, 0:38:00).

Alors que le jazz d'après-guerre chez Becker accompagnait des jeunes prêts à en découdre avec la vieille génération et à prendre la vie à bras le corps, celui des « tricheurs » les anesthésie d'un présent dont la saveur s'est émoussée en même temps que leurs illusions. Carné s'en fait une représentation romantique en proposant l'image d'une génération perdue, sans repères. D'après le réalisateur, « Il suffit de passer trois heures au café Bonaparte, par exemple, pour rencontrer des tas d'individus comme ceux que j'ai montrés dans le film, à quelques variantes près. Ces garçons et ces filles ne font absolument rien et vivent chez papa

et maman. Ils font un peu de figuration, quelquefois, ou se livrent à quelque petit trafic. C'est tout. On discute, on écoute la musique : c'est ce que j'ai tenté de faire ressortir. »[72] Le jazz, dans le film de Carné, est la musique d'une génération désabusée faisant l'expérience de la vacuité de l'existence. L'écoute du jazz y est clairement présentée comme un des éléments de cette « culture jeune », et elle est en cela associée à la prise de drogue, à la sexualité débridée (« Nous sommes pour la liberté sous toutes ses formes, surtout sexuelle ! », précise Mic), à l'homosexualité, et à la prise de risque (la vitesse). La musique, à une époque où les ciseaux d'Anasthasie sont encore très actifs[73], est prise comme support principal de la « déviance », parce qu'elle est, en matière de représentation, « l'excès » le plus acceptable (l'alcool, la drogue, la sexualité, n'étant traités que de manière allusive).

Ensuite, toujours à propos des manières d'écouter la musique, Carné attache une grande importance aux détails pittoresques : la provenance nord-américaine des disques (« Nous l'attendons, il vient de New York et nous en recevons très peu », souligne la vendeuse), les auditeurs absorbés par la musique claquant des doigts devant le juke-box (le fameux « claqueur de doigts » que chante Gainsbourg en cette même année[74]) ; les jeunes dansant pieds nus à la surboum et s'asseyant sur le sol, pour souffler, pendant le changement de disque ; la bagarre de la surprise-partie (« ça finit toujours comme ça », prend soin d'indiquer une danseuse) ; le tourne-disque dans les chambres posé toujours à même le sol (tout comme les pochettes de disques). Ces détails, appuyés comme autant de passages obligatoires, font des *Tricheurs* un film didactique visant un large public, et prenant par moment des allures de roman-photo touristique.

Cependant, les manières avec lesquelles les personnages écoutent la musique dans *Les Tricheurs* relèvent-elles uniquement de l'image d'Épinal ? En regardant aujourd'hui se

72 « Je n'ai rien inventé », entretien avec Marcel Carné dans *L'Express*, n°383, 16 octobre 1958.

73 Cf. Douin, Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 2001 ; Garreau, Laurent, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, PUF, 2009.

74 « Quand ils ne se baladent pas sur toi. Je ne sais qu' faire de mes dix doigts. Alors je les claque, claque, claque, claque devant les [Refrain] juke-box, juke-box, je suis claqueur de doigts devant les juke-box. », Gainsbourg, Serge, « Le claqueur de doigts », *N°2*, Philips, 1959. En 1958, Gainsbourg, dans son premier album *Du chant à la une !...*, livre des chansons mâtinées de jazz dont le ton désabusé est d'ailleurs proche de celui du film. La chanson « Ce mortel ennui » traite d'un sujet similaire à celui des *Tricheurs*, une vision désabusée de l'amour (« Ce mortel ennui/Qui me vient/Quand je suis avec toi. […] Bien sûr il n'est rien besoin de dire à l'horizontal/ Mais on ne trouve plus rien à se dire à la verticale. »). Une autre chanson de l'album au thème saganien, « Du jazz dans le ravin », évoquant aussi bien le whisky, la vitesse, et l'auto-radio, est, elle aussi, dans le ton du film. Un break de batterie aux balais se charge de symboliser un accident de voiture : « Et pendant que tout deux agonisaient/La radio, la radio a continué de gueuler. » L'association de la batterie, instrument « inventé » par le jazz, à une scène de tension est en passe de devenir un lieu commun au cinéma. Carné la reprend dans la scène de poursuite qui aboutit à l'accident mortel de la fin du film avec en musique de fosse le solo de batterie de Lionel Hampton, « Crazy Hamp ».

dodeliner des adolescents claquant des doigts devant un juke-box, on évoque immédiatement l'aspect caricatural, la restitution inauthentique des pratiques, un réalisme galvaudé qui prêterait à sourire. Pourtant, il convient de rester nuancé car ces représentations sont plus maladroites, dans le sens où elles tendent à manquer de naturel, qu'elles ne sont fausses.

Carné n'a pas inventé ces « pratiques » de l'auditeur. Elles sont des « représentations collectives » de l'écoute de la musique par une certaine jeunesse d'alors perçue par les yeux des adultes. Pour ne prendre qu'un exemple, les « claqueurs de doigts », outre la chanson que Gainsbourg leur a consacrée, et qu'on a déjà évoquée, se retrouvent dans d'autres films à la même époque. Dans *Une aussi longue absence* (1960), Henri Colpi met en scène deux claqueurs de doigts devant le juke-box du café de banlieue qui sert de décor au film. Dans *La Vérité* (1960), Henri-Georges Clouzot montre des jeunes écoutant du jazz dans le bar où Brigitte Bardot travaille, le Spoutnik, d'aucuns à côté du juke-box claquant des doigts pour marquer le tempo. Gainsbourg, lui-même, dans le « clip » qui accompagne ladite chanson se prête à ce passe-temps digital.[75] Dans *Tant qu'on a la santé* (1966), Pierre Etaix en propose une caricature avec un homme aux cheveux longs et au blouson noir accoudé au juke-box, exécutant des grands gestes articulés depuis le coude tout en claquant des doigts. On l'écrit aussi, dans un ouvrage de 1966 sur la chanson : « Nos successeurs, nouvelle vague et nouvelle génération, restent en arrêt devant les juke-box, marquant le rythme du pied ou des doigts. »[76] Derrière chaque stéréotype se cachent des pratiques difficiles à évaluer avec justesse et discernement. Cette « technique du corps » écoutant est avant tout devenue le symbole d'une époque. Le stéréotype actuel de la jeunesse des années 1990 dansant devant les enceintes d'une *rave party*, n'est-t-il pas quelque part l'héritier de celui de cette jeunesse « collée » au juke-box des bars ?

Aussi, est-ce vraiment la représentation qui nous apparaît comme « inauthentique » dans le film de Carné ou sont-ce les gestes d'une autre époque eux-mêmes qui nous apparaissent terriblement démodés ? Nous laisserons ici la question en suspens. Le problème continuera de se poser : où se situe et comment peut-on évaluer la justesse d'une représentation dans un film de fiction ? Existe-t-il même une justesse absolue en ce domaine ?[77]

75 Cf. Emission *La vie quotidienne* (réal. Jacques Duhen), 9 octobre 1965, Gainsbourg y interprète sa chanson (« Le claqueur de doigts ») entre un Scopitone et un juke-box. http://www.ina.fr/video/I04225012

76 Rioux, Lucien, *20 ans de chansons en France*, *op. cit.*, p. 8.

77 Ne voit-on pas, même dans le beau documentaire sur le Festival de jazz de Newport (*Jazz on a Summer's Day*, Bert Stern, 1959), des spectateurs se livrer à des gestes qui peuvent apparaître comme étranges et qu'on ne peut pourtant pas raisonnablement suspecter d'inauthenticité. En définitive, les gestes sont souvent

Temps	Références musicales	S.S.	Intrigue	Commentaire
0:00:45-0:05:37	Big band jazz.	J	Deux jeunes fument et gesticulent devant le juke-box (Seeburg 100) d'un café.	Le juke-box comme objet esthétique.
0:05:38-0:06:11	« Oscar and Pete's Blues » par Pete Rugolo.	J	Bob, jeune du XVIe, vient d'obtenir sa licence. Il est mélancolique. Il reconnaît le thème de la musique.	Bob (voix off) : « Il y a quatre mois nous n'étions pas nombreux à le connaître et on avait un mal fou à l'avoir. »
0:06:12-0:07:52	Superposition de plusieurs morceaux de jazz.	T	Chez un disquaire, Bob fait la rencontre d'Alain qu'il vient de voir voler un 45 tours.	Les cabines d'écoute. Une affiche : « Toute audition non suivie d'achat. 150 F. »
0:08:25-0:10:20	Big band jazz en fond.	J	Alain introduit Bob au café Bonaparte, le QG de la bande, au cœur de Saint-Germain.	À l'arrière plan, deux jeunes devant le juke-box. Il offre le disque qu'il vient de voler (*Calypso* d'Harry Belafonte).
0:12:55-0:16:07	JATP.	T	Surprise-partie dans le grand appartement bourgeois des parents de Clo.	Évocation de l'homosexualité.
0:16:38-0:16:36 0:20:10-0:22:10 0:22:54-0:29:52	JATP.	T	Bob danse un slow avec Clo puis ils vont dans la chambre parentale. Bob fait la connaissance de Mic dans la salle de bain. Alain, puis Bob, vont récupérer un chaton coincé entre les immeubles.	La musique, dès que la porte de la chambre est fermée, devient inaudible.
0:37:45-0:40:20	« Tommyhawk » par Chet Baker Sextet.	T	Dans l'appartement de Mic, ils écoutent de la musique à plusieurs et discutent.	Le sol est jonché de disques. Ils comparent la musique à une drogue aux effets hypnotiques.
0:40:42-0:43:55	« Bernie's Tune » par Gerry Mulligan Quartet.	T	L'arrivée du frère de Mic a fait fuir les copains. Elle met un autre disque. Bob vient voir Mic, son frère part. Ils parlent de musique suite à un voyage aux états-unis et de suicide.	Bob, choisit un disque des Platter's. Mic, lui enlève des mains : « Ça date ! Comme ta coiffure ! ».
0:45:35-0:46:50 0:47:33-0:48:20	Jazz New Orleans. Maxime Saury et son New Orleans Sound.	M	Dans une cave, des musiciens jouent devant un public dansant énergiquement.	Maxime Saury (cl), Jean-Claude Naude (tp), Michel Camicas (tb), Maurice Martin (dms) Une scène qui vient en droite filiation des *Rendez-vous de Juillet* (1949).[78]
0:52:25-0:54:08	« Tequila » de The Champs.	J	Bob et Mic vont à un rendez-vous dans un bar (La Pergola) pour récupérer de l'argent et faire chanter un homme.	De nouveau, à l'arrière plan, deux jeunes sont appuyés contre le juke-box.
0:58:05-1:00:00	Jazz Swing.	T	Une boite « en banlieue », aux	L'enceinte est placée dans le

« authentiques » mais c'est leur mise en scène qui les rend parfois artificiels (comme dans le film de Carné).

78 Où, à côté de Claude Luter (cl) on distinguait Claude Rabanit et Pierre Merlin (c), Mowgli Jospin (tb), Christian Azzi (p), Claude Philippe (p), Roland Bianchini (b), Michel Pacout (dms).

1:00:13-1:00:50	Puis « Speak up Mambo » par Al Castellanos.		Champs-Élysées : Le Stick Club. Mic et Bob dansent un slow en tenant un discours cynique sur la vie et l'amour.	pavillon d'un cor de chasse. Mic critique le « milieu snob» que Bob fréquentait.
1:07:28-1:10:00 1:10:27-1:10:57	Jazz Swing.	J	Au « Bonaparte », la bande discute. Mic convaincu que Bob, en refusant de faire chanter l'homme, est un lâche, cède aux avances d'Alain.	
1:15:37-1:16:12	Jazz New Orlans. Mezz Mezzrow.	M	La bande fait des tours de Jaguar devant un club de Jazz. On entend la musique depuis la rue.	On distingue sur la devanture du club une affiche du pianiste André Persiani (1927-2004).
1:24:59-1:25:13 1:25:14-1:28:22 1:31:48-1:37:55 1:38:12-1:41:15	Rock 'n' roll (« If you need me » par Fats Domino) Jazz Swing. Jazz be-bop. « Desperate Desmond » par Buddy Rich.	T	Surboom à Bois-le-Roi, des jeunes dansent et font la fête dans une maison gigantesque. Il y a différentes musiques selon les pièces. Ils jouent au « jeu de la vérité ».	
1:41:16-1:42:28	Piano stride par dessus la musique de Buddy Rich.	M	Au cœur de la soirée, Clo et Bob annoncent avec cynisme qu'ils vont se marier. Un jeune homme joue du piano. « Ce soir je permets tout. Vous pouvez tout casser», dit-elle. Mic s'enfuit en voiture, Bob tente de la rattraper.	Le morceau « Crazy Hamp » de Lionel Hampton, un solo de batterie, commence en même temps que la poursuite (extradiégétique).
01:56:40-1:58:22	Big band jazz.	J	Mic est morte des séquelles de l'accident de voiture. On retrouve Bob plongé dans ses souvenirs à la table d'un café.	Le film a la forme d'une boucle et se termine comme il a commencé : des plus jeunes ont pris la relève.

Fig. 2.4 La musique diégétique dans *Les Tricheurs*. Sources sonores (S.S.) : M pour musicien(s), T pour tourne- disque, J pour Juke-box, R pour radio.

Ces deux films de 1958, ont été pour nous l'occasion d'approcher deux grands champs musicaux, la musique classique et le jazz, faisant le constat, dans le même temps, de l'importance de l'objet « disque » dans la représentation de la musique à la fin des années 1950. Dans les deux parties qui suivent nous développerons nos observations sur ces deux champs musicaux, en commençant par la figure de l'amateur de jazz pour approfondir ensuite celle du mélomane dans son sens strict et premier, c'est-à-dire l'amateur de musique classique tel que le représentent les cinéastes de la Nouvelle Vague.

3. Le jazz et ses fictions : du swing dans la diégèse.

Gilles Mouëllic a livré un travail historiographique d'importance sur la relation entre jazz et cinéma, travail couplé à une réflexion esthétique sur l'homologie des deux arts.[1] Aussi, pour notre part, et poursuivant la voie que nous nous sommes fixée, nous nous cantonnerons à l'observation de la mise en fiction de cette musique, sans nous attarder outre mesure, si ce n'est dans un but contextuel, sur les usages extradiégétiques du jazz et sur ses incidences esthétiques. Il s'agira avant tout de faire apparaître de quelle manière le jazz est écouté par les personnages et donné à entendre au spectateur.

Pendant les années 1950 puis 1960, plusieurs styles de jazz cohabitent en France. L'historiographie contemporaine (Hodeir, Francis, entre autres[2]) a déjà périodisé, de manière linéaire, plusieurs décennies de renouvellement esthétique de cette musique : New Orleans, Swing, be-bop, cool jazz (et jazz West Coast), hard bop, Dixieland revival, et à la fin des années 1950, le jazz modal et le free jazz.

Nous l'avons vu avec *Rendez-vous de Juillet* (1949) et *Les Tricheurs* (1958), le jazz, au sein des représentations cinématographiques, peut s'écouter comme une musique « vivante » (*i.e.* en situation), dans les clubs et les caves, mais il s'écoute également, dès ce deuxième film, par le biais du disque. Contrairement à la musique classique, il n'y a aucun véritable « concert de jazz » dans notre corpus de films des années 1960, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de représentation d'expérience musicale dans une salle dédiée à cet effet dans laquelle le public ferait face aux musiciens dans un silence relatif (festivals, clubs, les concerts à la salle Pleyel, etc.). Les lieux où l'on écoute du jazz sont des lieux mixtes publics (bar, cabaret, cave) ou des lieux privés (écoute domestique : loft, maison, appartement) dans lesquels on peut parler, boire, fumer, dîner et danser.

L'histoire culturelle du jazz à cette période a déjà été largement étudiée. Ludovic Tournès montre bien comment, en France, le jazz passe dans ces années-là du rang de culture

1 Entre autres cf. Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000 ; Mouëllic, Gilles, *Jazz & Cinéma. Paroles de cinéastes*, Paris, Seguier, 2006 ; Mouëllic, Gilles, *Improviser le cinéma*, Paris, Yellow Now, 2011 ; Mouëllic, Gilles, « Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague », *Revue française d'études américaines*, Hors série, décembre 2001 ; Mouëllic, Gilles, « La sérénité tragique du jazz » dans Déniel, Jacques et Pierre Gabaston (dir.), *Riffs pour Melville*, Paris, Yellow Now, 2010 ; Mouëllic, Gilles, « *Deux hommes dans Manhattan* (Jean-Pierre Melville, 1958) et *Paris Blues* (Martin Ritt, 1961) : Paris/New York et retour, en musique », dans Gilles Menegaldo (dir.), *Europe et Hollywood à l'écran : regards croisés*, Paris, Michel Houdiard, 2012.

2 Hodeir, André, *Hommes et problèmes du jazz* (suivi de *La religion du Jazz*), Paris, Portulan, 1954 ; Francis, André, *Jazz*, Paris, Seuil, 1958. Cf. aussi Panassié, Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, Robert Laffont, 1959. Ouvrage dans lequel le be-bop se voit exclu de l'histoire du jazz, cf. « Chapitre XII. Le be-bop n'est pas du jazz » ; Heuvelmans, Bernard, *De la bamboula au be-bop*, Paris, La Main jetée, 1951.

confidentielle (les hot clubs d'amateurs entre autres) au rang d'une musique fédératrice pour toute une partie de la jeunesse, dans les années d'après-guerre puis dans les années 1950, avant de se voir, en partie, concurrencée par le rock et la vague yéyé qui marquent la génération du baby-boom à partir de 1962.[3] En effet, l'année de la mort de Charlie Parker, en 1955, l'émission *Pour ceux qui aiment le jazz* voit le jour sur l'antenne d'une nouvelle radio, créée au mois de janvier, *Europe n°1*. Le jazz gagne peu à peu un public français de plus en plus étendu. L'Académie du jazz, fondée l'année précédente et présidée par André Hodeir (lequel composera un nombre important de musiques de film), accueille dans ses rangs cette année-là le réalisateur et amateur de jazz Jacques Becker et le chanteur et acteur, Yves Montand. L'Académie inaugure son Prix Django Reinhardt qui récompensera chaque année un musicien français de jazz. Après Guy Laffite en 1955, ce sera au tour de Martial Solal en 1956.[4] Tous les musiciens français primés participeront de près (composition) ou de loin (interprétation) à des musiques de film. Le jazz est *la* musique « jeune » de l'époque.

> « 1959, année sans pareille. Le jazz récolte sa mise. Les titres des albums : Miles Davis, *Kind of Blue*, Charlie Mingus, *Mingus Ah Hum*, *Blues and Roots*, Thelonius Monk, *The Thelonius Monk Orchestra at Town Hall*, Ray Charles, *The Genius of Ray Charles*, Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come*, John Coltrane, *Giant Steps*, Dave Brubeck, *Take Five*, Bill Evans, *Portrait in Jazz*. Ray Charles chante "What'd I say" ; Ornette Coleman brosse un portrait free de "Lonely Woman". John Coltrane invente "Naima" ; Miles Davis sort "All Blues", "So What", "Flamenco Sketches" ; Charles Mingus, "Fables of Faubus" ; les Jazz Messengers, "No problem". Bobby Timmons, "This Here". », Philippe Gumplowicz, *Le roman du jazz*.[5]

3 Tournès, Ludovic, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, 2001/1, n°617. Sur le jazz au cinéma, cf. « Jazz et cinéma, partenaires artistiques », Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 323-332.

4 1957, Christian Chevallier ; 1958, Barney Wilen ; 1959, Roger Guérin ; 1960, Georges Arvanitas ; 1961, René Urtreger ; 1962, Maurice Vander ; 1963, Pierre Michelot ; 1964, Eddy Louiss ; 1965, Jean-Louis Chautemps ; 1966, Gilbert Rovère ; 1967, Jean-Luc Ponty ; 1968, Michel Portal ; etc.

5 Gumplowicz, Philippe, *Le roman du jazz. Troisième époque. Les modernes*, Paris, Fayard, 2008, p. 418.

3.1. Le jazz : une musique en vogue et une *musique de film.*

Le jazz, art aussi jeune que le cinéma, est quantitativement extrêmement sollicité durant la décennie qui nous intéresse ici, et plus particulièrement pendant les années charnières des deux décennies (1957-1963) où l'on voit une véritable vogue du jazz s'emparer des écrans français.[6] Cette période peut être considérée comme un âge d'or de la rencontre entre une musique de tradition orale, le jazz, et un art qui, avec la Nouvelle Vague, cherche des voies d'expression plus spontanées, le cinéma. Cette période a d'ailleurs attiré l'attention des historiens de la musique et du cinéma parce qu'une poignée de réalisateurs ont fait appel à des musiciens de jazz de grand renom, pour la plupart américains. Gilles Mouëllic remarque :

> « *Sait-on jamais...* et surtout *Ascenseur pour l'échafaud* sont à l'origine de la présence multiple du jazz moderne dans le cinéma de la fin des années 1950. Tandis que les films américains ignorent presque totalement les artistes noirs, les cinéastes français font preuve d'un goût très sûr dans leurs choix. Vadim fait appel à Thelonius Monk et aux Jazz Messengers et à Barney Wilen, Marcel Carné utilise à son tour des enregistrements des sessions JATP dans *Les Tricheurs* (1958) […]. Des compositeurs français (Paul Misraki, Claude Bolling, Alain Goraguer) sont à leur tour influencés par le jazz dans leurs travaux pour l'écran. *Sait-on jamais...* et *Ascenseur pour l'échafaud* ont convaincu les réalisateurs et producteurs que le jazz est la musique idéale du libertinage et des films noirs à la française, musique idéale pour le jeune cinéma (il sera rapidement remplacé par le rock). »[7]

Le jazz est une musique à la mode et les réalisateurs français n'hésitent pas à demander à des musiciens « authentiques » de jazz (sous-entendu « américains ») de composer pour leurs films. Pour résumer cette inflation de jazz au tournant des années 1950, citons Kenny Clarke et Éric Dixon qui signent une partition pour accompagner le destin d'un écrivain noir accusé de meurtre à Paris (*On n'enterre pas le dimanche*, Michel Drach, 1959) ; Miles Davis, en quintet, qui met en musique un film noir fait de moments d'attente et de suspense (*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, 1957) ; John Lewis et son Modern Jazz Quartet qui accompagnent une histoire sentimentale à Venise (*Sait-on jamais...*, Roger Vadim, 1957) ; l'organiste Jimmy Smith qui musique les aventures de truands (*La Métamorphose des cloportes*, Pierre Granier-Deferre[8]) ; Jimmy Giuffre accompagné de Bob Brookmeyer et Jim

6 Il est impossible ici de dresser une liste exhaustive des films ayant recours au jazz dans leur bande sonore tant ils sont nombreux. Nous avons seulement indiqué les plus significatifs en privilégiant la musique diégétique. Cf. Annexe IV. Jazz et cinéma français (1945-1968) : une chronologie.

7 Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, *op. cit.*, p. 85.

8 Pierre Granier-Deferre raconte :« Je me suis dirigé vers ce qui était mon premier amour quand j'étais adolescent, le jazz, se souvient le cinéaste. Pendant la guerre, c'était interdit par les allemands, ça me passionnait et j'ai essayé de mettre du jazz dans mes films. J'adorais l'orgue jazz et pour *La Métamorphose*

Hall, qui signent une partition pour une libre adaptation du Père Goriot de Balzac (*Tant d'amour perdu*, Léo Joannon, 1958) ; le trompettiste Kenny Dorham et le saxophoniste Barney Wilen qui mettent en jazz un film noir à la française (*Un Témoin dans la ville*, Édouard Molinaro, 1958) ; Art Blakey et The Jazz Messengers qui musiquent une histoire abordant la traite des femmes (*Des Femmes disparaissent*, Édouard Molinaro, 1959) et une adaptation moderne du roman de Laclos (*Les Liaisons dangereuses*, Roger Vadim, 1959) ; Chet Baker qui apporte le souffle de sa musique à des films de truands vaguement érotiques (*Le Concerto de la peur*, 1963, et *La Nuit la plus longue*, 1964 José Bénazéraf), etc. Il est souvent difficile de distinguer dans ces usages du jazz ce qui relève d'une conformité à la mode musicale du moment ou d'un goût esthétique pour un genre musical pourvoyeur de sons et de rythmes nouveaux, de formes inédites, capable de régénérer le discours filmique. L'opportunisme et la recherche esthétique s'assemblent au cas par cas en de savants dosages.[9]

Certains jazzmen français seront également fortement sollicités comme Martial Solal et André Hodeir. Le premier met en musique un nombre conséquent de films dont certains rencontreront le succès (entre autres : *À bout de souffle*, Godard, 1958 ; *L'Affaire d'une nuit*, Henri Verneuil, 1960 ; *Les Ennemis*, Molinaro, 1961 ; *Léon Morin, prêtre*, Melville, 1961[10] ; *Deux hommes à Manhattan*, Melville, 1958[11] ; *Échappement libre*, Jean Becker, 1964 ; *Trois chambres à Manhattan*, Carné, 1967). Le second, compositeur et musicologue, livre plusieurs partitions pour des ensembles de jazz pour des films qui rencontreront un succès public moindre (parmi bien d'autres : *Les Tripes au soleil,* 1959, de Claude Bernard-Aubert ; *Saint-Tropez blues*, 1960, de Marcel Moussy ; *Le Jeu de la vérité*, 1962, de Robert Hossein).

Parmi la génération des compositeurs cinéphiles nés autour de 1930 (Delerue, Magne, Duahamel, Legrand, Jansen, Bolling, Goraguer, Garvarentz, etc.) tous connaissent à des degrés divers le jazz, lequel fait désormais partie du bagage « stylistique » des compositeurs de musique de film. Certains, d'ailleurs, comme Michel Legrand ou Claude Bolling, en font leur musique de prédilection (l'album *Legrand jazz*, dans lequel le compositeur arrange des

des cloportes, comme j'avais Darryl Zanuck comme producteur, j'ai pu faire venir Jimmy Smith et son trio. Ils avaient "musiqué" à peu près tout le film. Smith avait écrit deux jolis thèmes et il brodait sur l'action. On a enregistré ça en une nuit... Il n'y avait pratiquement rien d'écrit, juste un fil conducteur pour le trio. Quelques fois ont recommençait, je lui disais que c'était trop rapide ou trop angoissant... », cité dans Perrot, Vincent, *B.O.F. : musiques et compositeurs du cinéma français*, Paris, Dreamland, 2002, p. 27.

9 Seule une observation des films (musique de fosse et d'écran comprises) au cas par cas pourrait véritablement démêler l'écheveau entre simple opportunisme et recherche esthétique.

10 Le jazz n'intervient que ponctuellement, dans la dernière partie du film, pour signifier musicalement le moment de la Libération, après les années d'Occupation.

11 Uniquement la poursuite à la fin du film, le reste de la musique étant confié à Christian Chevallier (1930-2008).

standards qu'il fait jouer par les grands noms du jazz américain, sort en 1959), en résumant : « Bach, Mozart ou Ravel, c'est ma langue maternelle ; le jazz, c'est ma langue vivante. »[12]

Comme le note encore Gilles Mouëllic : « Le jazz n'a plus besoin d'être sur scène ou dans les caves pour avoir droit de cité : ce n'est plus un *objet*. Il n'a plus besoin de faire partie du scénario : ce n'est plus un *sujet*. Avec *Sait-on jamais ?*, puis *Ascenseur pour l'échafaud*, le jazz devient enfin *musique de film*. »[13] Ces années charnières des deux décennies, avec des films comme *À bout de souffle* (musique de Martial Solal) ou *Ascenseur pour l'échafaud* (musique de Miles Davis), représentent donc un âge d'or de la rencontre entre jazz et cinéma.

> « Une fois encore, c'est la musique qui viendra au secours de mes angoisses. Kenny Clarke et Barney Wilen en tête, le jazz donnera à notre nuit une profondeur que l'image seule n'aurait jamais pu atteindre. », Molinaro à propos de son film *Un Témoin dans la ville* (1959).[14]

3.1.1. Molinaro, le film noir[15] et le jazz comme *musique de film*.

Prenons pour illustrer cette mode musicale, par définition passagère, l'exemple du cinéaste Édouard Molinaro qui se tourne vers le jazz à l'occasion de ses premiers longs-métrages pour l'abandonner après 1962.[16] *Le Dos au mur* (1958), adapté d'un roman de Frédéric Dard, est son premier long-métrage. Le film affiche, en toile de fond, le penchant de l'auteur pour le jazz, goût musical qu'il cultive depuis l'enfance.[17] En effet, si la musique de

12 Legrand, Michel, (avec la collaboration de Stéphane Lerouge), *Rien n'est grave dans les aigus*, *op. cit.*, p. 122.

13 Mouëllic, Gilles, « Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague », *art. cit.*, p. 103.

14 Molinaro, Edouard, *Intérieur soir*, Paris, Anne Carrière, 2009, p. 94.

15 Pour une tentative de définition de la notion de film noir cf. « Vers une définition du film noir », dans Borde, Raymond et Chaumeton, Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1955, p. 15-24. Les auteurs notent : « C'est la présence du crime qui donne au film noir sa marque la plus constante. "Dynamisme de la mort", disait Nino Frank [inventeur du terme "film noir", cf. Frank, Nino, "Un nouveau genre policier, l'aventure criminelle", *L'Écran français*, n°61, août 1946] et l'expression paraît excellente. Le chantage, la délation, le vol ou le trafic de drogues tissent la trame d'une aventure dont la mort est l'enjeu. […] Sordide ou insolite, la mort émerge toujours au terme d'un voyage sinueux. À tous les sens du mot, le film noir est un film de mort. » (p. 15-16). Cf. aussi l'introduction et la chronologie (1939-1959) dans Brion, Patrick, *Le film noir. L'âge d'or du film criminel d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Paris, La Martinière, 2004, p. 5-25.

16 *Arsène Lupin contre Arsène Lupin* (1962), *Une Ravissante idiote* (1963), *La Chasse à l'homme* (1964), *Quand passent les faisans* (1965), *Peau d'espion* (1966), *Oscar* (1967).

17 La présence de Grégoire Aslan dans le film *Une ravissante idiote*, est l'occasion pour Molinaro d'évoquer ses souvenirs musicaux : « Vingt-ans auparavant – j'avais dix ans –, mes parents m'avaient fait découvrir, à Mont-de-Marsan, l'orchestre de Ray Ventura [devenu producteur de cinéma] et ses Collégiens. Grégoire, que l'on appelait "Coco", était le batteur du groupe. Pas seulement le batteur, il était aussi comédien et donnait un

fosse de Richard Cornu emprunte au style orchestral classique de la musique de film, l'univers des bars (notamment celui de Ghislaine) est rythmé par le jazz – l'amant de Jeanne Moreau, un acteur de théâtre, joue par ailleurs du piano pour gagner sa vie. Le jazz n'est encore, dans ce premier film, qu'une musique de fond, une musique « décorative ».

Pour son deuxième film, lorsque Molinaro présente la musique et les musiciens de *Un Témoin dans la ville* (1959) dans l'émission Discorama, en 1959, la présentatrice lui demande la raison pour laquelle il a fait venir des musiciens américains alors qu'il y en a à Paris. Il explique : « Oui, il y a des musiciens mais il n'y a pas, peut-être, de musiciens de jazz représentant le jazz que j'aime, c'est-à-dire le jazz moderne. »[18] Il fait ainsi appel, pour la musique de fosse, au saxophoniste franco-américain Barney Wilen – lequel avait participé à la séance avec Miles Davis pour *Ascenseur pour l'échafaud* –, accompagné de Kenny Dorham (tp), Duke Jordan (p), Paul Rovère (b), et Kenny Clarke (dms).[19] Dans ce film noir, le jazz est en terrain connu : crime, voitures et pavés humides éclairés par les réverbères.[20] La musique y épouse l'ambiance nocturne et urbaine du milieu des chauffeurs de taxi : l'un de ces chauffeurs est témoin d'un crime, avant de devenir à son tour une victime.

Le ton du film est celui du film noir, genre américain par excellence. Il montre, de manière sous-jacente, l'émergence d'une culture tout à la fois lettrée et populaire : la cinéphilie.[21] Quand, par exemple, Raymond (Robert Dalban), un chauffeur de taxi, trousse une phrase poétique[22], et que Lambert (Franzo Fabrizzi), son collègue et le « témoin » du film, commente « T'as des lettres ! », il rectifie : « Non ! J'ai des films. C'était dans *Miquette et sa*

rythme, un entrain, une gaieté qui tiraient vers une folie contagieuse. », Molinaro, Edouard, *Intérieur soir*, *op. cit.*, p. 124.

18 *Discorama* (réal. Jean Kerchbron), 17/04/1959. La musique moderne de Martial Solal, entre autres, vient en partie infirmer ici le propos du réalisateur.

19 Fontana sort deux disques, l'un avec uniquement la bande originale du film, et l'autre avec l'album de Barney Wilen, sorti l'année précédente chez Philips, *Jazz sur scène* (1958). La revue *Cinémonde* offre un 45 tours de la bande originale du film à sa sortie (toujours chez Fontana), titré « Suspense... ! Musique du film *Un Témoin dans la ville* », Fontana, 1959.

20 « La partition de *Un Témoin dans la ville*, qui couvre à peine une demi-heure, se répartit en douze thèmes. À l'écoute il est difficile d'affirmer qu'il s'agit là d'une œuvre majeure. Peut-être Barney, contraint par le cadre séquentiel qu'impose le film – ce que Miles, pour le film de Louis Malle, avait magistralement dépassé par son continuum bluesy –, s'est-il trouvé trop limité, alors que dans le même temps est posée la question du recours au jazz uniquement dans le cas du film noir ? Le jazz ne serait-il donc qu'une musique d'atmosphère, ne répondant par nature qu'aux clichés du genre ? Au même moment, le pianiste et arrangeur Alain Goraguer se trouve confronté à un challenge identique avec *J'irai cracher sur vos tombes*. Le quintette réuni par Barney, où Kenny Clarke remplace Daniel Humair, n'échappe pas à cette forme de banalité. », Buin, Yves, *Barney Wilen Blue Melody*, Le Castor Astral, 2011, p. 36.

21 Cf. De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.* ; Jullier, Laurent, et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

22 Robert Dalban : « Six heures. L'heure de la fortifiante phosphatine que ramène l'aube aux doigts de rose » (30:30)

mère. » La représentation de la cinéphilie côtoie celle de la fascination pour l'Amérique, avec l'utilisation du jazz, évidemment, mais également avec la musique d'écran. En effet, Molinaro utilise une chanson du folklore américain (« Red River Valley »), en en faisant un élément dramatique. Elle est d'abord entendue, lors d'une première scène, chantée par des militaires américains éméchés dans le taxi de Lambert alors qu'il effectue sa dernière course de la nuit. Sa compagne, réceptionniste à « Radio taxi », entend l'air lors d'un de leurs échanges et se met elle aussi à le chantonner. Plus tard, quand le criminel (Lino Ventura), monte dans son taxi, Lambert se débrouille pour décrocher le combiné de la radio et siffle l'air de la chanson pour attirer l'attention de sa compagne. Elle entend alors à la radio que quelque chose cloche : Lambert sera tué « devant ses oreilles » avant qu'elle ne puisse appeler la police. Le réalisateur utilise donc un air du folklore américain, là où, une ou plusieurs décennies plus tôt, il aurait sans doute utilisé une chanson française pour remplir cette fonction.

Dans *Des Femmes disparaissent* (1959), Molinaro fait de nouveau appel à un musicien de jazz américain, le batteur Art Blakey de passage à Paris à la fin de l'année 1958.[23] Le film dépeint la traite des femmes et un réseau de prostitution. Le jazz, en plus de la partition pour la musique de fosse, est utilisé en situation. Lors de la soirée, où des hommes, se faisant passer pour des bons partis, tentent de mettre le grappin sur des femmes pour les faire entrer dans leur réseau, un des truands joue du jazz au piano pendant qu'un autre regarde plusieurs 33 tours des Jazz Messengers posés sur l'instrument de musique.[24] Pendant les vingt minutes suivantes, les disques d'Art Blakey serviront à animer cette soirée particulière, la musique étant associée dans le film à l'univers marginal des truands.[25]

Pour *Les Ennemis* (1962), Molinaro se tourne cette fois vers un musicien de jazz français, le pianiste Martial Solal. L'histoire, sans grand intérêt, sur fond de Guerre froide[26],

23 Concert à l'Olympia le 22 novembre 1958, et enregistrement de la bande son le mois suivant. Musique interprétée par Art Blakey and The Jazz Messengers avec Benny Golson (st), Lee Morgan (tp), Bobby Timmons (p), Jimmy Merritt (b), et Art Blakey (dms). Marcel Romano est crédité comme « conseiller musical du film ». « Art Blakey et les Jazz Messengers acceptèrent d'improviser sur mes images. Ce qui fut fait directement en studio et sans partition, sous le regard compétent et conquis de Boris Vian qui m'aida beaucoup en cette circonstance. C'est ce groupe célèbre dans les années 1950 qui annonçait chaque soir l'émission non moins célèbre de Frank Ténot et Daniel Filipacchi, *Pour ceux qui aiment le jazz*.», Molinaro, Edouard, *Intérieur soir*, *op. cit.*, p. 91.

24 *The Jazz Messengers At the Cafe Bohemia*, Blue Note, 1955 (33 tours) ; et *The Jazz Messengers*, Philips, 1957.

25 Une des critiques récurrentes de la part des mélomanes est la « banalité », voire la « médiocrité », des films dont seule la bande sonore mériterait d'être sauvée (cf. *Sait-on jamais* de Vadim). Edouard Molinaro lui-même, à propos de son film *Des Femmes disparaissent* (1958), écrit qu' « aujourd'hui, on peut, à la rigueur, oublier ce film mais pas sa bande sonore. », Molinaro, Edouard, *Intérieur soir*, *op. cit.*, p. 91.

26 Molinaro écrit : « J'avais beaucoup aimé le film de Robert Aldrich, *En quatrième vitesse*. Personne n'y comprenait rien, mais les critiques trouvaient ça génial. Si je faisais la même chose ? Rendre totalement obscure une histoire dénuée du moindre intérêt. Pari suicidaire que je vais pourtant m'efforcer de tenir. »,

est l'occasion d'un exercice de style pour le réalisateur : le montage nerveux est accompagné par la musique sophistiquée pour big band de Solal, esthétique rappelant par moment sa collaboration avec Godard, sur *À bout de souffle* (1960). Cette dernière, cependant, bien que justifiée à plusieurs reprises diégétiquement (ambiance de bar, juke-box, auto-radio) sert avant tout à régler les moments de suspense ou d'action (poursuite en voiture, enlèvement, déambulation dans la ville). La musique de jazz est devenue ici une musique de ponctuation.

À travers ces quelques films de Molinaro, on sent combien le jazz, s'il devient, certes, *musique de film*, reste cependant tributaire de certains genres (espionnage, noir, policier) et de certaines thématiques (crime, drogue, prostitution, jeunesse, etc.) bien circonscrits.[27]

3.1.2. Ubiquité (pantopie) du jazz :

Revers du succès et de cette mode musicale, les ambiances jazzistiques s'invitent partout dans les films. Pour Claude Samuel, en 1962, « Musique de notre temps, musique de la jeunesse, le jazz est vraiment destiné au jeune art cinématographique. [...] Puisque la musique de film (illustrative ou décorative) est utilisée en fonction de son pouvoir affectif, il était logique que certains réalisateurs, jeunes réalisateurs pour lesquels le jazz représente la musique de notre époque et, souvent, leur seul univers musical, choisissent ce langage pour toucher la sensibilité de leur public. »[28] Le jazz, pourtant, n'est pas utilisé que par le « jeune art cinématographique », loin s'en faut, mais par des réalisateurs des différentes générations (de Marcel Carné aux réalisateurs de la Nouvelle Vague). Le jazz est une musique « attractive » censée répondre à l'horizon d'attente[29] des spectateurs de l'époque.

Dans *Voulez-vous danser avec moi* (1959) de Michel Boisrond (musique d'Henri Crolla et André Hodeir), un dentiste (Henri Vidal), marié à Virginie (Brigitte Bardot), est séduit dans une boîte de nuit par Anita (Dawn Addams), une professeure de danse. La femme, avec la complicité de Léon (Serge Gainsbourg), photographe spécialiste du flagrant délit d'adultère, fait chanter le dentiste. Le jazz est la musique « chic » de l'époque, épousant cet univers cossu et tapageur. Outre la chanson titre « Voulez-vous danser avec moi ? » écoutée dès le début du film sur un tourne-disque, dans la boite de nuit, les personnages dansent au

---

Molinaro, Edouard, *Ibid.*, p. 114.

27 À ce sujet, Ludovic Tournès distingue « trois genres mineurs » du cinéma associés au jazz : le film musical ou la comédie musicale, la comédie à la française, et le film noir ou policier. Cf. Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 323.

28 « La musique de film et de scène », Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, 1962, p. 765.

29 Cf. Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

son d'une mélodie sirupeuse entonnée en anglais par un crooner, et dans l'école de danse, les musiques à la mode s'enchaînent – tango, swing, mambo, cha-cha-cha, rock 'n' roll. Ce méli-mélo musical, qui à la même fonction dans le film que les décors et les costumes tape à l'œil, est renforcé par l'iconographie surprenante de l'école de danse, laquelle est composée de nombreux portraits de jazzmen, en noir et blanc. On peut y voir Louis Amstrong, Bud Powell[30], Duke Ellington, Percy Heath (contrebassiste du Modern Jazz Quartet).

Pendant ces quelques années de « l'âge d'or du jazz » (1957-1963), on peut multiplier les exemples de références dans les films français qui semblent la conséquence d'une véritable imprégnation de la culture populaire par le jazz. Cette imprégnation dépasse le cadre strictement musical pour concerner aussi l'iconographie et les dialogues des films. Les références au jazz, nous allons le voir dans les quelques exemples qui suivent, occupent tous les terrains de l'imaginaire (musicaux, iconographiques, langagiers).

Dans *L'Ennemi dans l'ombre* (1960) de Charles Gérard (mus. de Raymond Bernard), le jazz est présent en musique de fosse comme en musique d'écran (juke-box dans les cafés, chanteuse dans un bar, etc.) pour accompagner cette affaire d'espionnage sur fond de Guerre froide. Lorsqu'il est question d'un message codé sur un disque souple, c'est encore le jazz qui est convoqué (on entend l'annonce : « Et maintenant troisième air de ce récital Charlie Parker, "I Love Paris" de Cole Porter. »).

Dans *Les Scélérats* (1959) de Robert Hossein (mus. jazz d'André Hossein, le père du réalisateur), la fascination pour la culture américaine est au centre du film. Un couple d'américains, Jess et Thelma (Robert Hossein et Michèle Morgan), vient s'installer dans un quartier populaire, dans une maison à l'architecture moderne composée entièrement de vitres. Une famille française, habitant la maison en vis-à-vis, est fascinée par ce couple. La fille, Louise, âgée de vingt ans, arborant une affiche de James Dean au dessus de son lit, et le père, peintre amateur, rêvent d'Amérique. La jeune française parvient à se faire embaucher comme bonne chez le couple. Le premier jour, Louise met un disque sur l'électrophone de leur salon, du jazz cool.[31] La voix off rend explicite ce qui était montré depuis le début du film : « C'était un peu à cause de ces disques qu'elle était là. De chez elle, elle les entendait à longueur de journées et il lui suffisait de fermer les yeux pour imaginer qu'elle était en Amérique ». Le jazz est une musique « géolocalisée » pour la jeune française. L'écouter est pour elle un

30 L'image fait l'objet d'un faux raccord, disparaissant du mur d'un plan à un autre (26:10).

31 Il s'agit ici d'une musique originale de Hossein. Quelques disques, manipulés par les personnages plus loin dans le film, seront visibles : *Just Jazz* de Lionel Hampton (Vogue, 1955) et un disque de Pete Johnson.

voyage, une manière de goûter à un ailleurs idéalisé, le jazz se faisant, à l'instar de la voiture américaine dans le même film, le véhicule de cet imaginaire américain.

Dans *J'irai cracher sur vos tombes* (1959) de Michel Gast (mus. jazz d'Alain Goraguer), Joe (Christian Marquand) décide de venger Johnny, un ami noir, pendu pour sa couleur de peau. Le film additionne tous les lieux communs : l'harmonica comme instrument du solitaire, un thème musical fil conducteur, le spiritual lors de la mort de son ami, les drugstores peuplés de bandes de voyous dansant aux rythmes du jazz, la librairie jonchée de magazines de jazz (on distingue des *Jazz Magazine*) et arborant une photo de Louis Amstrong,[32] le transistor accroché devant le guidon de la moto permettant de danser en écoutant du jazz au bord de l'eau, une surprise-partie arrosée de jazz autant que d'alcool, un bar à prostituées (le Baobab Drinks) fréquenté essentiellement par des Noirs dans lequel des musiciens jouent dans un style Swing.

Dans *Le 7ème juré* (1962) de Georges Lautner (mus. de Jean Yatove), Duval (Bernard Blier) se rend dans un café, L'échelle, dans lequel se rendait souvent l'accusé dont il suit le procès. Des couples et plusieurs femmes seules dansent sur une ballade jazz chantée par Clay Douglas. Duval, demandant à un jeune homme ce que l'habitué des lieux faisait ici, se voit répondre : « Comme tout le monde, il écoutait la musique. Tu sais, on a les derniers enregistrements américains. C'est Pierrot, le patron, qui va les chercher en Suisse. [...] » Duval, pensif, constate en regardant les femmes seules danser : « C'est drôle parce qu'avant la guerre on dansait déjà comme ça. Presque. À la manière des Noirs du Cotton Club, tu sais. Lester Young... Count Basie... Amstrong, bien sûr. Ella Fitzgerald. Et oui, mon vieux, déjà !»

Même François Truffaut, pourtant peu enclin au jazz, dans *Tirez sur le pianiste* (1960), montre ledit pianiste (Charles Aznavour), ancien concertiste devenu pianiste de bar, le soir dans sa chambre d'hôtel, en train de scater allongé dans son lit tout en lisant un magazine de jazz (on distingue le *Jazz Magazine* n°54, décembre 1959, le numéro « spécial Noël » fêtant les six ans de la revue).

Autant d'éléments anodins associés au jazz (que l'on pourrait multiplier) dans des films aux esthétiques diverses laissent apparaître qu'une « culture jazz », avec ces figures tutélaires que sont les jazzmen américains, habite le quotidien du cinéma français des années 1960. Si on laisse de côté le cas particulier de la chanson française, le jazz, on le voit, est ainsi la première musique considérée comme « populaire », à avoir infiltré l'imaginaire du cinéma

32 Un vieille dame, tenant l'harmonium à l'église, prend soin de se plaindre : « La jeunesse d'aujourd'hui préfère la musique de nègres !» (43:00).

français dans toutes ses dimensions. Contrairement aux danses « exotiques» lancées sur les écrans français dans les années 1950 (mambo, cha-cha-cha, etc.), le jazz, à la fin des années 1950, possède déjà une longue histoire. Ainsi, quand cette mode survient au cinéma au tournant des années 1950 et 1960, elle peut s'appuyer sur plusieurs décennies d'histoire que les livres et les microsillons, dans les années 1950, se sont attachés à mieux faire connaître. Ce qui explique en partie ces nombreuses évocations dans les films par des personnages français des grandes figures du jazz : le jazz est, avec la chanson française, la seule musique « populaire » à déjà être perçue comme un patrimoine.

Ces multiples références au jazz ne doivent pas nous faire oublier la piètre qualité, en règle générale, de son utilisation dans le cinéma français. En effet, souvent instrumentale, la musique de jazz permet au réalisateur de la glisser dans tous les interstices du film, notamment sous des dialogues, en musique de fond. Chabrol, pour ne prendre qu'un exemple, dans *Les Cousins*, après la musique « classique » entendue en début de soirée (Mozart et Wagner[33]), diffuse du jazz pour meubler l'agitation et les frasques de ses invités : lors d'une fête, en 1959, et malgré les goûts classiques du personnage, le jazz s'impose pour la musique d'ambiance.[34] Le cinéma des années 1960, s'il a fait du jazz une *musique de film* digne d'être écoutée, a aussi utilisé celle-ci au sein de ses histoires, comme une musique d'ameublement – c'est-à-dire comme une musique « présente » en un lieu dans lequel l'attention est diffuse, où tout le monde l'entend mais où personne ne l'écoute. Le cinéma reflète par là une réalité historique de l'écoute du jazz : celle d'une musique de bar, de restaurant, de club, qui fut longtemps peu considérée.

En 1958, par ailleurs, le recours systématique au jazz soulève certaines inquiétudes sur la qualité et la pertinence de ces usages[35], comme celles de René Gilson, exprimées dans la revue *Cinéma* :

---

33 La symphonie du premier sert de musique de fond, et l'ouverture du second est écoutée. Cf. *infra* « 4. 3. 2. *Les Cousins* ».

34 On entend également du jazz, en musique de fond, à la Corpo de droit, dans laquelle les « élèves » boivent, jouent aux cartes, s'amusent. Ce genre de topos musical, déjà à l'époque, ne passe pas inaperçu : « Comme souvent, une partition de jazz plus ou moins symphonique souligne certaines séquences descriptives. Comme souvent, des mesures sentimentales interviennent aux moments adéquats, comme souvent, enfin, la grande scène celle de l'errance solitaire et nocturne de Charles, s'assortit de musique concrète. Tout cela devient, aujourd'hui, assez banal, sans être tout à fait irritant. », Salachas, Gilbert, « Les Cousins », *Téléciné*, août-septembre 1959, n°84, p. 8.

35 Henri Colpi, en 1962, après avoir évoqué *Sait-on jamais...* et *Ascenseur pour l'échafaud* écrit : « De ce jour, un nouveau filon s'offrait aux réalisateurs. Il faut bien convenir qu'on l'exploite comme une mode plutôt que comme un moyen d'expression. Combien de films récents accompagnés de jazz exigeaient-ils impérativement ce style musical ? On pourrait les compter sur les doigts d'une main. », Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, *op. cit.*, p. 189.

« Vous aimez le jazz ? On en mettra partout. Ce serait une catastrophe. Je lis au terme de quelques lignes que la revue du Ciné-Club étudiants de Lille consacre à la question "Nous ne pouvons qu'applaudir à cette initiative de Louis Malle, en espérant que les jeunes réalisateurs français, sauront, à l'avenir, profiter des multiples ressources du jazz et que les excellents arrangements de Claude Bolling remplaceront, à l'écran, les compositions engluées de Paul Misraki et Compagnie." Souhait encore trop généreux et imprudent ! Je ne vois d'ailleurs pas pourquoi l'utilisation du jazz sur la bande sonore des films serait surtout l'affaire des "jeunes réalisateurs". Elle ne devrait surtout être que l'affaire de ceux qui aiment et sentent profondément cette musique et qui sont capables de la choisir judicieusement. [...] De grâce, qu'une mode inflationniste ne fasse pas, pour ne citer que des français, des Claude Bolling, des Michel Legrand, des André Hodeir de nouveaux "professionnels" de la composition pour film. Le jazz, dont la matière musicale est plus incantatoire que symphonique, possède des moyens d'expression que les partitions symphoniques les plus modernes ne peuvent avoir ; il les offre au cinéma ; il faut les préserver et qu'ils restent précieux. »[36]

Le souhait de Gilson, de voir s'incarner sur les écrans la *nécessité cinématographique* d'un recours au jazz, ne sera pas exaucé, ou si peu, la grande majorité des utilisations du jazz ne représentant qu'un assujettissement à l'air du temps. Par ailleurs, la mode du jazz et son ubiquité cinématographique en font, à l'intérieur des films, une musique aux frontières souvent ambiguës, qu'il est parfois difficile de distinguer d'autres musiques populaires.

3.1.3. De l'ubiquité du jazz à l'ambiguïté des musiques « populaires » (jazz, chanson, twist, rock and roll).

« Il n'est pas sûr […] que le public fît alors une différence absolue, écrit Michel Chion, entre ce qu'on distingue de nos jours clairement sous le nom de jazz, de rhythm 'n' blues et de rock and roll».[37] Un des grands problèmes en effet lorsqu'on évoque le « jazz au cinéma » est de savoir de quoi il est question. Comme se le demandait Ellington en 1963, « et puis, qui sait où commence et où finit le jazz ? Aujourd'hui surtout ! »[38]

À ce sujet, plusieurs réalisateurs de la génération des « grands-parents » ne font pas de distinction à l'époque entre le jazz et le rock and roll naissant. Henri Colpi (né en 1921),

36 Gilson, René, « Sur la bande son », *Cinéma 58*, n°31, novembre 1958, p. 25.

37 Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 136. Cf. aussi, sur la question du mélange du jazz avec la musique de variétés après 1945, « Jazz et variété : une greffe réussie », Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 285-307.

38 Entretien avec Duke Ellington, *Jazz Hot*, n°185, mars 1963, repris dans Positif, François, *Jazz me blues. Interviews de musiciens de jazz et de blues*, Paris, Outre Mesure, p. 177. Pour une exploration des usages et des arcanes du terme « jazz » cf. « Jazzoff », dans Pierrepont, Alexandre, *Le champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 19-28.

pourtant d'une grande précision quand il parle de la musique au cinéma, indique qu'il y a « deux airs de rock [*sic*] »[39] dans son film *Une aussi longue absence.* Il s'agit de la musique qu'écoutent les jeunes (stéréotype du blouson noir) sur le juke-box du café au début du film. Pourtant, à l'audition, il s'agit d'un quintet instrumental, et cette musique appartient explicitement au jazz. De la même façon, Marcel Carné, quand il évoque Saint-Germain-des-Prés à propos de son film *Les Tricheurs*, utilise le mot « rock » pour désigner la musique : « Sans parler du Flore et des Deux Magots, je fréquentais assidûment le Tabou, cette catacombe vouée au culte du rock [*sic*], le Lorientais et surtout la Huchette dans la rue du même nom. »[40] Et quand il raconte la première du film : « J'avais demandé que des haut-parleurs installés dans le hall du Marignan diffusent les musiques du film. Ce que j'avais prévu arriva. En reconnaissant les airs sur lesquels ils s'étaient livrés – jusqu'à la frénésie – aux délices du *rock and roll* [*sic*], tous les jeunes se mirent à danser jusque sur le trottoir, sous l'œil médusé des passants. C'était en quelque sorte *West Side Story* avant la lettre. »[41]

Doit-on parler d'amalgame, de confusion, voire de négligence ? À lire certains auteurs de l'époque hostiles au jazz moderne, le rock and roll serait plus proche du jazz traditionnel que ne l'est le jazz progressiste. Hugues Panassié écrit ainsi en 1959 :

> « En réalité, le "rock and roll" est aussi vieux que le jazz lui-même. Il y a un demi-siècle, le pianiste qui jouait dans le style boogie-woogie et l'auditeur qui l'accompagnait en tapant fortement sur les temps faibles faisaient déjà du rock and roll. [...] Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que tant de discussions sur le rock and roll reposent sur des malentendus. "Comment, vous aimez le rock and roll", dit l'un (pensant aux hurlements qu'on inflige au public sous ce nom). – "Mais c'est excellent", répond l'autre (pensant au vrai rock and roll bien "swingué" – tel que la musique de l'excellent chanteur et pianiste noir Fats Domino). »[42]

Par analogie, à la même époque, l'arrivée du rock and roll produit en Belgique un phénomène similaire de confusion que raconte Jean-Pol Schroeder :

> « En Belgique même, le jazz ne touche plus qu'un public très limité (mais souvent passionné) ; il se voit boudé par le grand public et par les jeunes qui, après un superficiel engouement pour le Revival, ne jurent plus que par le Rock 'n' Roll : par son accessibilité, le rock, dérivé systématisé du vieux boogie-woogie, contraste tout particulièrement avec le jazz moderne qui, entre-temps, est

39 « Expériences personnelles », Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc, 1963, p. 452.
40 Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 280.
41 Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ibid.*, p. 288. La seule ambiguïté de la bande musicale du film de Carné est le « If you need me » de Fats Domino, toutes les autres musiques étant clairement du jazz.
42 Panassié, Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, Robert Laffont, 1959, p. 218-219.

en train de gagner la “bataille du jazz”. Dans un premier temps, les partisans du Vieux Style, se feront défenseurs patentés du Rock dont la simplicité et la parenté au blues paraissent mille fois préférables au jazz moderne, considéré par eux comme une ennuyeuse élucubration intellectuelle. S'ensuit une confusion cocasse. Robert Latour publiant un article intitulé : “Le Rock 'n' Roll : le Vrai Jazz Moderne”, Hampton étant présenté comme “Le Roi du Rock”, les termes “blues” et “slows” étant définitivement amalgamés.[43] Seuls les jeunes fans de rock ne sont pas dupes de cette embrouille : à Hersal, en 1956, les images de Lester Young et du Duke sont huées par un public venu applaudir un film sur Bill Haley ! »[44]

Le cinéma est en partie le reflet de cette indétermination des genres musicaux, lesquels en viennent à se télescoper dans les fictions. Exemple le plus flagrant d'une confusion, dans le film *Le Glaive et la balance* (1963), André Cayatte (né en 1909) fait l'amalgame entre le jazz, d'un côté, et le twist et la musique rock, de l'autre. Le mot « jazz » est prononcé dans le film à tout bout de champ. Alors que de jazz, en réalité, il est seulement question au générique, pendant lequel on entend et voit pendant un peu plus de deux minutes Mae Mercer au chant, Sonny Criss au saxophone alto, Sonny Grey à la trompette, Lou Bennett à l'orgue, et Kenny Clarke à la batterie, jouant sur une scène entre une affiche de Charlie Parker et une de Lionel Hampton. La caméra s'attarde ici sur chaque musicien, passant d'un gros plan sur la charleston à un plan serré sur le pédalier de l'orgue de Lou Bennett. Ce début prometteur, mettant en avant le jazz, laisse cependant place à une intrigue insignifiante qui perd complètement de vue ledit jazz au profit du twist.

Lorsque des jeunes musiciens, par exemple, jouent dans le commissariat un twist et que tout le monde se déhanche en rythme et au son d'un saxophone ténor hurlant, l'inspecteur, d'un air dépité, soupire : « Ah, celui qui a inventé le jazz ! ». Plus tard, cette même « jeunesse » trouvant que les concerts de la Côte sont mauvais, décide d'envahir un restaurant et de prendre la place des musiciens du lieu. Un jeune homme prend le micro et annonce : « La fanfare municipale, la musique à papa c'est fini... vous allez maintenant entendre du vrai jazz [*sic*] et twister ! » Les jeunes se mettent pourtant à jouer une musique en tous points similaires à celle présente avant leur arrivée, un twist, avec juste un tempo plus allant. Encore plus tard, le réalisateur montre très rapidement l'ensemble de Lou Bennett, le même que celui présent pendant le générique, sous une banderole du « Festival International de Jazz

43 D'ailleurs dans *Les Tricheurs*, Nicole (Dany Saval), lors de la première surprise-partie, s'exclame : « Je parie qu'elle va mettre un blues, c'est son heure », avant que ne résonne une ballade jazzy. Le mot « blues » est utilisé ici comme un synonyme de « slow ».

44 Schroeder, Jean-Pol, « Les années-lumière (1940-1960) », dans Collectif, *Dictionnaire du jazz à Bruxelles et en Wallonie*, Liège, Mardaga, 1991, p. 41.

d'Antibes ». Le groupe est, après quelques secondes, vite remplacé par un groupe de twist. Le cinéaste nous montre alors en contre-champ un public de jeunes gens agités, sautant et hurlant, et une affiche de Johnny Halliday placée en évidence. La représentation du « Festival de Jazz d'Antibes », servant de décor à l'histoire du film, n'est autre que le produit de l'imagination et une projection des fantasmes du réalisateur : ce qui est appelé « jazz » (et qui musicalement est du twist) se voit assimilé au débordement de la jeunesse et à ses divertissements tonitruants (« on va tout casser », peut-on entendre dans le film avant l'expédition musicale punitive).

Face à cet amalgame entre le jazz, le twist, et la frivole agitation de la jeunesse, les réactions ne se font pas attendre. Dans *Jazz Magazine*, René Gilson titre sobrement son article « L'espérance trahie » en soulignant que « M. Cayatte pratique l'amalgame si cher aux politiciens : pour lui, jazz, rock, twist, tout dans le même sac où il veut noyer son chien ! »[45] Et il poursuit en évoquant la scène au cabaret le « Tam-Tam » :

> « Décor qu'il a peuplé d'une bande hurlante et excitée, de jeunes gens qui gueulent et se saoulent la gueule, qui n'écoutent pas la musique, bien sûr, mais applaudissent sans discontinuité, les bras en l'air, et se balancent en battant des mains sur les temps forts, inévitablement. Parallèlement, des commandos de twisteurs descendent dans les night-clubs et restaurants, expulsent les musiciens de service et balancent les clients dans la pièce d'eau, pratiques courantes sur la côte comme chacun sait, particulièrement à Antibes, au moment du festival. […] Des négligences aussi grossières ne sont pas seulement choquantes, elles classent le cinéaste. »[46]

Deux mois plus tard, le Commissariat général du Festival d'Antibes, Jacques Hebey, remercie René Gilson dans le courrier des lecteurs (« Cher frère jazz... ») de *Jazz Magazine*[47] pour l'impartialité et le ton critique de son article. Répondant à une phrase où Gilson a impliqué le Festival de Jazz, Jacques Hebey précise : « Je puis vous assurer que ni directement, ni indirectement, l'organisation du Festival International de Jazz n'a demandé et encore moins obtenu un règlement quelconque des producteurs du film. Bien mieux, nous avions bénévolement et sans rien demander en échange autorisé le metteur en scène et ses opérateurs à prendre quelques extérieurs des concerts du Festival. » Et, devant l'évident échec du film à restituer ne serait-ce qu'un peu de l'atmosphère du Festival, il conclut : « Comme René Gilson, je souhaite trouver un jour les moyens de tourner un petit film sur le festival de jazz

45 Gilson, René, « L'espérance trahie », *Jazz Magazine*, n°96, juillet 1963, p. 29.
46 Gilson, René, *Ibid*., p. 29.
47 « Courrier des lecteurs », *Jazz Magazine*, n°98, septembre 1963, p. 5.

que nous organisons. »[48] Les mélomanes rêvent toujours d'un film qui parlerait d'eux et de leur rapport au jazz.

Distinguons à présent trois grandes tendances de la représentation du jazz dans le cinéma français des années 1960 : le *jazz-divertissement* (où le jazz est avant tout considéré comme une musique de danse, d'ambiance), le *jazz-spleen* (où le jazz, en se faisant, entre autres, le reflet des états d'âme des personnages, accède à une profondeur qui lui était auparavant refusée), le *jazz-idéologie* (où le jazz, en questionnant ses origines, devient un enjeu et un symbole politiques).

Ces trois manières de convoquer le jazz se succèdent chronologiquement dans l'histoire du cinéma français tout en se superposant pendant les années 1960 – un même film, peut d'ailleurs avoir recours à ces différentes tendances successivement. La première s'enracine dans une vision primitiviste du jazz présente dès les années 1930. Nous évoquerons cette représentation pérenne du jazz en revenant sur quelques films précédant notre époque. La seconde arrive à la fin des années 1950, au moment de l' « âge d'or » de la rencontre entre jazz et cinéma. Elle tente de renouveler cette relation au jazz aussi bien en musique de fosse, dont il sera peu question ici, qu'en musique d'écran, qui fera l'objet de notre propos. La troisième tendance, enfin, apparaît au mitan des années 1960, au moment où le jazz, effectuant un retour sur soi, se fait le véhicule d'orientations politiques et/ou, de manière plus diffuse, d'un esprit contestataire. Cette dernière tendance porte en germe les révoltes futures de la fin des années 1960.

3.2. Le jazz-divertissement : l'écoute dansante et sautillante.

Avec l'avènement du cinéma sonore, le jazz apparaît sur les écrans français sous sa forme populaire et exotique : celle d'une musique de danse et de divertissement. Le film *Zouzou* (1934) de Marc Allégret en est un bon exemple. Dès le début, l'exotisme colonial s'affiche : une femme noire, à moitié nue, danse au milieu des cosses de cacao, accompagnée par une musique chaloupée et swinguante. Une spectatrice admirative s'exclame : « Ah ce que c'est bath ! Ils ont la danse dans le sang ! » (8:20). Par la suite, c'est à Joséphine Baker[49],

48 « Courrier des lecteurs », *Ibid.*, p. 5.

49 Joséphine Baker incarne symboliquement une première diffusion du jazz en Europe. « Cette triple histoire du jazz (diffusion, acculturation, légitimation) est scandée par plusieurs étapes nettement repérables. La première s'ouvre en 1917 lorsque arrivent en France les troupes américaines et, dans leur sillage, les premiers orchestres de jazz qui s'installent rapidement à l'affiche des music-halls parisiens. Le symbole de cette vogue du jazz qui parcourt les années 1920 reste dans l'univers collectif la Revue nègre de 1925, qui propulse sur le

« sœur » de Jean Gabin dans le film, que sera confié le rôle de la danseuse-chanteuse au talent inné, mettant le music-hall en ébullition.[50] Le langage du jazz se glisse ici dans les chansons et les danses du film : il s'agit pour lui d'endosser le rôle d'une musique allègre et joyeuse. Qualificatifs qui, dans le cinéma français, le suivront pendant près de trois décennies.

Le jazz, ainsi présent sur les écrans français dès les années 1930, constituerait un objet d'étude en soi, nous ne faisons que le survoler ici. Notons, par exemple, quelques figurations de musiciens américains expatriés en France dans ces années d'entre-deux-guerres : le pianiste Herman Chittison dans *Pépé le Moko* (1937) de Julien Duvivier ; l'orchestre de Bobby Martin avec le batteur Kaiser Marshall dans *L'Alibi* (1937) de Pierre Chenal.[51] Mais ce sont les orchestres de jazz français qui s'invitent le plus souvent sur les écrans : *L'Amour à l'américaine* (1931) où l'on voit chanter l'actrice Andrée Spinelly et jouer l'orchestre de Ray Ventura ; *Feux de joie* (1939) de Jacques Houssin avec Ray Ventura et ses Collégiens où on entend le célèbre « Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ? » ; *Le Tourbillon de Paris* (1939) de Henri Diamant-Berger avec, de nouveau, Ray Ventura et ses Collégiens. De nombreux films mettent ainsi en scène les orchestres populaires de l'époque : on trouve ainsi la « série » Jacques Hélian[52], la « série » Ray Ventura[53], la « série » Sidney Bechet[54], ou encore celle de Claude Luter, ou de Raymond Legrand[55], etc. Le jazz est dans ces films la musique de la légèreté et de la bonne humeur, voire de la frivolité.[56]

Cet enjouement repose sur un lieu commun : le jazz (voyez le jeu des musiciens sur scène) est une musique du corps[57], physique, et provoque des manifestations corporelles chez l'auditeur. Il s'oppose par là au hiératisme de l'auditeur de musique classique, silencieux et

---

devant de la scène la personnalité – et le corps – de Joséphine Baker. », Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 11.

50 La musique est signée par Georges Van Parys (lequel apparaît au piano dans le film), Vincent Scotto, et Alain Romans.

51 Cf. Morgenstern, Dan, *Living with jazz*, New York, Pantheon, 2004.

52 *Cœur de Coq* (1946) de Maurice Cloche, *Pigalle Saint Germain des Prés* (1950) d'André Berthomieux, *Musique en tête* (1951) de Georges Combret et Claude Orval, *Tambour Battant* (1952) de Georges Combret.

53 *Tourbillon de Paris* (1938) de Henri Diamant-Berger, *Nous irons à Paris* (1950) de Jean Boyer, *Nous irons à Monte-Carlo* (1952) de Jean Boyer.

54 *La Route du bonheur* (1952) de Maurice Labro, *Piédalu député* (1953) de Jean Loubignac, *Série noire* (1955) de Pierre Faoucaud, *L'Inspecteur connaît la musique* (1955) de Jean Josipovici, *Ah ! Quelle équipe !* (1956) de Roland Quignon.

55 *Mademoiselle Swing* (1942) de Richard Pottier.

56 Les titres des chansons du répertoire de l'orchestre de Ray Ventura sont à ce titre assez représentatives de cette légèreté : « C'est idiot, mais c'est marrant », « Vive les bananes », « À la mi-août », « Ça vaut mieux que d'attraper la scarlatine», etc.

57 « [Le jazz] apporte à l'Occident quelque chose qui lui manquait. L'Occident se méfiait du corps et de la sexualité. La musique européenne était fort pensive. Le jazz réintroduit le rythme extatique. Ses racines sont en Afrique, dans la civilisation de l'Eros. Il restitue la transe, à un point qu'on ne pouvait ni prévoir ni espérer. », Malson, Lucien, *Des musiques de jazz*, Paris, Parenthèses, 1989, p. 73.

immobile. La comédie s'est emparée de cette opposition entre le concert de jazz et le concert classique, occasion de caricaturer les rapports du public à la musique. Ainsi, par exemple, *La Tournée des grands ducs* (1952), comédie de Norbert Carbonnaux, se termine par une scène de concert (1'13'50) où la musique « savante » et la musique « populaire » (un standard de jazz en l'occurrence) sont opposées par le biais des réactions du public. Une cantatrice noire-américaine, June Richmond, est invitée sur la scène pour chanter une mélodie classique. Elle se met à chanter avec une voix lyrique, accompagnée par un pianiste. Plusieurs plans du public nous montrent l'ennui qui gagne les spectateurs, lesquels baillent ostensiblement. La prestation de la chanteuse tourne ensuite à la parodie. Elle grimace, ajoute des effets vocaux et bruitistes : elle est comme possédée ou rattrapée par sa « nature » artistique. Et, soudainement, elle enchaîne en chantant « I got Rhythm » (George Gershwin), un standard de jazz, lequel, comme un électrochoc, réveille et anime la salle dès les premières notes. Un big band l'accompagne maintenant (qu'on finira par apercevoir à la droite de la scène) et les spectateurs se mettent à danser debout sur leurs chaises. Le contraste entre la musique classique et le jazz est utilisé ici comme un ressort comique : l'une s'écoute en silence et suscite l'ennui, quand l'autre est une invitation à la fête et provoque l'euphorie.

Mis à part quelques exceptions, le jazz est encore considéré au cinéma comme une musique de danse ou d'ambiance, en somme, une musique fonctionnelle qui ne saurait être écoutée pour elle-même. Le *jazz-divertissement* balance ainsi entre deux pôles, encore dans les années 1960, soit il est utilisé comme décor sonore laissant indifférents les personnages (le jazz est entendu mais jamais écouté), soit il apparaît comme inféodé à une pratique, la danse (« écouter » le jazz, c'est le danser). De fait, comme il pouvait accompagner, dans les années 1930, une danse de Pépé le moko avec Gisèle (Mireille Balin) dans un cabaret au milieu de la Casbah d'Alger[58] (*Pépé le Moko*, 1937, Julien Duvivier, mus. de Vincent Scotto), le jazz, sous la forme d'un petit orchestre, peut aussi bien accompagner les ballets d'un Casino du Nevada dans une comédie policière (*Blague dans le coin*, 1963, Maurice Labro, mus. d'Alain Goraguer), qu'un couple d'amis dansant dans une cave parisienne (*Le Cœur battant*, 1960, Jacques Doniol-Valcroze). Le seul changement notable ici est la substitution, à la fin des années 1950, des grandes formations des premières décennies du cinéma (Ray Ventura et ses

58 Dans ce film le jazz est encore associé à la légèreté. Une femme met d'abord un 78 tours de musique arabe (« C'est de la musique indigène. Qu'est-ce que ça doit être drôle », commente-t-elle) puis, celui-ci terminé, un 78 tours de jazz en soulignant : « Voilà quelque chose de plus rigolo ! » (46:30).

Collégiens, Jacques Hélian, etc.), maintenant démodées (et qui pour fonctionner coûtent cher), par des formations plus réduites (du trio au sextet).

En définitive, alors qu'il existe des « concerts de jazz » depuis des années en France, le cinéma, suivant en cela la définition qu'en donne le *Petit Larousse* de 1959 (« musique de danse d'origine négro-américaine»[59]), réduit le plus souvent ce genre musical à une fonction : faire danser. Dans l'édition de 1968 du *Petit Larousse*, la définition a « évolué » et le mot « danse » a disparu (« Musique d'origine négro-américaine, constituée par une mélodie syncopée qui contraste avec la permanence rythmique de la batterie. »[60]). En parallèle, il est intéressant de remarquer que le rock, dont le terme est absent du dictionnaire en 1959, est lui aussi associé à la danse en 1968 (« Rock and roll : (angl. *rock*, tourner, et *roll*, balancer). Danse et style de danse voisins du swing. On dit aussi rock. »[61]). Pour ce qui est du jazz, cette association à la danse est extrêmement tenace et Rebatet – sans doute pour l'auteur s'agit-il là d'une musique « dégénérée » – écrit encore en 1969, sourd à ce genre musical, «[Le jazz] appelle la danse, et c'est le plus souvent un contresens que de l'écouter au concert. »[62]

Par ailleurs, parmi les représentations de la danse et du jazz dans le cinéma français, il y a deux niveaux à distinguer. Le premier consiste à utiliser le jazz comme signe associé à la danse, sans se soucier d'exprimer par la danse une originalité qui serait propre à cette musique, le second, à l'inverse, considère que la danse peut rendre visible et exprimer différents traits de culture se voyant attachés au jazz : modernité, libération des mœurs (connotations sexuelles), rapprochement interculturel, etc.

Certains réalisateurs, on l'a vu, vont représenter le jazz comme une musique digne d'attention, et méritant d'être écoutée – sans pour autant abandonner complètement l'association du jazz à la danse. Comme Charles Delaunay le préconisait dès 1945, invitant à « sortir le jazz des bastringues et des cabarets pour le présenter […] dans des salles de concerts »[63], plusieurs réalisateurs français ont fait sortir le jazz du « ghetto » de la musique fonctionnelle pour lui faire jouer un rôle fondamental dans l'esthétique de leurs films (cf. *supra*, le jazz comme *musique de film*). Et, surtout, ils ont fait du jazz un moyen d'exprimer des parcours existentiels ancrés dans leur époque.

59 *Petit Larousse*, 1959, p. 574.
60 « Jazz », dans *Nouveau Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1968, p. 566.
61 « Rock and roll », dans *Nouveau Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1968, p. 902.
62 Rebatet, Lucien, *Histoire de la musique des origines à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 867.
63 Delaunay, Charles, *Bulletin du Hot Club de France*, février 1945, cité dans Roueff, Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XX*e *siècle*, Paris, La Dispute, 2013, p. 159.

3.3. Métaphysique du swing : jazz et spleen-1960.

Le jazz, comme le souligne Gilles Mouëllic, est devenu une musique de film à part entière au tournant des années 1950 puisque des réalisateurs faisaient appel à des musiciens de jazz, sollicités en tant que compositeurs. En regard de cette évolution, les personnages se mettent à écouter du jazz (c'est ce que montrait par exemple, même maladroitement, Marcel Carné dans *Les Tricheurs*), et cette écoute devient parfois une fin en soi. Le jazz quitte le cantonnement de la musique légère, dansante et divertissante, pour accéder à une gamme expressive et dramatique plus large, investissant la tragédie, la mélancolie, ou encore le libertinage, et prenant ainsi en charge différentes visions du monde qui se croisent durant cette décennie. Tentons ici d'approfondir, à travers certains films et plusieurs filmographies (Vadim, Doniol-Valcroze, Melville, Carné), de quelle manière le jazz et son écoute sont représentés pendant les années 1960.

3.3.1. Le jazz comme musique d'alcôve : Roger Vadim et Jacques Doniol-Valcroze.

Dans un court-métrage de Pierre Jallaud, *47 rue Vieille du Temple* (1964)[64], on assiste à un concert de jazz dans un appartement parisien du quartier du Marais. Les spectateurs, dont le réalisateur Roger Vadim et l'acteur Christian Marquand[65], sont assis à même le sol. L'ambiance est conviviale et décontractée. À cette *Jazz Session*, ils écoutent Andy Bey au piano et les Bey Sisters au chant, l'ensemble accompagné par Kenny Clarke. Puis ce sera au tour de Bud Powell de prendre place aux côtés de Roger Guérin et Barney Wilen. La vie de Vadim à cette époque est bercée par le jazz.

Le réalisateur, dans un article de 1960[66], fait l'éloge du documentaire *Jazz on a Summer's Day* (1960) de Bert Stern portant sur le festival de jazz de Newport de 1958. Il salue l'inventivité du réalisateur, son utilisation de la couleur, et le parti pris de ne pas se focaliser uniquement sur les musiciens mais sur l'environnement du Festival où « musiciens, chanteurs, spectateurs, fillettes en transe, blue-jeans, mères de famille, coca-cola forment un ballet hallucinant de vérité et de sévérité.»[67] C'est donc sans surprise, puisque « la grande force de Vadim, écrivait Godard, est de ne parler que de ce qu'il connaît bien, de ne mettre en

64 Le court-métrage apparaît sous le titre *Paris After Hours* dans les bonus de l'édition américaine de deux films du réalisateur français Claude Bernard-Aubert : *My Baby is Black* (1961), *Checkerboard* (1959), Something Weird Video, 2005.

65 Sont également présents Anne Colette, Juliette Meyniel, Mireille Granelli, Annette Vadim, Alexandre Astruc, James Campbell.

66 Vadim, Roger, « La caméra au service de l'œil », *France-Observateur*, 28 avril 1960, repris dans Frydland, Maurice, *Roger Vadim*, Paris, Seghers, 1963, p. 114-115.

67 Vadim, Roger, *Ibid*., p. 115.

scène que des personnages qu'il voit chaque jour en cinquante exemplaires »[68], que le jazz est très présent dans ses premiers films. Vadim utilise le jazz en musique de fosse bien sûr, mais il le fait aussi et surtout systématiquement apparaître comme une expérience musicale quotidienne pour ses personnages.

Dans *Sait-on jamais...* (1957) de Roger Vadim, on entend en musique de fosse et d'écran une partition originale composée par John Lewis. Le son cristallin du vibraphone de Milt Jackson mêlé au piano de John Lewis offre une musique à l'esthétique raffinée, impressionniste et avec peu de relief sonore (de par, entre autres, l'absence de vents dans le quartet) pour un film qui évolue au cœur des paysages vénitiens. Remarquons dès à présent, et il s'agira d'une constante dans cette partie abordant le *jazz-spleen*, que l'esthétique du jazz utilisée dans les films de cette période est toujours, de plus ou moins près, apparentée à celle du cool jazz.[69]

Sophie (Françoise Arnoul) rencontre celui qui deviendra son amant, Michel (Christian Marquand), un écrivain et journaliste, après une séance de cinéma. Le contact s'établit grâce à une chanson de Gilbert Bécaud (« Alors raconte ») commencée par elle et poursuivie par lui.[70] Lors de la scène de restaurant qui suit, Christian Marquand met en évidence le son du vibraphone en faisant sonner son verre avec son doigt et en couvrant un instant le son du vibraphone d'une sonorité similaire. Sophie, comme une confidence, propose ensuite à son futur amant : « J'ai envie d'écouter de la musique mais pas dans un endroit public. […] Venez chez moi. » Et après avoir esquissé un sourire : « Vous devez me prendre pour une petite grue. » Elle vit dans un luxueux palais vénitien appartenant à un baron.[71] Dans sa chambre tourne un disque du Modern Jazz Quartet : le jazz se fait alors musique d'alcôve. Au matin, enveloppée nue dans un drap, elle écoute allongée sur son lit le quartet de John Lewis, le tourne-disque posé à terre cerné d'une mosaïque de pochettes de disques (**Fig. 3.1**). Son écoute de la musique apparaît à la fois attentive (elle repositionne le bras du tourne-disque

68 Godard, Jean-Luc, « Des épreuves suffisantes », *Cahiers du cinéma*, n°73, juillet 1957, p. 35.

69 « *Cool jazz*. Courant né à la fin des années 1940 dans le sillage du be-bop, surtout pratiqué par des musiciens blancs, qui se caractérise par une expression musicale raffinée, transparente, détachée et retenue dans une "noble simplicité", des timbres dépourvus de vibrato et d'effets expressionnistes, ainsi qu'un goût pour des arrangements et des formes complexes. », Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, *op. cit.*, p. 120.

70 Elle chantonne plus loin dans le film un air de circonstance, « Les amants de Venise » (J. Plante/M.Monnot).

71 Le baron, propriétaire du palais vénitien, réprimande un de ses hommes de main (« Je pardonne tout mais pas la médiocrité », dit-il), Bernard (Franco Andrei), quand celui-ci se laisse aller à jouer sur le piano à queue un ragtime, en lieu et place du Chopin habituel (« Andante », *Nocturnes* op. 9 n°2, mes 5-8, 14:45 ; et *Valse n°3 en la mineur*, 1:04:00). Le jazz est la musique de la « jeune » génération, Chopin celle du riche propriétaire esthète et collectionneur d'art.

pour entendre de nouveau quatre mesures thématiques introduisant le chorus de piano de « The Rose Truc », un blues traité dans le plus pur style contrapuntique du MJQ[72]) et diffuse (elle parle à Michel en même temps et lui dit qu'elle s'ennuie). Le jazz est ici le reflet d'un état d'âme nonchalant et mélancolique.

Fig. 3.1 Françoise Arnoul écoutant le MJQ. *Sait-on jamais...* (22'25).

Le second film de Vadim, *Et Dieu créa la femme*, est coproduit par Ray Ventura, une célébrité du jazz orchestral français des années 1930. Bardot y campe un personnage qui promène son ennui sous le soleil provençal en dansant et en chantonnant. Elle incarne dans le film un type de femme moderne, « libérée », consciente de sa séduction et l'assumant. Aimant « le soleil, la mer, le sable quand il est bien chaud, la musique, et manger », elle n'entend pas se fatiguer au travail et vit pour sortir et s'amuser. L'image qu'elle renvoie suscite les commentaires : « c'est une grue », dit une dame, « elle a le cul qui chante », dit un homme avec l'accent du sud, « elle a le courage de faire ce qui lui plaît quand ça lui plaît », constate Carradine (Curd Jürgens), un riche entrepreneur.

Le compositeur Paul Misraki, ancien pianiste orchestrateur de l'orchestre de Ray Ventura, s'occupe des musiques de variétés qui rythment le film. La danse et la chanson sont omniprésentes dans la vie de Juliette. Elle répond souvent en chantonnant (« Je suis une croqueuse de diamants », chante-elle à Carradine ; « Moi je m'en fous moi je m'en contre-fous »[73], chantonne-t-elle en évitant de répondre à Christian Marquand ; elle chantonne de nouveau avant d'écouter « Mon cœur éclate » de Gilbert Bécaud à la radio ; et, c'est encore en fredonnant qu'elle se rend tous les après-midi à vélo au café pour jouer avec le juke-box). Elle sait danser les pas à la mode, apprend le mambo à une amie et, à la fin du film, danse un cha-cha-cha au milieu d'une répétition d'orchestre improbable dans le sous-sol d'un café aux murs ornés de photos de musiciens de jazz. Dans cette dernière scène, on retrouve l'imagerie du *jazz-divertissement* : outre l'iconographie déployée sur les murs de la boîte, la musique devient pour la jeune femme un défouloir, un moyen d'extérioriser par la danse les tensions

72 Pour une analyse strictement musicale et esthétique de « The Rose Truc » cf. Lalo, Thierry, *John Lewis*, Paris, Parenthèses, 1996, p. 113-118.

73 « Moi je m'en fous » (André Hornez/Norbert Glanzberg) [1946].

qui l'assaillent au milieu d'une mise en scène des musiciens, comme souvent chez Vadim, décorative et artificielle. La musique, dominée par des percussions sud-américaines, épouse cette danse érotique (l'ouverture calculée de la jupe) et solitaire. Vadim cherche à suggérer une sorte de transe en en donnant des signes ostensibles (le visage grimaçant de Bardot, son corps convulsé, ses cheveux ébouriffées, sa transpiration, etc.), lesquels sont accentués par des plans courts et une série de *crescendo* et d'*accelerando* de l'orchestre. En outre, le personnage de Bardot, jeune femme blonde et « sauvage », en dansant, devient l'expression d'une vision « primitiviste » de la musique associée à la libération du corps (l'émancipation revendiquée dans le film ne va pas au-delà).

Après une espagnolade (*Les Bijoutiers du clair de lune*, 1958), Vadim adapte avec l'aide de Roger Vailland le récit de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, et signe à cette occasion son premier film en noir et blanc.[74] Le générique commence en présentant le damier d'un jeu d'échecs alors qu'on entend au piano le phrasé sinueux de Thelonious Monk (« Crepuscule with Nellie »). Après cette introduction musicale lente, un thème bop dynamique (« Well you needn't ») accompagne le premier plan, lequel nous dévoile, en plongée, une soirée mondaine qui bat son plein, les personnages évoluant sur un sol en damier venant prendre la place des pions du jeu de stratégie. Les invités discutent en une série de petits groupes. Juliette Valmont (Jeanne Moreau) parle avec Prévan (Boris Vian), un diplomate. Valmont (Gérard Philipe) s'occupe personnellement de la musique : on le voit changer de disque, la pochette d'un 33 tours de Monk bien en évidence à la main (*Brilliant Corners*, 1957), dont nous entendons immédiatement le morceau « Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are ». Le jazz moderne est présenté tout à la fois comme la musique de fond de la haute société et comme l'expression des goûts personnels du prince des libertins, Valmont.[75]

À la musique de Monk articulant les péripéties des liaisons dangereuses, Vadim ajoute celle des Jazz Messengers pour une scène de réveillon et une scène de surprise-partie.[76] Dans

74 Vadim transpose le roman épistolaire de Laclos dans les années 1960, à Neuilly, et il fait du couple machiavélique principal, non plus de simples amants, mais des époux libertins. Il actualise les moyens de communications, en ajoutant à l'échange épistolaire l'usage du télégramme, du téléphone, et même de la bande magnétique.

75 Cette association du jazz et du libertinage ne fait pas l'unanimité : « J'enrage quand même de voir deux de mes dieux musicaux fourvoyés dans cette méchante affaire : Thelonious Monk, que j'avais pourtant appelé de mes vœux dans *Cinéma 58*, et Art Blakey. Les Jazz Messengers, jetés dans une morne et inévitable "partie". ...Oui, je sais, on doit comprendre que le vrai libertin ne peut plus exister dans cette société. Le dernier, c'est moi, dit Vailland. C'est loin, très loin d'être clair dans le film. », Gilson, René, « En marge des "Liaisons" », *Cinéma 59*, n°41, 1959, p. 77.

76 Des arrangements « dansants » du thème de Art Blakey (« No Problem ») sont utilisés pour la fête du réveillon entre un charleston et un slow.

cette dernière, le quintet[77] joue au centre d'un appartement, à la lumière de la cheminée. À chaque fois qu'il filme des musiciens, Vadim s'attache à briser la configuration orthodoxe du concert : les interprètes ne font pas face aux invités mais sont mêlés à eux – on verra par exemple une femme s'étendre nonchalamment sur un fauteuil et frapper sur la cymbale *ride* de Kenny Clarke.

Pour bien comprendre l'élaboration de la musique du film, laissons la parole à Marcel Romano qui l'a supervisée, à l'instar de plusieurs autres musiques de film de l'époque (*Un Témoin dans la ville*, *Des Femmes disparaissent*, *Ascenseur pour l'échafaud*) :

> « Le tout premier projet pour *Les Liaisons dangereuses* consistait à faire enregistrer Monk à Paris lors d'une tournée qui dut être annulée. Je dus donc partir à New York avec le scénario et les minutages précis de chaque scène pour organiser les séances au Nola's studio [28-29 juillet 1959]. Une partie de la musique fut enregistrée par Monk avec Sam Jones à la basse, Art Taylor à la batterie et Charlie Rouse et Barney Wilen au ténor. Cette séance que l'on peut entendre dans le film ne fut jamais éditée en disque. La 2e partie qui fait l'objet de ce compact disque fut enregistrée le lendemain et le surlendemain de la séance de Thelonious Monk. Il s'agissait pour la majorité des titres de thèmes[78] spécialement écrits pour les Jazz Messengers d'Art Blakey avec Barney Wilen au ténor. Barney qui venait de se produire à Newport avec Toshiko Akiyoshi et Roy Haynes assurait alors l'intérim entre Benny Golson et Wayne Shorter. Les titres enregistrés par ce groupe servirent de bande son aux scènes de la surprise-partie chez Miguel où l'on voit le quintet de Kenny Dorham, Barney Wilen et Duke Jordan à l'écran. Ce n'est donc pas Kenny Dorham que l'on entend mais Lee Morgan, et il en est de même pour tout l'orchestre. Barney s'était mis depuis quelques mois au soprano, et avait déjà créé un style unique sur cet instrument.[79] Il est important de noter qu'il était en cela un réel précurseur car Coltrane n'allait enregistrer avec un soprano qu'un an plus tard et Steve Lacy était encore dans l'ombre. Duke Jordan, bien qu'ayant été très actif dans la préparation de ces séances, n'apparaît que dans la version de "Prélude in blue" (à "L'Esquinade"). Les Afro Cuban Boys n'ont existé sous ce nom que l'espace d'une séance. Il s'agissait de musiciens latino-américains que Art Blakey avait engagé pour l'occasion. Le montage définitif a été réalisé à Paris avec Roger Vadim. »[80]

77 L'orchestre que l'on voit à l'écran est le suivant : Kenny Dorham (tp), Barney Wilen (ts), Duke Jordan (p), Paul Rovère (b), Kenny Clarke (dms). Il s'agit de l'exacte formation qui quelques mois plus tôt enregistrait la musique de *Un Témoin dans la ville*.

78 Ces thèmes firent trois ans plus tard l'objet d'un enregistrement sous la direction de Duke Jordan avec Charlie Rouse (ts), Sonny Cohn (tp), Eddie Kahn (b), Art Taylor (dms).

79 On peut entendre pendant le réveillon à Megève, dans la boîte de nuit, une ballade (« Prélude in blue ») où Barney Wilen est au soprano (49:40).

80 *Les Liaison dangereuses 1960. Original soundtrack*, Fontana, 1959 [1988], *liner notes* de Marcel Romano, p. 5-7.

Le réveillon à Megève fait ainsi entendre un des thèmes principaux du film, « No problem » des Jazz Messengers, mais arrangé avec un groupe de percussions sud-américain afin de singulariser ce moment où la musique a pour fonction de faire danser les invités de la boîte de nuit, entre un charleston et une ballade (« Prélude in blue »). Notons enfin une utilisation dramatique d'un morceau de Monk dont le thème (**Fig. 3.2**) est issu du spiritual « We will understand it better by and by ». Associé à la relation de Valmont et de Madame Tourvel (Annette Vadim), ce thème est entendu à plusieurs reprises : d'abord, dans une chapelle à Megève, quand les deux personnages se rapprochent ; ensuite, lorsque Marianne cède aux avances du libertin[81] et qu'on découvre au moyen d'un lent travelling latéral, alors que résonne le thème, son corps nu allongé ; enfin, dans une scène sur la plage où le couple vit son idylle. De ces trois manifestations du thème, seule la seconde, pendant la première nuit du couple, peut être supposée diégétique, la suite du film en atteste. En effet, à la fin du film, après la mort de Valmont, Marianne Tourvel chantonne, gagnée par la folie, d'une voix douce et effrayante à la fois, le thème de leur union en se persuadant qu'il n'est pas mort.

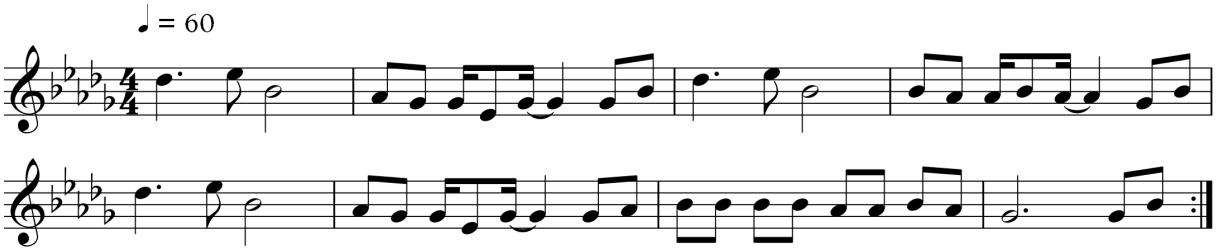

Fig. 3.2 Thème du couple Valmont-Madame Tourvel que Marianne chantonne à la fin du film.

Avec *Le Repos du guerrier* (1962), adaptation du roman éponyme de Christiane Rochefort[82], Vadim utilise les mêmes éléments. Michel Magne en signe la musique, dans un style classique avec des thèmes lyriques. Le jazz n'est utilisé que diégétiquement lors de la surprise-partie dans le loft du sculpteur Katov (James Robertson Justice). Les invités flirtent, boivent, fument, récitent des vers, jouent du jazz.[83] Au début de la scène une répétition se

81 On entend d'abord « Crepuscule with Nellie » (1'07'05).

82 La musique (du répertoire classique au jazz) a une place beaucoup plus importante dans le roman que dans le film. La narratrice est d'ailleurs complexée par la culture, notamment musicale, de Renaud, lequel pratique le piano comme dans le film. Chez Katov (peintre abstrait dans le roman/sculpteur dans le film), les personnages écoutent des disques : « Rafaële changea de disque et cela devint encore plus triste. Je me sentais exclue de tous ces gens qui semblaient retrouver un pays commun et familier ; je regrettai une fois de plus mon inculture en fait d'art. Je ne parvenais même pas à identifier le morceau ; il était très long. Je m'évadais tout le temps, mes oreilles étaient des vraies passoires. Les autres fumaient en silence, parfaitement attentifs ; chez eux. », Rochefort, Christiane, *Le Repos du guerrier*, Paris, Grasset, 1958, p. 179. Dans le film, il n'y aura pas de disque mais des musiciens jouant dans le loft de l'artiste.

83 « Ce type me tue, il joue du piano, il parle l'anglais couramment, il s'y connaît en jazz. » dit Geneviève (Brigitte Bardot) en se servant un whisky alors que Renaud (Robert Hossein) joue du piano.

termine, et les musiciens de jazz se séparent (« Et s'y on allait au Blue note », propose l'un d'entre eux). Plusieurs instrumentistes (un trompettiste, un altiste, un contrebassiste) restent à la soirée et se mettent à jouer avec décontraction au milieu des invités. Le jazz baigne le loft d'une atmosphère grisante que Vadim s'attache à montrer – la mise en scène des musiciens apparaissant encore une fois assez artificielle. Dans *Les Liaisons dangereuses* et dans *Le Repos du guerrier*, Vadim représente ainsi des « concerts » privés de jazz où il n'y a plus de dispositif séparant musiciens et spectateurs. Le jazz, moteur de cette expérience collective, apparaît en définitive comme la musique de chambre (d'alcôve) d'une jeunesse bohème et parisienne.

Avec *L'Eau à la bouche* (1960), Jacques Doniol-Valcroze associe lui aussi le jazz et le libertinage amoureux (« On a joué tous les quatre au jeu stupide de l'amour léger. Nous nous sommes pris pour des libertins », résume en voix off un des personnages à la fin du film). On y retrouve mêlés, le luxe du lieu (le château d'Aubiry, richement décoré dans un style Art Nouveau et orné de nombreux tableaux de scènes galantes et libertines), la beauté des acteurs et des actrices (lesquelles – Bernadette Laffont, Alexandra Stewart, Françoise Brion – sont souvent en tenues légères) et le jazz pour accompagner leurs jeux libertins.[84] La chanson titre est de Serge Gainsbourg, avec des arrangement jazzy d'Alain Goraguer. Le film utilise des thèmes simplistes, inspirés du cool jazz, où saxophone et trompette dialoguent en contrepoint. Dans le film, Miguel (Gérard Barray) joue de l'orgue à minuit (« Jésus que ma joie demeure ») et tient un discours très consensuel sur cette musique « classique ».[85] Les femmes écoutent sur la terrasse, en prenant un bain de soleil, des disques de variété. Milena (Françoise Brion), au milieu du film, ouvre la soirée en improvisant au piano à partir du standard de jazz « Sweet Georgia Brown » pour arriver au thème de « Jésus que ma joie demeure » (Bach). Lors de la soirée, la musique est ensuite diffusée par le tourne-disque (avec chargeur multi-disques), permettant aux deux couples de danser sans avoir à s'occuper de la musique.

Le jazz, dans ces films du début des années 1960, est une musique que les personnages écoutent souvent allongés, vautrés, affalés sur les canapés, sur les lits ou sur le sol des salons ou des chambres. Le jazz, le plus souvent dans une esthétique « cool », est la musique de la nonchalance et de la léthargie consentie.

84 Ajoutons au tableau, les parties d'échec et quelques références littéraires : Milena lit un roman de Paul Gégauff, *Une Partie de plaisir* (Minuit, 1958) ; Jean-Paul lit les *Lettres à Milena* de Franz Kafka.

85 « J'aime jouer la nuit, c'est comme un vice. […] Oui, il y a dans cette cantate quelque chose de déchirant. Ça m'a toujours fasciné, cette joie menacée. » (35:00).

L'érotisme (essentiellement associé à la nudité féminine) occupe une dimension importante. Dans *La Bride sur le cou* (1961) de Roger Vadim, un combo de jazz, le quintet de Georges Arvanitas[86] (mus. de James Campbell) sert à accompagner un numéro féminin de danse (Josette Clavier) qui déclenche chez Jean (Michel Subor) un rêve érotique dont Sophie (Brigitte Bardot) est le catalyseur. Le quintet de jazz laisse place pour cette parenthèse onirique, à un orchestre de percussions et à une flûte solo accompagnant la chorégraphie dénudée de la jeune femme. La musique de jazz est une nouvelle fois utilisée ici comme un véhicule de l'érotisme : symbole de la jouissance, un *accelerando* vient souligner la progression du spectacle imaginé par le personnage, lequel revient à lui à la fin du numéro, lorsque retentissent les applaudissements (1'14'00). S'ensuit une ballade du quintet avec un thème éthéré au bugle, alors que les couples s'enlacent. On est ici dans le registre des associations étroites entre des schèmes narratifs et des modèles instrumentaux, les percussions et le jazz pouvant, par figuralisme, suggérer la tension du désir.

Cette association du jazz et de l'érotisme trouve son accomplissement dans les films de série B de José Bénazéraf – lequel se spécialisera dans les films érotiques dans les années 1970 – collaborant à deux reprises avec le jazzman Chet Baker.

Dans *Le Concerto de la peur* (ou *La Drogue du vice*, 1963), José Bénazéraf filme un truand bohème, trompettiste de jazz aveugle. Comme le dit un des personnages : « Un trafiquant peut être artiste, ça poétise la profession ». Le film est tourné en février 1963. Pour la musique du film, le réalisateur fait appel à Chet Baker, le « James Dean de la trompette », lequel passe l'année 1963 à Paris, avant de partir en décembre pour l'Espagne.[87] On y entend un Chet Baker réinvestissant la formule du quartet sans piano (le *pianoless quartet*), inaugurée avec le saxophoniste Gerry Mulligan dans les années 1950). La musique de fosse

86 Bernard Vitet (flh), François Jeanneau (st), Georges Arvanitas (p), Louis Trussardi (b), Michel Babault (dms). Enregistrée le 19 avril 1961 au studio Hoche, Paris. Cf. *Jazz & Cinéma vol. 2.*, collection « Jazz in Paris », Univers Music, 2000.

87 D'après son biographe, James Garvin, Chet Baker avait des difficultés à s'imposer et à trouver sa place en France à cette période. « Ses admirateurs français le vénéraient [en parlant de Bud Powell, en France depuis 1959], même quand il jouait mal. Ils le considéraient comme un véritable géant du jazz, ce qui pour eux voulait nécessairement dire noir et américain. La France s'était fait une spécialité du "sauvetage" d'artistes noirs comme Joséphine Baker ou James Baldwin. Le pays venait à la rescousse d'une Amérique mercenaire et négligente. Mais quand Baker revient à Paris en 1963, peu de gens l'acceptèrent, si ce n'est les musiciens. Le batteur italien Aldo Romano comprit le problème quand il se joignit au quartette du trompettiste : "J'ai tout de suite adoré son jeu. Il avait toutes les qualités que j'aime en musique : un sens de la mélodie, de la romance et en même temps un sens aigu du rythme et du swing. Mais pour les jeunes, il ne représentait pas grand-chose, parce que pour eux, le jazz était noir et particulier. Le jazz devait être pur et dur. Chet Baker était beau, blanc, il avait un style différent. Les gens n'étaient pas au diapason avec ce qu'il jouait. Il n'avait pas beaucoup de succès." Après l'accueil délirant qu'il avait reçu en Italie, Baker enrageait qu'on le batte à froid. », Garvin, James, *La longue nuit de Chet Baker*, Paris, Denoël/Gallimard, 2008 [2002], p. 211.

est largement influencée par le free jazz[88] tout en gardant le swing convulsif du be-bop, fait de ruptures dans la continuité (**Fig. 3.3**). Éric, le trompettiste et trafiquant de drogue (héroïne), est en rivalité avec une autre bande, dirigée par Serge (Jean-Pierre Kalfon). Habitant une immense maison, « il joue des heures entières » de la trompette, seul. On entend ainsi plusieurs solos de trompette le plus souvent hors-champ pendant que le réalisateur filme Nora (Yvonne Monlaur), une jeune femme séquestrée dans une chambre qui doit servir de monnaie d'échange, et Vanda (Régine Rumen), la compagne du frère d'Éric, une vamp se promenant en robe de chambre légère et en bas noirs dans la maison. Nora, tout à la fois charmée par la musique d'Éric et désarçonnée face à la dureté de son comportement, verbalise ce qu'elle considère comme un paradoxe : « Vous jouez de la trompette comme si vous aviez une âme et un cœur et pourtant vous n'avez pas pitié de moi », lui crie-t-elle. Éric, aveugle, tombe amoureux de Nora, hésite à la livrer, et meurt assassiné par Serge. Le réalisateur a donc choisi le jazz pour dépeindre cet univers de truands et de drogue dominé par la puérilité des comportements.[89] La belle partition de Chet Baker vient donc servir un film qui, par association, véhicule le cliché qui considère le free jazz, à l'instar, avant lui, de la peinture moderne, comme le produit d'artistes inexpérimentés à la technique « enfantine ». Le free jazz, en musique de fosse, fait en quelque sorte écho au début de la phrase de Montherlant qui introduit le film : « Le chaos c'est la vie. » Et quand celui-ci est organisé par Chet Baker, le chaos peut devenir envoûtant. Le personnage d'Éric, trompettiste mystérieux, campe quant à lui une image d'Épinal de musicien romantique et maudit.

En somme, dans ce film de série B (l'actrice jouant le personnage de Nora, Yvonne Monlaur, est connue pour ses rôles dans des films d'horreur), le jazz est encore une fois associé à des pratiques « déviantes » (drogue, meurtre, tentative de viol, règlements de compte) et à l'érotisme (nudité féminine fréquente). Et le personnage du trompettiste est une énième variation de l'association du « mal » et de la musique.

---

88 L'absence de piano favorise la liberté harmonique. On retrouve du free jazz : l'improvisation collective (notamment le contrepoint des deux souffleurs) ; l'aspect déstructuré et un peu éclaté de la rythmique jouant sur les ruptures ; l'accent mis sur la matière sonore, l'énergie, l'interaction entre les musiciens dans l'objectif de créer des climats successifs qui ne dépendent ni d'une grille harmonique ou d'un thème. La même année, Sonny Rollins propose lui aussi en quartet (Don Cherry, c ; Bob Cranshaw et Henry Grimes, b ; Billy Higgins, dms) une musique inspirée par le free jazz dans l'album *Our Man in Jazz* (RCA Victor, 1963).

89 Avertissement au début du film : « J'avais éprouvé, très fortement, à la lecture de ce livre, qui est la transcription à peu près fidèle d'un fait divers, le sentiment que ce prétendu univers de "truands" dans lequel se débattent, évoluent, piétinent, s'engluent les héros de cette histoire, était en fait dominé par une très grande puérilité, que la réaction de ces héros, les vecteurs et les moteurs de leurs actes n'avaient jamais dépassé le stade de l'enfance que leurs jeux brutaux étaient des jeux de l'enfance, que l'absurdité seule de ces jeux poussés à leur extrême les conduisait fatalement à la mort. José Bénazéraf. »

Temps	Références musicales	M.	Intrigue	Commentaire
0:13:10 – 0 :16:10	Chet Baker Quartet (tp, as, b, dms), blues et free jazz pulsé (168 bpm).	ED	Générique. L'hiver, Nora Rivière, une laborantine, rentre dans son appartement. Deux faux policiers viennent la chercher pour l'interroger à propos d'un crime.	Entrées successives des musiciens (contrebasse seule, puis batterie, saxophone alto et trompette). L'absence de dialogues place la musique au premier plan.
0:17:28 – 0:20:05	Quartet, free jazz pulsé (168 bpm).	ED	En voiture, un des deux « policiers » endort Nora et se livre à des attouchements. Il est arrêté par son coéquipier. Elle est ensuite séquestrée dans la « chambre bleue », chez Fred.	Le passage est musicalement plus nerveux et tendu, le contrepoint dissonant entre la trompette et le saxophone pouvant être lu comme le reflet d'un désaccord au sein du binôme.
0:20:45 – 0:24:47	« Fables of Faubus » de Charles Mingus, version avec paroles.	D	Dans le quartier général de la bande adverse, Fred, le frère de Éric, est interrogé et passé à tabac par Serge.	L'émigré russe, Serge, ancien du réseau d'Éric, jamais vraiment intégré, a décidé de se rebeller et d'organiser son propre trafic. La dimension politique de la musique de Mingus est ici détournée.
0:24:57 – 0:25:14	Contrebasse solo	ED	Vanda ferme la « fenêtre » au dessus de l'âtre.	Ponctuation musicale.
0:26:15 – 0:28:15	Trompette solo, lent (*ad lib.*) puis phrasé be-bop.	D	Vanda, en robe de chambre, vient dans la chambre réveiller Nora. « Qui est-ce qui joue ? » demande Nora.	La musique est hors-champ. Éric est présenté comme un musicien.
0:29:50 – 0:30:45 0:32:15 – 0:34:55	Trompette solo, lent (*ad lib.*).	D	Éric joue de la trompette, près du feu, dans l'obscurité. Nora est toujours séquestrée dans la chambre.	La trompette solo fait vivre le hors-champ de la chambre close. Position instrumentale étrange (gaucher et mains mal positionnés)
0:49:52 – 0:52:44	Quartet, *walking bass* (chorus de saxophone puis de contrebasse).	ED	Serge et Arlette (Sylvie Bréal), à moitié nue, discutent et s'enlacent dans leur chambre.	Association jazz (solo de contrebasse) et érotisme. [Bribe de thème à la tp]
0:53:45 – 0:55:23	Quartet. Chorus de trompette.	ED	Dans une boîte de strip-tease, des jeunes femmes s'entraînent.	
0:55:30 – 0:57:17	Quartet. Thème (tp et as).	ED	Éric vient trouver Nora dans sa chambre.	
0:57:30 – 0:57:42	Trompette solo, phrasé be-bop.	D	Éric joue de la trompette hors-champ.	« Il est dans le bureau. Vous ne l'entendez pas jouer », dit Nora.
0:57:43 – 0:59:49	Contrebasse solo, phrasé be-bop.	ED	Serge appelle Éric depuis un café. Se	

			rendent au rendez-vous pour l'échange.	
0:59:50 – 1:00:15	Trompette solo, phrasé be-bop.	D	« Je sais qu'Éric est seul », annonce Serge en se dirigeant vers la maison.	
1:01:12 – 1:01:40 1:02:28 – 1:03:01 1:04:00 – 1:06:28	Contrebasse-batterie, Swing.	ED	Trajet en voiture dans la forêt, fusillade, puis scène érotique entre Waldo et Nora. Montage parallèle : affrontement entre Fred et Serge (sans musique).	Stéréotype de la poursuite associée au jazz. Puis de la scène érotique (trompette et sax entrent à ce moment-là)
1:09:40 – 1:11:48	Quartet, free jazz pulsé, chorus nerveux de sax puis thème.	ED	Éric et Serge sont morts. Waldo, sur la route Paris, abandonne Nora sur la route.	

Fig. 3.3 La musique dans *Le Concerto de la peur* (1963) de José Bénazéraf.

Dans *L'Enfer dans la peau* (ou *La Nuit la plus longue,* 1965), José Bénazéraf fait de nouveau appel à Chet Baker. Le film commence par l'enlèvement d'une femme en pleine rue, filmé dans un style documentaire (en décors réels), et accompagné pendant près de cinq minutes par un orchestre de percussions. Cette tension rythmique fait place au silence de la maison où est séquestrée la femme, Virginie, silence caractérisé par le tic-tac d'une pendule (plus ou moins fort, avec des grincements variés, etc.) matérialisant l'attente des kidnappeurs pendant cette « nuit la plus longue ». De nombreux plans sur la pendule, à la manière d'un plan-refrain, rappellent aux oreilles du spectateur pendant l'ensemble du film la source de cette itération sonore. La trompette solo de Baker, dans un style cool jazz, accompagne en musique de fosse le réveil de la femme enlevée. Quand, plus tard, elle tente de s'évader, le son moelleux de la trompette de Baker réapparaît avec elle. Un des truands, ne supportant plus l'attente, décide d'enlever la jeune femme « pour son compte ». Pierre le tue et reste seul avec Virginie. Atteinte du syndrome de Stockholm, Virginie s'attache à Pierre, un des truands. Ils s'aiment alors que résonne la pendule sur laquelle la trompette solo de Baker vient se caler comme sur un métronome : symbole sonore de l'union (sexuelle) de Pierre et Virginie. Se sachant condamné, Pierre livre Virginie à sa bande et, accompagné d'un dernier solo de trompette de Baker, se rend à la maison où une cohorte de policiers l'attend. Le générique survient sur l'image de Pierre tombant à genoux, alors qu'une musique classique se fait

entendre.[90] Le film étant un exercice de style, l'intrigue est minimaliste et ne se soucie pas de la vraisemblance : des truands demandent une rançon au père d'une jeune femme, occasion de filmer l'attente sur fond de violence et d'érotisme. Le jazz, réduit à des soliloques de trompettes, n'est pas mis en présence des personnages (diégétique) mais, plus profondément, comme le titre du film le suggère, la trompette solo de Baker devient la résonance musicale de cet « enfer dans la peau », mêlant le mal de vivre, le vice et la perversion. Autant d'associations dont les représentations du jazz au cinéma sont coutumières.

> « Mon grand rêve, c'est de faire un jour la musique de mon film. Je n'en ai encore jamais eu le temps. »,
> Melville en 1961.[91]

3.3.2. Jean-Pierre Melville et ses mythologies américaines : le jazz au noir.

Considéré dès la fin des années 1950 comme un précurseur de la Nouvelle Vague[92], Jean-Pierre Melville fait partie de ces cinéastes inclassables qui souhaitent avoir une emprise complète sur leurs films, en cumulant les rôles (acteur, scénariste, chef-opérateur, producteur, etc.).

On peut distinguer trois signatures musicales de ses films : d'abord, l'utilisation quasi systématique du vibraphone dans les ensembles de jazz qu'il met en scène, ensuite, l'utilisation d'une esthétique qui s'apparente au cool jazz (dans le style du MJQ) et au jazz West Coast, enfin, l'utilisation de l'harmonica, instrument par excellence du western, qui revient dans trois films (*Deux Hommes dans Manhattan*, 1959 ; *Léon Morin prêtre*, 1961 ; *L'Aîné des Ferchaux*, 1963), tenue par l'harmoniciste Albert Reisner (1922-2011). Le jazz apparaît comme un véritable personnage secondaire de son univers : faites-le disparaître et l'édifice s'écroule.[93] Le style de jazz choisi n'est pas innocent. L'utilisation d'un jazz de chambre à l'instrumentation discrète permet en effet d'accompagner et de soutenir une sorte de paresse du temps, une immobilité peuplée de détails, propre aux films de Melville. Il a

90 Déjà plus tôt dans le film, un des truands, pour montrer son « humanité », met de la musique symphonique (39:00) brisant un moment le silence de la maison, Virginie commentant : « C'est drôle, c'est comme à la maison. Mon père ne disait jamais rien. On se taisait toujours. De temps en temps, il mettait du Bach ou du Haydn ».

91 Tavernier, Bertrand, et Claude Beylie, « Entretien avec Jean-Pierre Melville », *Cahiers du cinéma*, n°124, octobre 1961, p. 17.

92 Tavernier, Bertrand, et Claude Beylie, « Entretien avec Jean-Pierre Melville », *Ibid.*, p. 1.

93 On lira avec profit : Mouëllic, Gilles, « La sérénité tragique du jazz » dans Déniel, Jacques et Pierre Gabaston (dir.), *Riffs pour Melville*, Paris, Yellow Now, 2010.

d'ailleurs recours à une esthétique de plus en plus ascétique à mesure que son œuvre avance, le travail sur le silence et sur le son prenant doucement le pas sur celui de la musique.[94]

Dans l'ensemble des films de Melville, on trouve des lieux de musique, de rêveries et de divertissements, où les personnages viennent fixer un instant leur pesanteur bercés par un jazz souvent lent, introspectif, s'apparentant le plus souvent au cool jazz.

> « Le cabaret, écrit Gilles Mouëllic, est un des lieux les plus emblématiques du cinéma de Melville, avec les séquences obligées de tableaux féminins accompagnés d'un orchestre de jazz où se mêlent très souvent musiciens blancs et noirs. L'Amérique rêvée de Melville passe par l'invention de ce lieu improbable qui tient à la fois du night-club chic et du music-hall, où la danse évoque les numéros un peu sommaires de revues déshabillées, entre allusions cryptées aux chorégraphies jungle chères au Duke Ellington du Cotton Club et vague rappel des années folles avec robes de forme tubulaire, coiffures à la garçonne, chapeaux-cloches et interminables fume-cigarettes. »[95]

Dans *L'Aîné des Ferchaux* (1963), après des prises documentaires nocturnes de la Nouvelle-Orléans, et ses rues aux milles attractions, Melville arrête son personnage (Belmondo) dans un cabaret, où il assiste au numéro dansé de Louise (Michèle Mercier), une française, accompagné par un combo de jazz.[96]

En France, il invente une topographie musicale, empreinte d'une nostalgie des années 1930. Dans *Le Doulos* (« chapeau » en argot, 1963), lors de la première scène au Cotton Club[97], on entend un combo de jazz[98] jouer un 5/4 à la rythmique fortement inspirée du célèbre « Take Five » de Dave Brubeck.[99] Le décor du Cotton Club est composé d'une peinture représentant un gigantesque bateau à roues à aubes, qu'on imagine voguant sur le Mississippi, des sculptures de marbre noir, figurant des africains en pagne et portant couronnes, sont disposés sur le pourtour de la salle. On ne peut s'empêcher de constater, le nom et l'histoire du lieu (le Cotton Club et la ségrégation) nous y invitant, que dans les lieux musicaux du cinéma de Melville une imagerie persiste : celle de musiciens noirs jouant pour

---

94 « Ne croyez pas que je profère un paradoxe quand je vous dis : pour moi au cinéma, le son est plus important que l'image. […] Je veux parler du son en soi que je fabrique entièrement en studio, où je peux reconstituer les perspectives auditives respectueuses de l'essentiel. », *Le Figaro*, 4 novembre 1972, cité dans Bantcheva, Denitza, « Le son et la vision ; les fonctions du message sonore », *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme*, Paris, Revif, 2007, p. 176.

95 Mouëllic, Gilles, « La sérénité tragique du jazz », *art. cit.*, p. 115.

96 À l'image, un quartet de musiciens noirs : saxophone alto, trombone, piano, batterie ; alors qu'on entend une formation de jazz plus étoffée.

97 Référence directe au night-club luxueux de Harlem, inauguré à l'automne 1923.

98 À l'image, un quintet : saxophone alto, trombone, piano, contrebasse, batterie ; en plus de ces instruments on entend une guitare électrique.

99 Cf. « Take Five », *The Dave Brubeck Quartet. Time Out*, Columbia Records, 1959.

une clientèle blanche.[100] Plus tard dans le film, un pianiste noir joue dans un bar une musique de fond (musique signée du pianiste Jacques Loussier) qui servira à ménager une continuité sonore dans le récit (ponctué de flash-back visuels) que Silien (Jean-Paul Belmondo) fait à Maurice.[101]

Dans *Le Deuxième souffle* (1966), à Marseille, le « Ricci's bar » propose un spectacle de danse où huit danseuses sont accompagnées par un ensemble de jazz[102] caractérisé par la sonorité du vibraphone. Le décor, minimaliste, comprend de nouveau des statues candélabres de marbre noir évoquant celles déjà présentes dans *Le Doulos*. Plus tard, le réalisateur montre la vie du lieu à une « répétition piano » pour les danseuses.[103] Le lieu est encore une fois un repaire de truands.

Dans *Le Samouraï* (1967), enfin, le cabaret « Martey's » prolonge cet inventaire des lieux melvilliens avec un décor au design plus contemporain jouant sur la lumière des verreries suspendues sur un fond noir. Melville va ici plus loin en introduisant dans l'intrigue un personnage musicien. La pianiste du trio de jazz qui joue sur scène (piano, contrebasse, batterie), Valérie (Caty Rosier), est témoin de l'assassinat du patron de la boîte par Jef Costello (Alain Delon), un tueur à gages solitaire. Alors qu'elle a l'occasion de le dénoncer à la police, elle assure ne pas reconnaître l'assassin. Dès lors, une relation étrange s'installe entre les deux personnages. Jef s'invite dans l'appartement cossu de la pianiste, qui, gênée par la discussion, se met à son Gaveau à queue jouant pour ne pas avoir à répondre. Dans la dernière scène du film, Jef revient au Martey's où Valérie commence son concert en trio, à l'orgue électrique cette fois. Il s'approche d'elle et, faisant mine de la tuer, se suicide en se laissant abattre par la police : son arme n'était pas chargée.

L'imaginaire de Melville, est nourri de géographies et d'histoires composites. Afrique, Amérique et Asie s'y mêlent, en un folklore propre au réalisateur. Le jazz, par delà le brassage de certaines mythologies américaines (la figure du truand, le musicien noir, le cabaret, les danseuses, etc.), épouse la « dramaturgie fondamentalement pessimiste »[104] de ses intrigues.

100 C'est strictement le cas dans *L'Aîné des Ferchaux* (1963), *Le Doulos* (1963), et *Le Deuxième souffle* (1966). Dans *Le Samouraï* (1967), la pianiste métisse (Caty Rosier) est accompagnée par des musiciens blancs. Les danseuses, quant à elles, sont toujours blanches.

101 Melville utilise le vibraphone au vibrato très ample pour accompagner Maurice Faugel (Serge Reggiani), dès le travelling d'ouverture du *Doulos*, puis lorsqu'il allume la radio allongé sur son lit, ou quand il lit le journal dans un bar. Melville ne cherche pas à faire, à l'évidence, une sociographie musicale du « milieu », mais bien plutôt à styliser l'univers psychologique de son personnage, Maurice, guetté par la mort.

102 À l'image, un sextet : trompette, saxophone ténor, vibraphone, piano, contrebasse, batterie.

103 On entend d'ailleurs la voix de Melville diriger les pas des danseuses.

104 « La solitude du héros criminel dans la "jungle" hostile résume, mieux que le reste des clichés dramaturgiques repérables dans le cinéma américain des années 1930, une situation moderne qui ne se limite

Parmi les solitaires, luttant pour vivre dans un monde où règne la loi de la jungle, Melville peint quelques personnages mélomanes, en restant convaincu que la musique n'a jamais adouci les mœurs. Le cool jazz dans son cinéma est l'expression d'une « sérénité tragique » relevée par Mouëllic.[105]

Dans *L'Aîné des Ferchaux* (1963), film en couleur, un ancien boxeur, Michel (Jean-Paul Belmondo), part aux États-Unis pour s'occuper des affaires d'un banquier interlope (Charles Vanel). Michel, français d'origine italienne, se rend, avant de quitter New York, dans le quartier de Hoboken pour voir dans Monroe Street la maison d'enfance de Frank Sinatra, auquel le personnage s'identifie. On retrouve ici le goût de Melville pour le documentaire : montrer des lieux, cette Amérique mythifiée, sans que les personnages soient physiquement présents (le passage est accompagné par la seule voix off de Belmondo). Plus tard, dans un *diner* typiquement américain aux couleurs acidulées, Michel met une chanson de son chanteur fétiche, Franck Sinatra, dont les paroles sont de circonstance : « Pocketful of Miracles »,[106] l'argent étant un des moteurs du film. Deux Marines, ne goûtant pas la musique du crooner, la remplacent par un twist instrumental en se mettant à danser de façon grotesque. Michel ramène à coups de poing les deux soldats dans le droit chemin avant de remettre son disque de Sinatra. À travers cette scène, Melville atteste que son personnage a un goût plus sûr que les « américains » eux-mêmes sur leur propre musique.

Avec ***Deux hommes dans Manhattan*** (1959), le réalisateur avait déjà montré sa fascination pour l'Amérique en général et pour une ville en particulier, New York. Dans ce film, il joue un des deux journalistes français qui vont tenter de retrouver dans un New York nocturne le délégué français à l'ONU disparu soudainement. Ils le retrouveront mort. L'intrigue est un prétexte pour filmer une ville mythique (« biblique », selon Jean Domarchi)[107], le réalisateur prenant soin de peindre une géographie précise en multipliant les

pas à son contexte même si elle suffit à le représenter. Point n'est besoin ici d'énumérer les œuvres et les faits sociaux qui ont étayé l'idée très largement admise que cette situation est caractéristique de l'homme du XXe siècle ; il est facile de retrouver ses grandes lignes, sous des aspects variés, chez Kafka comme dans le théâtre de l'absurde, dans le western ou chez Camus, pour n'évoquer que quelques exemples à grande résonance intellectuelle ou populaire. », Bantcheva, Denitza, *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme*, Paris, Revif, 2007, p. 159. Par ailleurs, Pascal Ory, en lisant les films de Melville comme des manifestations d'un « anarchisme de droite », offre une piste de réflexion intéressante sur le sens de l'œuvre de Melville et le pessimisme qui la sous-tend. Cf. Ory, Pascal, *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 88, 94, 142.

105 Mouëllic, Gilles, « La sérénité tragique du jazz », *art. cit.*, p. 116. Cette « sérénité tragique » s'appuie pour une part sur le style de jazz employé. Dans une histoire du jazz, Malson titre son chapitre sur le « cool », « Un moment de sérénité 1948-1953 », Malson, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 2005, p. 129-139.

106 Chanson du film éponyme de Frank Capra, sorti en France sous le titre *Milliardaire pour un jour* (1961).

107 Domarchi, Jean, « Plaisir à Melville », *Cahiers du cinéma*, n°102, décembre 1959, p. 16.

détails, l'ensemble accompagné par la musique de fosse du pianiste, compositeur et arrangeur Christian Chevallier (Prix Django Reinhardt 1956).[108] Les premières minutes du film en sont un bon exemple où l'on voit le siège de l'ONU et les discours enregistrés sur bandes magnétiques puis gravés sur vinyle ; le Rockefeller Center avec un sapin monumental décoré pour Noël à deux pas duquel une fanfare amateur fait entendre un « Silent Night, Holy Night» de circonstance ; le bureau de New York de l'agence AFP, et son environnement sonore bruyant, peuplé de machines automatiques ; le métro new-yorkais bondé, figurant les entrailles de cette ville verticale, piquée, à la nuit tombée, de milliers de points lumineux ; etc. Melville qui a adopté pour ce film un style documentaire, fera du jazz un des éléments essentiels de ce voyage new-yorkais.

Au début du film, Moreau (Jean-Pierre Melville) va trouver son photographe Delmas (Pierre Grasset) dans son appartement. Il le trouve ivre, allongé sur son lit, et écoutant du cool jazz diffusé par un électrophone posé au sol, à portée de main.[109] Melville s'attarde sur les détails en filmant lentement les sous-vêtements d'une femme négligemment posés sur un fauteuil, puis le fil de l'électrophone qui traverse la pièce, pour arriver à des disques jetés sur le sol, autour de l'appareil, près du bras ballant de Delmas. Leur déambulation les mène ensuite au studio de la compagnie Capitol (*Capitol Records*) : le réalisateur en profite pour nous faire entendre la chanteuse Glenda Leigh enregistrant la chanson « Street in Manhattan ».[110] Un lent travelling parcourt le studio pendant la chanson (alternant chant, solo de vibraphone, et retour du chant), les deux journalistes attendant la dernière note pour entrer et interroger la chanteuse qui s'interrompt quelques secondes avant de faire, à la demande de son pianiste (Art Simmons), une seconde prise de la chanson. La musique et les musiciens,

108 Martial Solal compose un *ostinato* énergique pour la poursuite de fin. Melville est souvent sévère à propos de la musique de ses films : « La partie de Martial Solal est parfaite mais malheureusement trop courte. Tout ce que Martial Solal a su faire et trouver tout de suite, Christian Chevallier ne l'a absolument pas trouvé. Le mariage Chevallier-Melville a été quelque chose d'épouvantable. Sa musique a épouvantablement vulgarisé mon film, elle n'est pas du tout mon film. » Plus loin, Melville répond à la question « Êtes-vous satisfait de la musique de Martial Solal pour *Léon Morin, prêtre* ? Pas du tout. Si vous le voulez bien, n'en parlons pas. », « Jean-Pierre Melville par Claude Beylie et Bertrand Tavernier », *Cahiers du cinéma*, n°124, octobre 1961, p. 17 et p. 20. Chevallier a vécu difficilement cette collaboration, Melville ayant été, tour à tour, sympathique et tortionnaire. Le compositeur, épuisé nerveusement, se verra obligé d'abandonner la fin du film (et recommandera Martial Solal). Cf. « Entretien avec Christian Chevallier » (par Stéphane Lerouge), *Jean-Pierre Melville. Le cercle noir*, Universal Music France, 2008, liner notes, p. 4-5.

109 On distingue à côté de l'électrophone une pochette (33 tours) de la chanteuse de jazz Kitty White (1923-2009).

110 Les musiciens qui l'accompagnent sont Art Simmons (p) – qu'on retrouvera à l'image dans *Trois chambres à Manhattan* (1965) de Marcel Carné –, Christian Chevallier (vib), Paul Rovère (b), Kansas Fields (dms). La chanson n'est autre que l'adaptation d'un blues vocal français « Street in Saint-Germain » (Jo Warnfield/Christian Chevallier) extraite de l'album *Christian Chevallier et son orchestre*, Trianon, 45 tours, 1956.

dans cette scène, sont mis au premier plan et Melville nous invite à une écoute partagée.[111] On entend de nouveau des musiciens de jazz jouant un blues dans une taverne de strip-tease (*Ridgewood Rathskeller*), où les journalistes interrogeront une effeuilleuse locale. Puis, lorsqu'ils retrouvent enfin le fonctionnaire, mort, dans l'appartement de sa maîtresse, la gravité du moment est souligné par le chuintement blafard et régulier d'un tourne-disque qui tourne à vide dans le salon. Delmas, après avoir mis en scène le cadavre sur le lit pour prendre une photographie plus lucrative, se sert un whisky et met un disque de jazz. Moreau, qui s'oppose aux méthodes du photographe, arrête immédiatement la musique et replace décemment le corps sur le sofa. Moreau, par la suite, rencontre la femme du défunt et cherche à retrouver Delmas avant qu'il ne vende ses photos. Ils le trouveront ivre dans un bar désert (le *Pike Slip Inn*), au petit matin, écoutant le trompettiste Bernard Hulin accompagné par Martial Solal et un contrebassiste. Delmas, après avoir été frappé par Moreau, quitte seul le bar au son d'un thème entendu à l'harmonica (la référence au saloon et au cow-boy solitaire du western est explicite). Il jette les pellicules dans une bouche d'égout alors que le jour est tombé sur la ville. Avec *Deux hommes dans Manhattan*, Melville aborde frontalement la mythologie américaine : New York, la nuit, les bars, un studio d'enregistrement, et le jazz qui résonne partout. Le réalisateur, par la suite, ne filmera plus jamais le jazz avec une telle minutie et en ménageant au sein du film de véritables parenthèses musicales (notamment celle du studio d'enregistrement et du bar à la fin du film). Cependant, la mythologie américaine sera toujours perceptible dans ses films à travers l'omniprésence du jazz.

3.3.3. Le jazz, médecine de l'âme : *Trois chambres à Manhattan* (1965).

Avec ***Trois chambres à Manhattan* (1965)**, adaptation d'un roman éponyme de Georges Simenon, Marcel Carné se rapproche de l'univers melvillien.[112] Souhaitant tourner à New York, Carné fait des repérages dans la ville. Cependant, pour des raisons financières, tous les intérieurs seront tournés en studio à Paris. Carné en reconnaît l'aspect dommageable pour le film, lequel ne parvient pas à travers les décors, à restituer l' « atmosphère » de New York.[113] La musique et les extérieurs pallieront cet handicap.

111 Contrairement, par exemple, au début d'*Adieu Philippine* (1963) de Jacques Rozier, où la musique (provenant du studio d'enregistrement de l'émission télévisée « Jazz Memories » de Jean-Christophe Averty) est avant tout un prétexte pour montrer la machinerie (et les nombreux appareils) d'une émission de télévision.

112 Melville avait d'ailleurs l'intention d'adapter lui-même ce roman. Sur l'imbroglio entre les deux réalisateurs cf. Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, *op. cit.*, p. 312-313.

113 « En un seul mois, j'avais trop connu New York pour être dupe. L'héroïne avait beau utiliser un réfrigérateur venu tout droit de Brooklyn, ce n'était "pas ça". Quelle que soit mon application en ce domaine, il y manquait

François (Maurice Ronet), un acteur en pleine gloire, est quitté par sa femme (Geneviève Page). En musique de fosse, un combo de jazz résonne, le morceau « Rupture » de Martial Solal.[114] François part s'installer à Greenwich Village. On le retrouve dans une chambre sordide avec en musique de fosse la musique jazz d'un big band (la ballade « Quiet Temple » de Mal Waldron). Au moment où le personnage franchit la porte qui donne sur la rue, une *walking bass* commence, dynamisée par le vrombissement d'une voiture passant devant le héros qui se met en marche, l'occasion de filmer New York la nuit avec ses immeubles démesurés. Le générique annonce l'atmosphère de l'ensemble du film : lenteur, déambulation nocturne, lumière de la ville, et jazz.

François fait la connaissance d'une française, Kay (Annie Girardot), dans un drugstore. Mystérieuse, et fantasque, elle traverse comme lui une période de remise en question. Le film suit la confrontation de ces deux solitudes. La musique de fosse (« Dans la rue » de Martial Solal), lorsqu'ils sortent du drugstore, après leur première rencontre, s'inspire de la musique de Miles Davis dans *Ascenseur pour l'échafaud* : un tempo lent où un trio (piano, contrebasse, batterie) accompagne une trompette avec sourdine soliste.

Si les décors sont désuets, avec, comme pour *Les Tricheurs,* un goût pour les détails pittoresques, notamment les multiples appareils automatiques (le distributeur de cigarettes, de glaces, la « machine » à café, le juke-box, etc.), la partition musicale est originale et très soignée. Composée par deux grands pianistes de jazz Mal Waldron et Martial Solal, la musique apporte ce que l'image n'a pas su saisir, l'atmosphère d'une ville, New York. Mal Waldron apparaît d'ailleurs furtivement à l'image, sorte de caméo musical, en train d'écrire une partition sur le comptoir d'un bar (**Fig. 3.4**).

toujours ce quelque chose d'impalpable qui s'impose ou vous fuit : l'atmosphère. », Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ibid.*, p. 316.

114 *Trois chambres à Manhattan*, musique de Martial Solal et Mal Waldron, 45 tours, Pathé-Marconi, 1965.

Fig. 3.4 Mal Waldron lui-même composant sur un comptoir de bar, *Trois chambres à Manhattan* (13'28).

Carné reprend l'idée de Simenon d'associer au couple une chanson que Kay ne cesse de mettre sur les juke-box de la ville. La chanson n'est jamais décrite par Simenon, seul son effet l'intéresse. Dans le roman de 1946, l'auteur n'utilise jamais le mot « juke-box » mais parle de « phonographe automatique ». Simenon, dès la première évocation de la chanson, en souligne la banalité : « Et de la machine cernée de lumière orangée sourdait, très douce, quasi confidentielle, une de ces mélodies qui, pendant six mois ou un an, chuchotées par une voix tendrement insinuante, servent à bercer des milliers d'amours. »[115] Et plus loin, un ami de François lui fait remarquer :

> « Tu sais combien cette chanson-là a rapporté, rien qu'aux États-Unis ? Cent mille dollars, mon petit vieux, en droits d'auteurs, musique et paroles comprises, bien entendu. Et elle est en train de faire le tour du monde. À cette heure-ci, il y a au moins deux milles mécaniques comme celle que tu viens de déclencher qui la jouent, sans parler des orchestres, de la radio, des restaurants. Je me dis que parfois j'aurais mieux fait d'écrire des chansons que des pièces de théâtre. »[116]

La musique s'insinue partout et le couple d'écorchés fait sienne cette chanson, que Kay diffuse parfois jusqu'à « sept ou huit fois »[117] en introduisant un *nickel*, comme écrit Simenon, dans la machine. Même au *Bar n°1*, il lui suffit de demande au pianiste de jouer *leur* chanson pour que l'air résonne à nouveau.[118] La rengaine revient ainsi de manière régulière, sans que l'on en apprenne plus sur son contenu.[119] Quand, après le doute et l'errance, arrive le temps pour les

115 Simenon, Georges, *Trois chambres à Manhattan* [1946] dans *Romans américains*, Paris, Obmnibus, 2009, p. 168.
116 Simenon, Georges, *Ibid.*, p. 209.
117 Simenon, Georges, *Ibid*., p. 169
118 « Les doigts qui couraient sur les touches changeaient de cadence et c'était le morceau du petit bar qui vibrait maintenant dans la lumière rose et qu'elle écoutait les lèvres entrouvertes, tandis que la fumée de sa cigarette montait droit devant son visage, comme un encens. », Simenon, Georges, *Ibid.*, p. 174.
119 Cf. Simenon, Georges, *Ibid.*, p. 177, p. 186., p. 201, p. 209, p. 213-214, p. 234, p. 251, p. 258, p. 263.

deux français de se déclarer leurs sentiments, la chanson, qui n'était qu'une médecine transitoire, cessera.[120]

Dans le film de Carné, la chanson se transforme en une musique instrumentale de jazz d'un lyrisme mélancolique : « Quiet Temple » de Mal Waldron. Carné, en choisissant une musique instrumentale, se démarque de la « rengaine populaire » proposée par Simenon dans le roman. Kay l'écoute à deux reprises sur un juke-box, en demandant 10 cents à François qui trouve l'air « cafardeux à souhait ». Peu après, au *Number one*, un pianiste noir, Art Simmons, joue du jazz seul à son piano. Kay va lui demander de jouer *leur* air, le pianiste s'exécute (32:00). Musicien américain installé depuis de nombreuses années en France, Art Simmons offre à Carné l'occasion de filmer le geste musical du pianiste au plus près. Pendant l'arrivée des personnages dans le bar, il joue sur un piano à queue une version pour piano seul de « Dans la rue » de Martial Solal, puis interprète de la même manière le « Quiet Temple » de Mal Waldron. Scène musicale d'une qualité rare dans le cinéma français de l'époque. « Maintenant quand j'entendrai cet air-là j'aurai mon petit souvenir personnel, toi aussi d'ailleurs », dit Kay à François. Quelques minutes plus tard elle chante le thème dans leur chambre d'hôtel. Plus tard, Pierre, un ancien amant de Kay, mettant lui-aussi « Quiet Temple » dans un juke-box, lui rappelle : « C'était notre chanson ». Cet air n'appartient donc à personne et à tous en même temps, berçant, comme l'écrivait Simenon, « des milliers d'amour » en même temps.[121] Quand Kay s'absente plusieurs jours pour aller voir sa fille au Mexique, François se morfond seul à New York. Un ami l'invite à sortir, ils se rendent dans un bar, l'occasion d'entendre Virginia Vee chanter « Dreaming of you » (de Mal Waldron). Son ami le laisse en compagnie d'une femme blonde, américaine, à laquelle il parle de Kay. La chanteuse commence alors le « Quiet Temple » du couple. Voyant la réaction de François, la femme demande « c'est *votre* chanson ? ». « Oui, je sais, ce n'est pas très original », répond-il. Elle conclut alors avec philosophie : « L'amour ce n'est jamais très original. » Ils passeront la nuit ensemble. La chanson est ainsi plusieurs fois mêlée au mensonge et à la tromperie, aussi, quand les deux personnages seront certains de leur amour, elle disparaîtra. L'air de jazz n'est qu'une sorte de béquille pour ces accidentés sentimentaux, et il représente, comme chez Simenon, une étape de leur relation, reflétant un « commun » besoin de matérialiser leur désir d'être ensemble.

120 « Il n'avait pas touché à un phono automatique. Il n'en avait plus besoin », Simenon, Georges, *Ibid.*, p. 270.
121 Simenon, Georges, *Ibid.*, p. 168.

Aussi au retour de Kay, le couple, s'avouant ses sentiments, fera-il table rase de leur passé respectif pour commencer, ensemble, leur nouvelle vie. À François qui propose : « On va au petit bar ?», Kay livre la dernière réplique du film : « Non, plus besoin de bar, plus besoin de disque, maintenant, ni toi ni moi, plus jamais nous ne serons seuls. » On entend alors « Quiet Temple » en musique de fosse. La musique diégétique s'est comme dissoute dans la vie des personnages.

Dans les films que nous venons d'évoquer pour illustrer la deuxième tendance de la représentation du jazz (« métaphysique du swing »), la musique se voit associée à une « esthétique de la perdition », à une sorte de spleen-1960. L'esthétique cool s'avère déterminante pour ces films, elle les caractérise. En refusant les grondements ou grognements du style « jungle », les convulsions du be-bop, les scories rocailleuses du blues, la sonorité du cool jazz, aquatique, lisse, flottante, apparaît en adéquation avec le destin des personnages français traversant les fictions des années 1960 : le jazz est la musique de la jeunesse et du libertinage (Vadim, Doniol-Valcroze), de l'univers stylisé des truands (Melville) ou de la mélancolie sentimentale (Carné). Il est le plus souvent écouté par des personnages désabusés, gagnés par l'ennui, indolents ou marqués du sceau d'une profonde tristesse. On remarque que le jazz, nous reviendrons sur ce point, n'est cependant jamais écouté avec le sérieux dévolu à la musique classique.[122] On l'écoute dans des situations caractérisées par la décontraction, allongé sur un lit (sorte de vogue de « l'écoute à l'horizontale »), un verre à la main, ou en rêvassant accoudé à un comptoir. L'imagerie du tourne-disque posé à côté du lit à portée de main, par exemple, au milieu d'une pagaille d'objets hétérogènes, se généralise sur les écrans (les magazines et les photos de l'époque participant aussi à cette imagerie). De plus dans la plupart des films évoqués ici, le jazz au style « relâché » est souvent un écrin pour la séduction et l'érotisme, centré essentiellement sur la figure féminine. Ce sont les danseuses et l'organiste dans le cinéma de Melville, les actrices dans celui de Vadim, de Doniol-Valcroze, ou de Bénazéraf.

Si métaphysique du jazz il y a (au sens où l'écoute de cette musique s'autonomise de la pratique de la danse en venant s'incarner dans les goûts et les parcours existentiels des

122 Dans *Eva* (1962) de Joseph Losey, film franco-britannique, l'attention portée à la chanson de Billie Holiday (« Willow Weep for Me ») et à son écoute, associée diégétiquement au personnage d'Eva (Jeanne Moreau), laquelle place le disque sur un tourne-disque avant de prendre un bain, est atténuée en partie par la nudité de l'actrice. On retrouve dès lors l'association du jazz et de l'érotisme, comme si l'écoute du jazz s'avérait toujours « charnelle » à l'écran : le jazz est une musique du corps.

personnages), celle-ci s'ancre toujours dans une expérience charnelle de la musique. En effet, le corps du musicien comme celui de l'auditeur de jazz sont représentés comme des corps habités, mobiles, séducteurs, voire lascifs, s'opposant au hiératisme et à l'effacement du corps de l'interprète et de l'auditeur de musique classique. Le jazz, après avoir été longtemps au cinéma l'apanage du divertissement et de la frivolité, est au début des années 1960 un moyen d'expression de la mélancolie des âmes mais aussi et surtout des corps des temps présents.

3.4. Jazz-idéologie : une politisation marginale.

3.4.1. La musique « noire » et le free jazz.

La politisation de la musique dans le cinéma français de fiction est très marginale. Elle est liée, pour ce qui est de l'esthétique, au free jazz, et pour ce qui est du discours, à la reconnaissance et à la revendication d'une origine « noire » de la musique américaine, cette politisation épousant le climat qui se met en place à partir du milieu des années 1960 (le mouvement des droits civiques aux États-Unis, les Black Panthers, les mouvements contre la guerre du Vietnam, le tiers-mondisme, etc.). Nous verrons que les films qui utilisent la musique à des fins politiques sont très peu nombreux dans notre corpus et que, souvent, le jazz ne politise ces films que très superficiellement. De plus, cette politisation « musicale » figure le plus souvent dans des films confidentiels et « invisibles » du grand public, notamment concernant les films utilisant le free jazz, lesquels flirtent le plus souvent avec le cinéma expérimental ou le cinéma de genre.

Commençons par une des manifestations les plus explicites d'une prise de conscience politique au mitan des années 1960. Dans *Masculin-Féminin* (1966), Godard filme une altercation dans une rame de métro entre une femme blanche et deux hommes noirs sous le regard de Paul (Jean-Pierre Léaud) et de Robert (Michel Debord), son ami ouvrier et syndicaliste :

> « La femme : Vous savez ce que vous êtes vous les nègres. Vous êtes des assassins en puissance. Et d'ailleurs vous le savez très bien.
> Un homme : Et toi, ton rêve c'est de ressembler aux putains d'Hollywood. Oui ! L'argent, tu ne penses qu'à ça, c'est écrit sur ta gueule. Ils [les blancs] ne savent même pas de quoi il s'agit, ils ne savent même pas de quoi il s'agit... Ils se prennent la tête à deux mains et susurrent : “hou, hou, j'adore Bessie Smith !” Sans même comprendre que Bessie Smith est en train de leur chanter “tiens voilà mon gros cul noir”. Ce qu'elle chante c'est pas l'amour.
> La femme : Qu'est ce que c'est alors ?

Un homme : C'est pas le désir, pas le chagrin, rien de tout ce que tu imagines. Tu veux que je te dise ? Elle vous crie que son gros cul noir vous emmerde. Voilà ce que c'est. Et les musiciens c'est pareil ! Tiens, Charlie Parker, si on lui disait : "Charlie, mon fils, lâche ton saxo et tu auras le droit de flinguer les dix premiers blancs que tu verras dans la rue", il flanquerait son instrument à la mer et il jouerait plus une note de musique, plus... » (*Masculin Féminin*, 0:26:00)

Les personnages de Godard (Paul et Robert) sont de simples spectateurs de cette scène. À travers le dialogue de ces inconnus se dessine une dialectique simple, celle de la lutte des classes entre oppresseur et opprimé, entre monde « blanc » (colonisateur, capitaliste) et monde « noir » (exploité). Mais l'originalité tient ici à la polarisation du dialogue autour de la question de la musique « noire », adulée, copiée par les blancs, mais, selon le personnage, incomprise pour ce qui est de la dimension de révolte qui en est l'origine et qui la meut, que ce soit le blues de Bessie Smith ou le be-bop de Charlie Parker. Si Godard aborde ici par le bais de la musique une thématique qui lui sera chère à partir du milieu des années 1960, à savoir la dimension politique de l'art (cf. « 4. 5. Jean-Luc Godard : phonographie des temps présents. »), le réalisateur se fait surtout l'écho des débats virulents autour de la question de la « musique noire ». Le texte et la mise en scène de cette séquence d'ailleurs font directement référence à la pièce de LeRoi Jones (Amira Baraka), *Dutchmen* (*Le métro fantôme*, 1964)[123], auteur qui deviendra l'un des chantres de la « musique noire », militant pour sa reconnaissance et sa réhabilitation face au pillage perpétré par les « blancs ». Dans *Dutchmen*, huis clos situé dans une rame de métro, un homme noir et une femme blanche sont confrontés, dialoguent, singent tour à tour les mœurs associées à la couleur de « l'autre ». Godard reprend quasiment à la lettre – en réduisant les longs développements de la pièce et en adoptant un langage un peu moins violent – les propos du personnage masculin (Clay) sur la « prostituée blanche », « Bessie Smith » et « Charlie Parker ».[124] Godard, avec cette scène, comme il en en a

123 Cf. également l'adaptation cinématographique, *Dutchman* (1967) de Anthony Harvey, avec Shirley Knight et Al Freeman.

124 Après une altercation virulente entre Clay et Lula, suite à une danse parodique et lascive de cette dernière : « Clay : […] You great liberated whore ! [...] They say, "I love Bessie Smith" and don't even understand that Bessie Smith is saying, "Kiss my ass, kiss my black unruly ass." Before love, suffering, desire, anything you can explain, she's saying, and very plainly, "Kiss my black ass." And if you don't know that, it's you that's doing the kissing. Charlie Parker. All the hip white boys scream for Bird. And Bird saying, "Up your ass, feeble-minded ofay! Up your ass." And they sit there talking about the tortured genius of Charlie Parker. Bird would've played not a note of music if he just walked up to East Sixty-seventh Street and killed the first ten white people he saw. Not a note ! [...] », LeRoi Jones, *Dutchmen. Dutchmen and the slave*, New York, Morrow, 1964, p. 38. « Clay : Pute décomplexée ! […] Ils disent (les Blancs), "J'adore Bessie Smith" alors qu'ils ne comprennent même pas ce que Bessie Smith est en train de dire : "Embrasse mon cul, embrasse mon cul noir et indiscipliné." Avant l'amour, la souffrance, le désir, tout ce que tu peux expliquer, elle dit, et très simplement, "Embrasse mon cul noir." Et si tu ne sais pas ça, c'est que c'est toi qui es en train de lui embrasser le cul. Charlie Parker. Tous les Blancs branchés sont fans de Bird. Et Bird dit, "Dans ton cul

l'habitude dans ses films, pratique le collage, restituant le binarisme de la pensée de LeRoi Jones dans une courte saynète dont ses personnages sont, comme nous, spectateurs. Il est difficile dès lors de connaître la position du réalisateur sur le propos, la scène se présentant comme une citation mise à distance.

Dans son film sur les Rolling Stones (*One plus One*, 1968), Godard remet de nouveau la thématique de la musique « noire » et de sa dimension politique sur le devant de l'écran en faisant lire des passages de *Blues People* (*Le Peuple du blues*) de LeRoi Jones, essai sur « la musique noire dans l'Amérique blanche », par des membres du groupe des Black Panthers. L'ouvrage, de 1963, est traduit en français en 1968. Godard cite le texte original dans son film. Les propos des extraits du livre entendus dans le film sont explicites[125], clivant la culture « noire » et « blanche » et condamnant toutes les « copies blanches », « dégénérées », de la musique « noire » :

> « Le cool jazz était une forme blanche, dégénérée, du be-bop. Les blancs d'Amérique étaient à court d'imagination. La télé s'empara de ce style pour faire acheter aux gens des cigarettes et des déodorants ou pour animer leurs histoires de détectives. Puis les jeunes blancs s'en emparèrent pour jouer "leur musique", la prétendue pop, qui est une version dégénérée du rock 'n' roll et du *Motown sound* de Detroit mâtinée des vibrations du be-bop. N'importe quel Blanc qui ne va jamais chez le coiffeur et qui est homo, peut former un groupe de pop. Voilà ce qu'est la pop. Pareil que le cool et le dixieland, avec en prime des chapeaux et des noms à la con. Les jeunes ont pu ainsi développer leur passion à la con. »[126]

La mise en scène de Godard accentue la résonance du propos en mettant en regard ces scènes de théâtre militant avec celles de l'enregistrement en studio d'un groupe anglais de rockeurs blancs, admirateurs de la musique « noire » (notamment du blues), les Rolling Stones. Les trois premières phrases de LeRoi Jones résonnent fortement avec la partie précédente

---

stupide blanche neige ! Dans ton cul." Et ils s'asseyent là à discuter du génie torturé de Charlie Parker. Bird n'aurait pas joué une seule note de musique s'il s'était dirigé vers le 67e rue et avait tué les dix premiers Blancs qu'il aurait croisés. Pas une seule note. »

125 Un Black Panther lit, le livre (édition originale de 1963) à la main, assis dans un brouette au milieu d'une casse automobile (10:00) : « De toute la musique de blues, ce qu'on a appelé le "blues classique" est certainement celle qui porte la marque des influences sociologiques et musicales les plus variées. Musicalement, il témoigne de l'appropriation par le chanteur noir de nombreux éléments appartenant à la musique populaire américaine, en particulier à la musique de théâtre populaire et de variétés. Son accompagnement révèle chez les musiciens un sens grandissant du style instrumental, dans lequel ils ont peut-être vu un moyen de mettre en valeur leur style naturellement vocal. Le blues classique est apparu en Amérique à peu près en même temps que le ragtime, le genre le plus instrumental ou non vocal qu'ait produit l'inspiration noire. [coupure] », LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968, p. 126.

126 Le passage n'apparaît pas littéralement dans *Le Peuple du blues* mais le dernier chapitre « La scène moderne » reprend un argumentaire similaire, cf. notamment LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, *op. cit.*, p. 316-317.

(« métaphysique du swing ») où, nous l'avons vu, le style de jazz dominant dans le cinéma français s'apparente au cool jazz, soit, selon l'auteur, à un jazz « blanc, dégénéré ».[127] La portée de ces propos reste pourtant ambiguë, lesquels sont placés dans une œuvre qui se contente de les citer à la manière d'un collage sans prendre parti : le point de vue du réalisateur est avant tout esthétique, celui de la « modernité ». Le collage godardien travaille la complexité des rapports et des éléments mis en présence. Cet art godardien de la mise en relation perd souvent en clarté de propos ce qu'elle gagne en richesse d'évocations et de suggestions invitant à repenser les choses par leur relation. Nous avions déjà rencontré le même cas de figure avec la scène d' « Action musicale » dans le film *Week-end* (1967) où Godard filme Gégauff, au piano, au milieu d'une cour de ferme, palabrant sur la musique « moderne » (cf. *Troisième partie*, « 1. Processus de diégétisation de la musique : le cas de la musique contemporaine. »). Godard laisse les « rapports » et les liaisons parler (le film) plutôt qu'il ne parle lui-même.

De manière différente et plus anecdotique, quand Bénazéraf utilise la musique éminemment politisée « Fables of Faubus » de Charles Mingus[128] dans son film *Le Concerto de la peur* (1963) l'aspect politique est complètement désamorcé et néantisé par la mise en scène. En effet, la musique accompagne simplement une scène d'interrogatoire musclé entre deux « caïds » de la drogue, dans une chambre. Le texte de la chanson est inaudible dans le film et son caractère de révolte est mis de côté pour en faire une musique d'ambiance.

Cette musique de Mingus (« Fables of Faubus ») nous permet de faire la transition avec un style de jazz qui sera influencé – parmi de multiples autres influences – par la sonorité brute du groupe mené par le contrebassiste, nous voulons parler du free jazz. Plusieurs films de la fin des années 1960, dont le film de Bénazéraf susmentionné, vont avoir recours à cette musique[129], laquelle, plus qu'un nouveau style de jazz, « interroge les

127 Pour Hugues Panassié, d'ailleurs, par exemple, l'utilisation de certains musiciens américains pour des films de genre ou d'auteur n'a rien d'un anoblissement. Porté par son double mépris pour le « jazz moderne » (qu'il considère comme n'étant pas du jazz) et pour le cinéma de genre, il interprète l'utilisation du « jazz moderne » dans les films français comme un déclassement « mérité » pour ces musiciens « modernes » : « Le public noir des États-Unis ne s'y est pas trompé : lui qui a toujours fait un grand succès aux jazzmen de valeur, aux Louis Amstrong, Duke Ellington, Fats Waller, Lionel Hampton, Count Basie, Jimme Lunceford, il n'a jamais reconnu pour siens les Miles Davis et autres “progressistes”. Ceux-ci n'ont pu, aux États-Unis, trouver audience qu'auprès du public blanc, et dans une si faible proportion que bon nombre de ces pseudo-jazzmen viennent de plus en plus chercher fortune en France où, depuis quelques temps, on les emploie volontiers pour enregistrer les fonds sonores de films d'épouvante, ce qui les remet d'ailleurs à leur vraie place. », Panassié, Hugues, *Histoire du vrai jazz*, *op. cit.*, p. 12.

128 Cf. Levallet, Didier et Denis-Constant Martin, *L'Amérique de Mingus. Musique et politique : les Fables of Faubus de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991.

129 Citons les longs-métrages : *Les cœurs verts* (1966) d'Edouard Luntz, mus. Bernard Vitet (tp) et Jean-Louis Chautemps (s) avec Henri Renaud (p), Guy Pedersen (b), Daniel Humair (dms), (cf. critique dans *Jazz*

fondements socio-culturels autant que le déroulement historique »[130] du jazz. Pourtant, la politisation du free jazz dans le cinéma français apparaît comme bien légère et se rapproche ici de celle de la musique contemporaine. Car, en effet, plus que dans les films eux-mêmes, c'est à travers la *répartition* de ces musiques dans le paysage cinématographique que transparaît leur originalité : ce sont bien souvent des œuvres marginales qui les convoquent (qu'elles soient apparentées au cinéma d'auteur, au cinéma de genre, ou au cinéma expérimental).[131]

Nous prendrons un seul exemple, représentatif d'un cinéma de genre très marginal en France, le film de vampire. Dans *Le Viol du vampire* (1967) de Jean Rollin, la deuxième partie (qui s'ouvre avec le titre « Les femmes vampires ») est musiquée par un ensemble de musiciens « free » français. Le pianiste François Tusques, lequel, en titrant son premier album « Free jazz » (1965)[132], revendiquait explicitement la filiation artistique d'Ornette Coleman (album *Free Jazz*, Atlantic, 1960), et le saxophoniste Barney Wilen, qui a amorcé au milieu de la décennie un tournant dans sa carrière en abandonnant le post-bop au profit d'un langage plus expérimental, en signent la musique entourés de Bernard Guérin (b), Jean-François Jenny-Clark (b) et Eddy Gaumont (dms).[133] Renonçant au swing, le travail du groupe se concentre sur le matériau sonore pour un résultat se rapprochant de la musique contemporaine et bruitiste, laquelle se charge d'accompagner les excentriques cérémonies vampiriques à l'écran. La dernière cérémonie se déroule dans un théâtre dans lequel nous verrons les musiciens à l'écran accompagner les vampires d'une musique free bouillonnante. Dans ce film de Rollin, le jazz, sous sa forme la plus éclatée, est de nouveau associé à la marginalité et à l'érotisme mais également à l'univers gothique et étrange des vampires. L'aspect politique du free jazz se résume ici à refléter les désirs d'expérimentation du réalisateur Jean Rollin :

Magazine, n°128, mars 1966, p. 10.) ; *Le Viol* (1967) de Jacques Doniol-Valcroze, mus. de Michel Portal ; *Le Départ* (1967) de Jerzy Skolimowski, mus. Krzysztof Komeda (avec Gato Barbieri, Don Cherry) ; *Les Gauloises bleues* (1968) de Michel Cournot ; *Un été sauvage/Le temps fou* (1968) de Marcel Camus.

130 « Free jazz », dans Carles, Philippe, André Clergeat et Jean-Louis Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, *op. cit.*, p. 410.

131 Le rapport entre free jazz et cinéma reste encore à explorer et dépasse ici notre cadre thématique et chronologique cf. « Films de fiction faisant l'usage du free jazz comme illustration sonore (1960-1976). », Sklower, Jedediah, *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1983)*, Paris, L'Harmattan, 2006. p. 303.

132 Bernard Vitet (tp), Michel Portal (bcl), François Jeanneau (saxes, fl), Bernard Guérin (b), et Charles Saudrais (dms).

133 Cette formation est contemporaine de l'album *Le Nouveau Jazz* de François Tusques (avec Barney Wilen), enregistré en janvier et février 1967, et dont plusieurs instrumentaux semblent directement issus. Cf. pour une analyse esthétique de la musique de cet album, Cotro, Vincent, *Chants libres : le free jazz en France 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999, p. 100-106.

celui-ci va chercher une musique marginale pour servir un genre cinématographique qui l'est tout autant, le film de vampire à tendance érotique.

Après ces trois représentations-types du jazz, et pour conclure sur ce sujet, voyons de quelle manière le musicien de jazz apparaît sur les écrans.

3.5. Le musicien de jazz à l'écran : figure de la « déviance ».

Il y a peu de personnages musiciens de jazz sur les écrans français des années 1960. Il s'agit de figures anecdotiques qui répondent à la mode musicale du moment tout en véhiculant certains clichés de la représentation du jazz. Ainsi dans *Peau de banane* (1963) de Marcel Ophuls (musique de Ward Swingle et Bassiak), après un gros plan sur la main droite d'un contrebassiste effectuant un riff d'introduction, un travelling nous montre l'acteur Jean-Paul Belmondo en train de jouer au sein d'un combo de jazz. On le voit une seconde fois jouer de la contrebasse dans le film[134], métier anecdotique, reflet de l'air du temps, sans réelle incidence sur le personnage. Quand il est présent, le musicien de jazz se voit affublé le plus souvent de toutes les pratiques déviantes (consommation et trafic de drogues, violence, crime, prostitution). Évoluant souvent dans un milieu interlope, il vit dans des sphères marginales dans lesquelles la drogue et l'érotisme font partie du décor.

La figure du musicien de jazz au cinéma, et *a fortiori* celle du compositeur, est dévaluée par rapport à celle du musicien classique. L'exemple qui suit, bien qu'adoptant le ton de la comédie, résume assez bien l'ostracisation dont souffre le jazz et que les représentations cinématographiques tendent à faire perdurer : il s'agirait d'une musique indigente et viscéralement commerciale. Produit par Ray Ventura, *L'Assassin connaît la musique...* (1963) de Pierre Chenal, utilise la musique protéiforme de Paul Misraki (orchestre dirigé par Georges Devereux) pour rythmer une comédie aux propos caricaturaux. Dans la première scène, la fille d'un compositeur de musique classique (Sylvie Bréal) vient de gagner un concours de danse, elle rentre chez elle. L'attendant, son père (Paul Meurisse) se plaint de ne pas avoir pu fermer l'œil de la nuit et de ne pas avoir pu travailler. « Si je touche à mon piano entre 10h du soir et 7h du matin les locataires font du scandale. Et il ne me reste que trois mois pour écrire cette symphonie. Une symphonie destinée au festival de Vienne. » Sa fille, en guise de conseil, et sous les auspices du bon sens, lui répond : « Si tu écrivais des airs de jazz, tu t'énerverais moins et ça te rapporterait plus. » Son père s'agace : « Je compose moi. Je

134 Et dans son appartement parisien, au dessus de l'électrophone, est accrochée une affiche de Ray Charles.

n'éructe pas. Et l'inspiration ça ne fonctionne pas au presse-bouton. Je compose pour les mélomanes pas pour les juke-box. Un festival retransmis en Eurovision, on dirait que tu n'en saisis pas l'importance ! » Outre le clivage des générations[135], cet échange révèle la place accordée au jazz chez une certaine élite et les préjugés qui la sous-tendent : une musique qui demande peu d'effort, produite au kilomètre, qui rapporte de l'argent et qui n'est pas écoutée par des « vrais » mélomanes. À côté de cette caricature du compositeur de jazz pourrait évidemment venir siéger la figure du compositeur de musique de film, guère mieux considérée à l'époque (la musique « presse-bouton » des salles obscures étant souvent perçue comme une activité alimentaire).

Dans *En cas de malheur* (1958) de Claude Autant-Lara, un personnage secondaire (Jean-Pierre Cassel) est trompettiste de jazz. Au milieu de la nuit, il raccompagne l'héroïne titubante (Brigitte Bardot) en jouant à la trompette des phrases de jazz. Ivre lui aussi, il la quitte dans la cage d'escalier reprenant de plus belle sa mélopée nocturne. Quand elle regagne sa chambre dans laquelle l'attend l'avocat quinquagénaire amoureux de sa jeune cliente (Jean Gabin), elle lui explique : « Tu sais comme trompette, il est formidable, il est au Vieux Co' [Vieux Colombier[136]] ». Pendant la discussion entre ce couple dépareillé, la trompette continue à se faire entendre hors-champ depuis la rue. Devant le comportement maladroit et euphorique de la jeune femme, Gabin finit par ausculter à la lumière ses yeux et par en déduire qu'elle a pris de la drogue. Il la gifle et, agacé, va fermer la fenêtre pour ne plus entendre la trompette. Elle sort alors une liasse de billets et des sachets blancs en lui expliquant qu'elle fait plus qu'en prendre, elle en vend. Dans cette scène, le milieu du jazz est associé à la drogue. Cette association est récurrente et se retrouve encore la même année dans *Cargaison blanche* (1958) de Georges Lacombe, dans lequel une boîte de nuit sert de couverture à un réseau de traite des Blanches. L'orchestre de variétés qui anime le lieu, composé de musiciens noirs ou métis, accompagne parfois la chanteuse Mado (Colette Mars) ou des danseuses. Le musicien noir – antillais – qui dirige l'orchestre et chante, José (Georges Aminel), est présenté comme dépressif et drogué. Il sera pourtant le seul personnage positif du lieu. En le voyant, un homme s'exclame : « Il est encore plein de thé [*sic*] celui-là ! » et plus tard, toujours le même homme, évoque « la chnouf joyeuse » du musicien. Devant l'air

135 Plus tard dans le film, d'autres jeunes parlerons de disques « sensationnels » à propos de Lester Young et de Stan Getz.

136 Club de jazz installé dans la cave du Théâtre du Vieux-Colombier, au n°21 de la rue du même nom, dans le VIe arrondissement de Paris. Ouvert à la fin des années 1940, l'établissement fermera pendant les années 1960.

sceptique de Françoise (Françoise Arnoul), l'homme précise « oui du thé, de la marijuana ! » On le voit ensuite fumer près du comptoir puis à l'extérieur de la boîte de nuit. Conscient de ce qui se passe dans le lieu où il travaille (prostitution), il est sur les nerfs et déprimé. Parvenant à rassembler son courage et sentant que Françoise est de plus en plus en danger, il dénoncera ses patrons à la police (lesquels quelques minutes plus tôt pouvaient lui ordonner avec déférence : « Tachez de faire du bruit, toi et ta tribu de sales nègres ! »). Bien que figure du drogué, le musicien reste l'once d'humanité au milieu de ce trafic.

Un dernier exemple, enfin, de cette association du jazz et de la drogue : dans *Le Désordre et la nuit* (1958) de Gilles Grangier (mus. Jean Yatove), une jeune femme toxicomane rêve de devenir chanteuse de jazz. En plus de l'environnement du film à la mode jazz (musiciens noirs, pochettes de disque accrochées au mur, danses africaines de la chanteuse Hazel Scott dans la boîte de nuit[137], etc.), Lucky Fridel (Nadja Tillier), une jeune allemande, fille d'un industriel de Munich, est passionnée par le jazz et par la chanteuse noire de la boîte de nuit (Hazel Scott). Elle confie à l'inspecteur Valois (Jean Gabin) qu'elle est à Paris parce qu'il n'y a que « dans cette ville et en Amérique qu'une chanteuse peut se faire un nom ». L'inspecteur se rend à une soirée privée, c'est la chanteuse Hazel Scott qui lui ouvre. Depuis la cuisine, on entend une voix fluette chantant en français un air de jazz accompagnée par un piano. L'inspecteur demande s'il s'agit de Lucky, et la chanteuse noire de répondre avec ironie : « vous pensiez que c'était Ella Fitzgerald ! » Dans le salon, personne ne semble écouter Lucky et, dès qu'elle a fini sa chanson, un invité met un disque de jazz swing pour la faire taire (« Shut up Lucky ! »). L'inspecteur, la réconfortant, lui dit que pour sa part il a apprécié sa manière de chanter. S'estimant comprise, elle lui dit, comme cherchant à se convaincre elle-même : « Je chante comme les noirs. Je suis une des seules européennes à chanter comme les noirs. » Plus tard, dans un café, après avoir pris de la drogue aux toilettes, elle met un disque de swing dans le juke-box et explique alors à l'inspecteur pourquoi elle se drogue : pour oublier qu'elle ne sera jamais une grande chanteuse (« Avec le “poison”, comme tu dis, j'ai de la musique plein la tête, j'ai du talent ! », lui raconte-t-elle). Valois, excédé, quitte le bar en prenant soin, geste symbolique, de couper la musique du juke-box. Après avoir résolu l'enquête, il l'aidera et l’emmènera se faire soigner.

137 L'inspecteur, après le spectacle de danse africaine : « Décidément, votre numéro, j'ai du mal à m'y faire. » Le patron le justifie : « Ça évoque la passion primitive... la forêt tropicale... ». L'inspecteur, dubitatif : « Ça évoque plutôt le One-Two-Two [maison close parisienne] et le One-Two-Two on l'a bouclé ! ».

Cette association du jazz et de la drogue à la fin des années 1950, si elle n'est pas sans fondements[138], et si elle s'inscrit déjà dans une « filiation » cinématographique[139], s'avère pourtant extrêmement réductrice, symptomatique d'un traitement « grand public » et fantasmé du jazz. Cette réduction sociographique du jazz accuse les limites fictionnelles du cinéma populaire en matière de représentation. Ce qui ressort du jazz dans ces films est le « mal de vivre » associé aux personnages qui en jouent ou qui l'écoutent. Dans ces représentations, le jazz n'étant pas encore une musique de répertoire (ou une musique patrimoniale)[140], il semble que ce ne soit pas tant l' « art du jazz » que les réalisateurs s'attachent à évoquer, mais bien plutôt un genre musical qui est devenu à la fin des années 1950 dans l'imaginaire populaire un écrin existentiel pour les mélancoliques, les marginaux, les désaxés. Autrement dit, le mode de vie et la musique sont appréhendés comme un ensemble non dissociable. Le musicien de jazz dans le cinéma français des années 1960 raconte par la caricature (du romantique trompettiste chez Bénazéraf à la chanteuse droguée chez Grangier) un mode de vie fantasmé plus qu'il ne se soucie de la musique et de sa portée esthétique.

> « Dans bien des cas, à la fin des années 1960, la musique pop s'est substituée au jazz dans ses fonctions ambiguës d'accompagnatrice d'une action ou d'un environnement. L'opportunisme pop a remplacé l'opportunisme jazz, et c'est tant mieux pour le jazz. »[141]

138 Pour ne donner qu'un exemple en lien avec notre sujet (parmi bien d'autres plus célèbres : Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis, Bud Powell, Dexter Gordon, etc.), René Urtreger, interrogé à propos de la séance d'enregistrement pour le film *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), où il tenait la « partie » de piano, raconte : « Il y a un quiproquo sur cette aventure d'une seule nuit. Certes, je suis fier de pouvoir dire j'y étais. Mais mon rôle y a été très mineur. Dois-je ajouter qu'enregistrer toute une nuit des bribes de musique n'était pas particulièrement marrant. On a l'impression d'être interrompu sans cesse. Il faut aussi dire que j'ai fait le job dans des conditions particulières. Je n'étais pas très en forme cette nuit-là. J'étais en manque et j'attendais souvent dans l'escalier du studio que le dealer arrive avec la dose. Il faut aussi préciser qu'il y a beaucoup de séquences où Miles ne voulait pas de piano ni de contrebasse, comme la séquence de la poursuite sur l'autoroute. Les concerts que j'ai pu faire avec Miles lors de cette tournée ont été pour moi beaucoup plus gratifiants que cette séance du 5 décembre 1957 au Poste Parisien entre 22 heures et 4 heures du matin. Le film n'en reste pas moins une grande réussite à mes yeux, la rencontre heureuse entre deux arts différents, le jazz et le cinéma. », « Entretien avec René Urtreger. La double vie du roi René », *Jazz Magazine/Jazzman*, n°657, janvier 2014, p. 61.

139 Le film le plus emblématique sur ce thème (drogue et jazz) est *The Man With the Golden Arm* (*L'Homme au bras d'or*, 1955) de Otto Preminger, dans lequel Franckie (Frank Sinatra) est un aspirant batteur de jazz, ancien toxicomane, replongeant dans son addiction. La bande originale, signée Elmer Bernstein, fut par ailleurs un succès discographique sans précédent. Cf. Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, *op. cit.*, p. 40-42.

140 Il y a peu de standards cités, la plupart du temps les musiques sont « originales » et non « préexistantes ».

141 Boujut, Pierre, « Jazz et cinéma. Les occasions manquées. », Lacombe, Alain (dir.), *Écran 75*, « Cinéma et musique (1960-1975) », n°39, septembre 1975, p. 30.

3.6. L'opportunisme et les modes : du jazz à la pop.

À l'heure où le jazz accède à une forme de légitimité culturelle en France, la décennie voit régulièrement resurgir des débats sur les clivages musicaux entre musique savante et musique populaire, entre jazz et musique yé-yé, entre jazz et rock, entre musique « noire » et musique « blanche », etc. Frank Ténot, créateur sur *Europe n°1* de l'émission « Pour ceux qui aiment le jazz » (1955) puis de « Salut les copains » (1959), hausse le ton au milieu de la décennie pour défendre la nouvelle « musique populaire » invitant à un œcuménisme musical.

> « Récemment dans "Down Beat", LeRoi Jones, pourtant peu suspect de "salutlescopiniser", constatait que les groupes britanniques étaient plus près du blues nègre que les américains blancs. C'est pourquoi je ne comprends pas que l'on admette dans les revues de jazz Claude Luter, les Haricots Rouges ou Chris Barber, mais jamais Mick Jagger, le chanteur des Rolling Stones, les Animals ou les Kinks. Les uns imitent, avec plus ou moins de bonheur, le jazz dixieland, les autres s'inspirent des blues de Muddy Waters, de Chuck Berry, de Bo Diddley, de John Lee Hooker et de Jimmy Reed. Deux poids, deux mesures. Pourquoi ? […] Durant l'Occupation, les ennemis du jazz traitaient de "zazous" aussi bien ceux qui s'excitaient en se trémoussant à l'audition du swing à l'accordéon de Gus Viseur ou des solos de batterie de Molinetti que ceux qui aimaient Django Reinhardt et Duke Ellington. Aujourd'hui, on se moque des yéyés. Je doute que ceux qui gémissent dans la grande presse sur la jeunesse qui s'enthousiasme pour Johnny Hallyday ou les Beatles souhaitent que cette dernière se tourne vers le jazz. Imaginez la réaction de ces ridicules vieillards s'ils assistaient à un concert de Coltrane. Leur rêve, c'est le retour de Tino Rossi, et aux "Cloches de Corneville". Les critiques de jazz n'ont donc pas à s'associer à la vague anti-yéyé. La musique populaire s'est jazzifiée. Elle est infiniment plus sympathique, en 1965, qu'en 1945. »[142]

En critiquant la musique « populaire », on prend toujours le risque d'en oublier la profondeur (les racines, la portée symbolique, etc.). Le motif le plus fréquent de cette « critique ignorante » que vise le texte est bien souvent « l'authenticité », laquelle n'est souvent, comme l'évoque Ténot, que le paravent de la « réaction » ou de la nostalgie. Il transparaît encore dans cette citation une volonté relativiste face à un paysage musical de plus en plus morcelé et complexe. Cet esprit d'ouverture, qui ira grandissant à partir du milieu des années 1960, enfantera le post-modernisme de la décennie suivante.

Au début des années 1960 le jazz flirte régulièrement avec d'autres genres. La chanson s'est jazzifiée (poursuivant une tradition qui va du Trenet des années 1930 au Gainsbourg ou au Nougaro des années 1960[143]), la musique classique aussi (c'est l'époque du *Third Stream*[144] et de Jacques Loussier comme du cool jazz, dont le style contrapuntique ne renie pas

142Ténot, Frank, « le courrier. Sur les rapports du jazz et du rock d'Angleterre », *Les Cahiers du jazz*, n°12, 1965, p. 113-114.

l'influence forte du répertoire classique). La musique yéyé et la variété française n'hésitent pas à employer des musiciens de jazz.[145] Pour ne pas nous étendre sur ce sujet, prenons un symbole de la complexité entre les classifications *a posteriori* et les pratiques quotidiennes des musiciens. Le tube *Twist à Saint-Tropez* (1962), par exemple, dont on entend une version instrumentale dans une boite de nuit, dans *La Carrière de Suzanne* (1963) d'Éric Rohmer, est certes interprété par une formation de rock mais la musique est cosignée par deux grands jazzmen français, les deux premiers lauréats du Prix Django Reinhardt, Guy Laffite et Martial Solal, peu suspects, de « salutlescopiniser ».[146]

À partir du milieu des années 1960, la mode du jazz va s'éclipser au profit de celle de la musique rock et de la pop. Dans *La Métamorphose des cloportes* (1965), par exemple, Pierre Granier-Deferre fait appel à l'organiste de jazz Jimmy Smith pour la musique de fosse, et, dans quelques scènes, pour la musique d'écran : une scène de strip-tease dans un cabaret, et une autre dans un bar. Le trio de Jimmy Smith fait dialoguer le son de l'orgue électrique et la stratocaster au phrasé tantôt blues, tantôt bop, jouée au médiator, de Quentin Warren, l'ensemble galvanisé par William Hart à la batterie. Cependant, le film se fait visuellement le témoin d'une autre musique, le rock. En effet, Granier-Deferre se sert des Actualités Movitone de la Fox pour mettre en scène sous forme d'ellipse, le passage en prison d'Alphonse (Lino Ventura), entre 1961-1965. Ainsi, au milieu de Kennedy, de Jacques Anquetil, du twist, de la conquête spatiale, du pape, on découvre les Beatles accueillis en grande pompe à un aéroport. Quelques minutes plus tôt, en 1961, le soir du casse qui enverra Alphonse en prison, le réalisateur prend soin de filmer deux affiches en vis-à-vis, le rockeur Vince Taylor (posant pour une pub des pantalon Jonas) et une affiche Banania. Le jazz est ici devenu une *musique de film* et le rock une musique *dans* le film, sociographiant l'époque.

José Bénazéraf, dans *Joë Caligula* (ou *Du suif chez les dabes*,1966), délaisse le jazz (dont il ne reste que la musique de Jacques Loussier), utilisé abondamment dans ses premiers films (cf. *Le Concerto de la peur*, 1963 ; *La Nuit la plus longue*, 1964), pour une imagerie rock d'actualité (Antoine, Eddy Mitchell, Ronnie Bird et Vince Taylor). Preuve, une nouvelle fois, que le jazz au cinéma, fut pour beaucoup de réalisateurs – à l'exception de quelques-uns

143 On entend « Le jazz et la java » dans *Une Femme mariée* (Godard, 1964), « Le chat » dans *Les Félins* (Clément, 1964).

144 « (mot inventé par Gunther Schuller en 1957) “Troisième courant” né dans les années 1950 dans la prolongation du jazz cool qui tente la synthèse de plusieurs musiques, principalement le jazz et la musique classique. », Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, *op. cit.*, 2002, p. 425.

145 Ardonceau, Pierre-Henri, « Les jazzmen au temps des yéyés », *Jazz Magazine*, n°500, janvier 2000, p. 26-33.

146 Cf. « Twist à St-Tropez : la vérité ! », *Jazz Magazine*, n°500, janvier 2000, p. 32.

dont Melville ou Malle, entre autres – une simple mode musicale et, qu'en tant que mode, il fut aisément substituable par un autre genre musical remplissant des fonctions similaires, expression de la déviance et des mœurs de la jeunesse.

4. La Nouvelle Vague (le groupe des *Cahiers*) : mélomane et microsillon.

Abordons à présent les cinéastes de la Nouvelle Vague – au sens le plus réduit, c'est-à-dire le groupe composé par les cinq réalisateurs issus des *Cahiers du cinéma* (Rivette, Chabrol, Truffaut, Rohmer, Godard). Au vu de l'ensemble des musiques préexistantes présentes dans les films de ces réalisateurs, il apparaît qu'ils évoluent dans une même « communauté de goût ». Celle-ci, outre l'attrait pour la littérature, les beaux-arts et le cinéma, se constitue autour d'une passion pour la musique, dont on verra que les répertoires convoqués sont relativement homogènes. Le jazz y est peu sollicité, alors que le recours au répertoire classique et à celui de la chanson (laquelle a déjà été abordée dans la partie précédente) est largement dominant. Par ailleurs, nous verrons que, selon les auteurs, des nuances d'usages et d'affinités musicales se dessinent clairement.

C'est sous l'angle du rapport au microsillon et, plus généralement, à la mélomanie que nous aborderons un par un ces cinq cinéastes. Quels types de mélomanes ces réalisateurs ont-ils représentés ? De quelle manière inscrivent-ils la musique et son usage dans leurs fictions ? Et surtout, comment ont-ils fait de l'écoute de la musique, parfois, un objet de réflexion dans leurs films ?

4.1. Jacques Rivette, le baroque et le moderne.

Chacun des membres du quintette des *Cahiers* aborde la réalisation par le biais du court-métrage. Pour Jacques Rivette, un des premiers à passer à la réalisation, dès 1956, ce sera *Le coup du Berger*. Le titre, emprunté au vocabulaire échiquéen, contient le substrat moral du scénario : triomphe celui qui calcule et agit avec un coup d'avance. Dans le film, l'enjeu symbolique de la partie d'échec à taille humaine est un manteau de vison offert à Claire (Virginie Vitry) par un amant. Elle doit trouver une justification pour le rapporter dans l'appartement conjugal. Confiante dans la crédulité de son mari, elle tente de se jouer de lui mais c'est finalement lui qui se jouera d'elle.

Ce court-métrage, dont le scénario est co-écrit avec Claude Chabrol et Charles Bitsch, est porté par un esprit classique, celui des moralistes du Grand Siècle. Comme Rohmer plus tard avec ses *Contes moraux*, Rivette propose un film en forme d'apologue. Sa morale, comme le « d'après un fait-divers » du générique le suggère, se veut le fruit d'une expérience que la fable se charge de restituer. Celle-ci se pare de tout ce qui fait le style classique : concision, mesure, art de la litote. Le court-métrage, pour accentuer cet esprit « Grand

Siècle », est rythmé par la musique baroque de François Couperin (Quatrième livre de pièces pour clavecin, *Ordre 24 en la majeur*, « Les jeunes seigneurs » ; *Les Nations*, *Troisième ordre*, « L'impériale », II. Vivement ; extraits de *L'Apothéose de Lullly*).[1] Couperin étant à la musique ce que La Bruyère est à la littérature[2], à savoir un maître de la miniature et du portrait, Rivette l'adapte d'autant plus facilement au format restreint du court-métrage.

Deux scènes musicales sont à remarquer. Dans la première, Jean-Claude Brialy, qui joue l'amant de Claire, est présenté comme un mélomane. Dès ce premier rôle au cinéma, l'acteur campe une figure de dandy-esthète dont il deviendra coutumier (cf. *Les Cousins*, 1959, de Chabrol). Attendant chez lui l'arrivée de Claire, il écoute, un verre et une cigarette à la main, le regard chaussé de lunettes noires, la pièce « Les jeunes seigneurs ».[3] La pièce pour clavecin est entendue dans son intégralité, dans un premier temps en silence puis accompagnant la discussion des amants où Claire raconte de quelle manière le manteau de vison à disparu malgré elle. La musique de Couperin et la sonorité du clavecin accentuent la dimension ludique et légère de cette badinerie sentimentale, de ce jeu de stratégie à taille humaine.

La seconde, qui clôt le film, est une soirée entre amis organisée par le couple ; scène de fête qui deviendra récurrente dans les films de la Nouvelle Vague. Elle est accompagnée par le deuxième mouvement, vif, de « L'impériale » de Couperin. Claire, au son grandiloquent de la musique, aura la surprise de voir arriver à cette soirée une femme portant le manteau qu'elle espérait faire sien. La morale s'abat comme un couperet : tel est pris (trompé) qui croyait prendre (tromper). À l'arrière plan de cette scène, l'anecdote rattrape le symbolique puisque l'on voit évoluer à cette soirée Claude Chabrol (la scène est tournée dans son appartement[4]), François Truffaut et Jean-Luc Godard, soit, en somme, les « jeunes turcs » de la Nouvelle Vague.

Sans succomber à la sur-intérprétation, rappelons la particularité de ces pièces de Couperin et leur portée symbolique. Celles-ci, classées en « *ordres* » (nom que le compositeur donne à une *suite*), ont chacune un titre (*la Badine*, *la Ténébreuse*, *la Lugubre*, *le Carillon de Cythère*, par exemples) qui aiguille la rêverie de l'auditeur. Rivette a sans doute choisi à

1 Couperin appartient également à l'histoire de l'enregistrement. En effet, le premier microsillon (33 tours) de l'histoire du disque édité en France, par *L'oiseau Lyre*, en 1948, n'est autre que *L'Apothéose de Lully*.

2 « Comme l'écrivain, il sait décrire, mais aussi flatter ou au contraire manier l'ironie et donner dans la satire. Couperin, au même titre que La Bruyère, est un moraliste : *castigat ridendo mores*. », Escal, Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, p. 42-43.

3 Jouée au clavecin par Eta Harich-Schneider.

4 On voit d'ailleurs le mari de Claire (Étienne Loinod), peintre et pianiste amateur dans le film, pianoter sur le piano à queue de Chabrol.

dessein ces pièces dont les titres figurent en évidence au début du générique. Plutôt qu'une pièce issue du même ordre comme « Les vieux seigneurs », une sarabande grave et lente, il choisit une pièce vive et alerte, au titre évocateur : « Les jeunes seigneurs ». Qui sont ces « jeunes seigneurs » ? L'association est sans doute fortuite. Pourtant, en faisant apparaître à l'image le petit groupe des *Cahiers* (Godard, Chabrol, Truffaut), la dernière scène se pose comme une réponse possible : voilà les « jeunes seigneurs » du cinéma français. La cohésion de ce groupe de jeunes critiques, de ces « jeunes turcs », transparaît à maintes reprises à travers un réseau d'échanges et de clins d'œil sur lesquels nous aurons le loisir de revenir.[5] Dans son premier long-métrage, *Paris nous appartient*, par exemple, on croise de nouveau les figures amies, Godard à la terrasse d'un café, Chabrol lors d'une soirée et, plus tard encore, Jacques Demy.

« Paris n'appartient à personne », écrivait Péguy[6] ; « Paris nous appartient », répond Rivette. La réalisation de ce premier film, longue et difficile, s'étalera sur plusieurs année (1957-1960) et il ne sortira qu'après l'acmé du mouvement de la Nouvelle Vague, en décembre 1961. Baignant dans une atmosphère de complot (où se mêlent l'anti-maccarthysme, l'anti-franquisme et la dissidence au communisme roumain), Anne (Betty Schneider), jeune étudiante évoluant au sein d'un groupe de jeunes artistes et d'intellectuels parisiens, est à la recherche du dernier enregistrement d'un guitariste espagnol, Juan, mort dans des conditions mystérieuses. En cherchant à en apprendre davantage sur ce mystère, Anne entend venir en aide à Gérard (Giani Esposito), un metteur en scène ayant des difficultés à monter sa version du *Périclès* de Shakespeare, qui serait peut-être menacé.

Le flou oppressant de l'intrigue s'accompagne d'une musique atonale, percussive, ponctuée de chœurs, composée par Philippe Arthuys en collaboration avec Ivo Malec[7], deux compositeurs formés dans le sillage de Pierre Schaeffer. Le film présente un contraste entre cette musique moderne et le monde du film où l'on croise des musiques plus conventionnelles : de la guitare espagnole, lors de la première soirée chez un peintre, de la musique indienne (sitar et tampura), à deux reprises dans l'appartement de Terry (Françoise Prévot), du jazz, à la terrasse d'un café, de la polyphonie sacrée, chez une femme s'attachant une planche dans le dos pour travailler sa « droiture d'esprit », et, enfin, la pièce pour guitare

5 Cf. par exemple *infra*, « Le cas “Fascination”»
6 La citation est placée en exergue du film.
7 Il aurait un moment songé à utilisé « deux enregistrements » de Charles Mingus avant de renoncer pour des raisons de budget. Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, *op. cit.*, p. 221.

de Juan, composée avant sa disparition et que cherche Anne pendant une bonne moitié du film.[8]

En effet, Rivette fait de cet enregistrement de Juan un objet de mystère, une œuvre perdue et maudite, la dernière de son auteur.[9] Cette pièce, improvisée à la guitare, avait immédiatement plu à Gérard, lequel avait l'intention de l'utiliser pour son *Périclès*. Seulement Terry, la compagne de Gérard et ex-amie de Juan, aurait perdue la bande magnétique en la confiant à des amis. Les discours qui entourent cette musique vont lui donner une importance démesurée. Rivette reprend à son compte les codes de l'enquête policière, où le spectateur, en suivant l'investigateur, ne découvre que par le biais de témoignages ce qu'il n'a, pour le moment, ni vu ni entendu. Ainsi, lors de la première soirée, le personnage joué par Chabrol qualifie la dernière composition de Juan de « musique apocalyptique » et en restitue vocalement par le biais d'onomatopées, et avec facétie, le chaos sonore. Un ami de Juan (Jean-Marie Robain), ensuite, professeur d'économie, confie à Anne qu'il a entendu cet enregistrement une fois, « c'était assez mauvais, de la merde croyez moi, de la merde ! », conclut-il. Godard, ensuite, interrogé par Anne à la terrasse du Royal convient : « Un enregistrement de lui ! C'est bien possible. Tout les espagnols jouent de la guitare. Vous dire ce que ça valait ! Je crois que je me suis endormi. » Alors qu'elle a renoncé à ses recherches, Anne finit par entendre la bande magnétique, retrouvée miraculeusement, chez Terry. La scène montre une indifférence à l'égard de la musique, laquelle est noyée dans une logorrhée de Terry à propos d'un complot international. Le traitement de la musique de Juan est à l'image de l'intrigue du film, laquelle invente des fils rouges (chimériques) qui ne mènent nulle part, manière pour Rivette de « perdre » le spectateur en rappelant que l'important n'est pas ici l'arrivée mais le chemin parcouru.

Après ce premier long-métrage, et suite au succès de son adaptation théâtrale de *La Religieuse* de Diderot, Rivette porte le roman à l'écran en 1966.[10] Il filme l'environnement conventuel dans un style empreint de classicisme, lequel est contrebalancé par une partition

8 La bande sonore du film étant post-synchronisée plusieurs de ces séquences musicales ont un aspect plaqué.

9 Le thème de « l'œuvre perdue-retrouvée » est un grand classique depuis l'après Seconde Guerre mondiale, où l'on « (re)découvre » régulièrement des œuvres (par exemple, « l'Adagio » d'Albinoni et Giazotto ; le *Concerto* d'Aranjuez repris par Miles Davis en 1960 ; le répertoire baroque ; le *Canon* de Pachelbel plus tardivement, etc.).

10 L'œuvre, censurée dans un premier temps, déclenche ce que l'histoire consacrera sous le nom de l'« affaire de *La Religieuse* » : un affrontement entre plusieurs artistes et les « censeurs ». Cf. Vignaux, Valérie, *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*, Liège, CEFAL, 2005, p. 78-86 ; « Ils ont arrêté Suzanne », dans De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.*, p. 343-349.

musicale moderne. Jean-Claude Eloy prend ainsi en charge les tensions psychologiques des personnages en composant une musique atonale pour la fosse[11] alors que la musique d'écran est constituée de musiques du répertoire baroque (Pachelbel, Couperin, Rameau).

Pour les scènes musicales, Rivette suit l'ouvrage de Diderot en s'autorisant des écarts mineurs, lesquels, cependant, on le verra, minimisent le rôle dramatique qu'accordait l'écrivain dans son roman à la musique. Suzanne Simonin (Anna Karina), dans ce qui est la scène d'adieu à sa mère lors de son arrivée à Longchamp[12], après avoir préludé au clavecin, chante encouragée par la Supérieure et les sœurs, non le premier air qui lui vient à l'esprit[13], mais l'air de Télaïre du *Castor et Pollux* de Rameau dont la partition est couchée sur l'instrument. En miroir de cette première scène, l'arrivée à Saint-Eutrope (Arpajon), suite à l'acceptation du transfert de Suzanne, est l'occasion de montrer, par la musique et les comportements des religieuses, ce qui différencie les deux couvents : l'impiété et le libertinage des résidentes de Saint-Eutrope y apparaissent sans détour. Suzanne, invitée par la joyeuse Supérieure à jouer quelque chose à l'épinette, commence une pièce instrumentale sérieuse. Elle est immédiatement arrêtée par la sœur : « Nous avons de la sainteté à l'église tant qu'il nous plaît. Chante-nous quelque chose de plus gai ! ». Les religieuses se mettent alors à évoquer cette romance qu'on chante « dans le monde », « Plaisir d'amour ». Suzanne, en s'accompagnant, leur interprète ladite romance. Diderot, pour sa part, ne donne pas de référence précise et se contente de parler d' « une chansonnette »[14]. Rivette s'autorise par le recours à cette référence précise un léger infléchissement du texte, doublé d'un anachronisme sans grande incidence.[15] Quoi qu'il en soit, après cette prestation, la Supérieure, charmée par la nouvelle arrivante, décide de reprendre l'étude du clavecin avec Suzanne. Cette dernière constate rapidement que son « élève » a la main « bien plus légère » que la sienne sur

11 L'année suivante, le compositeur réutilise cette composition originale pour sa pièce *Macles* (1967), conçue pour 6 groupes instrumentaux.

12 François Couperin avait d'ailleurs dédié son chef-d'œuvre, *Les Leçons de Ténèbres,* à l'Abbaye de Longchamp.

13 « La Supérieure me pressa, et je chantai sans y entendre finesse, par habitude, parce que le morceau m'était familier : *Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres*, etc. […] on ne m'écouta pas longtemps : on m'interrompit par des éloges que je fus bien surprise d'avoir mérités si promptement et à si peu de frais. », Diderot, Denis, *La Religieuse*, Paris, Librairie Alphonse Lemaire, 1925, p. 63.

14 « Je chantai donc une chansonnette assez délicate. », Diderot, Denis, *La Religieuse*, Paris, Librairie Alphonse Lemaire, 1925, p. 63.

15 En effet, l'auteur de « Plaisir d'amour », Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), n'est encore qu'un enfant à la date à laquelle Diderot situe son action, en 1757 (le roman est publié en 1760). L'air fut dans un premier temps, une chanson fictionnelle (un chevrier l'entonne dans *La Célestine*, une nouvelle de Florian) ; avant d'être mise en musique en 1785 par Martini (1741-1816) sous le nom de *Romance nouvelle de M. le Chevalier de Florian*. Robine, Marc, *Anthologie de la chanson française des trouvères aux grands auteurs du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel,1994, p. 581-582.

l'instrument, ces cours n'étant que prétextes à des tête-à-tête plus ou moins intimes. Rivette les montre plus tard jouant à quatre mains entourées des autres religieuses.

L'intérêt de ces deux scènes de « présentation », est de nous faire sentir, par la mise en scène de l'auditoire, deux milieux, en apparence semblables, qui vont rapidement se distinguer par leurs manières antagonistes de recevoir et de pratiquer la musique. Les silhouettes, à Longchamp, sont droites, hiératiques, ordonnées ; alors qu'à Saint-Eutrope, dominent les courbes, le mouvement, et une forme de désordre romantique. Les unes entendent froidement quand les autres écoutent lascivement (**Fig. 4.1-4.2**). Deux versants de la musique sont ainsi représentés, l'un menant à la « vertu », l'autre à la « débauche ».

Fig. 4.2 Suzanne et les sœurs de Longchamp, 0:21:30.

Fig. 4.1 Suzanne et les sœurs de Saint-Eutrope, 1:32:00.

Plus nombreuses dans le roman de Diderot, les scènes musicales insistent sur la délectation particulière qu'éprouve la Supérieure à écouter et à voir Suzanne : « La Supérieure était assise au pied du clavecin, et paraissait goûter le plus grand plaisir à m'entendre et à me voir. »[16] Diderot pousse plus loin que Rivette, dont le style filmique, sobre et concis, installe une certaine froideur à l'écran, les suggestions érotiques se mêlant aux séances de musique.[17] Suzanne, dans le roman, après la confession de ces leçons « particulières », s'interroge par exemple avec naïveté sur les effets de la musique :

> « Qu'est-ce qu'il [le confesseur] trouvait de si étrange dans la scène du clavecin ? N'y a-t-il pas des personnes sur lesquelles la musique fait la plus violente impression ? On m'a dit à moi-même que certains airs, certaines modulations changeaient entièrement ma physionomie : alors j'étais tout à fait hors de moi, je ne savais presque pas ce que je devenais : je ne crois pas que j'en fusse moins

16 Diderot, Denis, *La Religieuse*, Paris, Librairie Alphonse Lemaire, 1925, p. 291.

17 « Je fis d'abord des accords, ensuite je jouai quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti ; cependant elle avait levé un coin de mon linge de cou, sa main était placée sur mon épaule nue, et l'extrémité de ses doigts posée sur ma gorge. Elle soupirait ; elle paraissait oppressée, son haleine embarrassée ; […] et sa tête tombée sur la mienne. En vérité, cette folle-là était d'une sensibilité incroyable, et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets aussi singuliers.», Diderot, Denis, *La Religieuse*, Paris, Librairie Alphonse Lemaire, 1925, p. 244-245.

innocente. Pourquoi n'en eût-il pas été de même de ma Supérieure, qui était certainement, malgré toutes ses folies et ses inégalités, une des femmes les plus sensibles qu'il y eût au monde. »[18]

Rivette fait le choix de minimiser le rôle de la musique dans le récit filmique, les leçons de clavecin devenant un divertissement parmi d'autres (jouer à colin-maillard dans le parc, filer la laine, faire de la broderie, etc.). Cette oblitération du propos musical de Diderot dans le film se fait au profit des autres éléments de la bande sonore, et notamment de la musique extradiégétique.

Avec son film suivant, *L'Amour fou*, sorti en janvier 1969, Rivette franchit une nouvelle étape de son œuvre, laquelle devient plus expérimentale, guidée par la longue durée – le film inaugure des œuvres qui pourront atteindre jusqu'à plus d'une dizaine d'heures pour *Out 1* (1971) –, et le travail autour de l'improvisation.[19] Comme pour *Paris nous appartient*, le réalisateur place au centre de son film, tel un point de fuite, la création d'une pièce du répertoire théâtral, l'*Andromaque* de Racine, prétexte à filmer un parcours, une durée, plutôt qu'un résultat. Claire (Bulle Ogier) et Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), un metteur en scène et une actrice en couple, vont pendant quatre heures et douze minutes livrer le spectacle de trois semaines de leur quotidien. À travers celui-ci, c'est l'anecdotique de l'expérience musicale qui affleure dans un film où seule la musique d'écran a le droit de cité, l'époque n'étant pas à l'expression métaphysique (cf. Bresson). Parmi la multitude des détails, on entend Sébastien, batteur à ses heures, improvisant aux percussions, sans grand savoir faire, au milieu de son salon (« Je joue mal mais je prends mon pied », explique-t-il plus tard). Il préfère les baguettes aux balais, parce que, dit-il, « je ne suis pas vraiment jazz, mais plutôt Rhythm n' Blues, ma spécialité ! ». Le couple dans son salon écoute « Fa-fa-fa-fa-fa (Sad song)» (1966) d'Otis Redding. Sébastien raconte à cette occasion qu'il a acheté un 45 tours parce que la pochette lui plaisait, tout en soulignant que la musique est franchement mauvaise. Le magnétophone à bandes est également pour ces acteurs de théâtre le compagnon d'une écriture spontanée de la voix. Les dernières répétitions d'*Andromaque*, enfin, sont l'occasion d'entendre par bribes de la musique contemporaine percussive : un percussionniste est présent sur la scène, ses instruments hétéroclites (tambours, gongs, cloches, woodblocks, etc.) constituant l'unique décor de la pièce. Ces percussions participent à l'habillage sonore et

18 Diderot, Denis, *La Religieuse*, Paris, Librairie Alphonse Lemaire, 1925, p. 306.

19 Pour Hélène Frappat : « La méthode rivettienne consiste à accueillir, au moment du tournage, moins l'improvisation que l'imprévu, mois l'improvisé que l'improviste (que cet accueil soit celui, radical, d'*Out*, ou celui, moins expérimental, des films qui suivirent). », Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 138.

bruitiste de la pièce de Racine.[20] Rivette, après quatre heures de silence, de bruits du quotidien, de percussions, utilise quelques secondes de musique de Jean-Claude Eloy lors du dernier trajet de son personnage masculin, avant la représentation finale de la pièce que nous ne verrons pas. Sa volonté était de ménager un moment singulier dans le film, où la musique devient « l'onde porteuse » de l'image, contredisant un instant l'esthétique réaliste de l'ensemble.[21]

À travers ces scories du quotidien, ce qui frappe, en matière de musique dans *L'Amour fou*, est un retour à un cinéma « matérialiste », d'où les artifices du spectacle (notamment la musique *de* film) sont proscrits, tandis que les éléments de musiques diégétiques apparaissent pour eux-mêmes, sans aucun déterminisme narratif. En cela, elle reflète la démarche expérimentale du cinéaste, laquelle se voue à une exploration du cinéma, du théâtre et de la vie, en train de se faire, et de se vivre.

Constatons, pour finir, que le classicisme cinématographique de Rivette se réclame constamment de la modernité musicale de son époque. Il s'agit d'un discours essentiellement métaphorique, signe des temps, que nous avons évoqué dans la deuxième partie sur les formalistes. Aussi, selon lui, ayant recours à l'homologie musicale, son premier film

20 L'indétermination générale du film se reflète jusque dans les détails musicaux : « La seule gageure, c'est qu'en six jours de tournage, nous avons essayé de filmer en résumé ce qui aurait dû l'être en trois semaines. De cela, évidemment, le film se ressent : c'est ce qui nous a amené à faire des trucs un peu plus extérieurs, les percussions par exemple : en cours de route, comme Jean-Pierre [Kalfon] voulait obliger ses acteurs à dire les vers d'une certaine façon, il a commencé à les scander suivant les ruptures d'idées, puis à marquer ces césures en tapant dans les mains et, en deux jours, on est arrivé naturellement à l'idée des gongs. Mais, si on avait vraiment eu trois semaines, nous aurions pu atteindre le stade où les gongs auraient été supprimés, parce que ce n'était qu'un moyen, une étape. », Aumont, Jacques, et Jean-Louis Comolli, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968, p. 8.

21 « Je tenais à ce moment, à la fin du film, où Jean-Pierre ressortait, où l'on devait ressentir un sentiment de fausse délivrance, et où ce sentiment de délivrance devait tomber peu à peu. […] J'ai dû filmer très simplement Jean-Pierre marchant, avec quelques plans de coupe un peu bêtes pour pouvoir monter. Et puis, c'était un moment, de toute façon, musical. Alors, j'ai eu envie qu'il y ait de la musique, là, et pas ailleurs. D'un côté, je savais que c'était un film où il fallait jouer sur le réalisme total du son, avec peut-être quelques ponctuations brèves auxquelles j'ai renoncé après en avoir parlé avec Jean-Claude Eloy, parce qu'il ma convaincu que ce serait des pom-pom-pom inutiles. Et puis, dans la mesure même où il n'y avait pas de musique du tout, j'ai pensé qu'il en fallait une importante à un moment, parce que toutes les règles doivent être contredites une fois, et aussi pour que ça décolle, que ce soit un moment réellement planant, en dehors, de l'autre côté... Je voulais qu'à ce moment, non seulement il y ait de la musique mais, pour reprendre un terme de Boulez, que ce soit la musique qui soit l'onde porteuse, et l'image un simple accompagnement, presque accidentel, sans importance. », Aumont, Jacques, et Jean-Louis Comolli, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », *art. cit.*, p. 15.

emprunterait-il à Bartók (*Paris nous appartient*), son second à Boulez (*La Religieuse*), et son troisième à Stockhausen[22] et Stravinski (*L'Amour fou*).[23]

« La réalité est toujours féerique »,
Jean Renoir cité par François Truffaut.[24]

4.2. Doinel, mélomane truffaldien.

4.2.1. *Antoine et Colette* (1962).

Antoine Doinel, incarné par Jean-Pierre Léaud, est un personnage composite qui a accompagné Truffaut pendant une vingtaine d'années (1959-1979[25]) : « Ce personnage imaginaire, écrit le réalisateur, est la synthèse de deux personnes réelles, Jean-Pierre Léaud et moi »[26]. En 1962, après le succès, trois ans auparavant, des *Quatre cents coups,* le réalisateur choisit, par un concours de circonstances[27], de renouer avec son personnage et de donner une suite aux aventures adolescentes d'Antoine Doinel : ce sera le court-métrage *Antoine et Colette.* Le fugueur révolté de 13 ans est devenu un jeune homme indépendant, vivant dans une modeste chambre, place Clichy, grâce à un poste de magasinier dans une maison d'édition de disques, la maison Philips. Le sujet du film, ayant une résonance biographique pour Truffaut[28], est l'histoire de l'amour werthérien d'Antoine (Jean-Pierre Léaud) pour Colette (Marie-France Pisier). Derrière ce voile sentimental, Truffaut va filmer en quelques 29 minutes, en noir et blanc et en cinémascope, dans un style elliptique, le portrait d'un amateur de musique, d'un jeune mélomane.

En effet, Antoine Doinel, jeune salarié de 17 ans, est inscrit aux Jeunesses Musicales de France (JMF) et fréquente assidûment les salles parisiennes pour écouter concerts et

22 Pour certains passages, comme le générique de début par exemple, où l'on entend différents sons enchaînés (bruit d'un train, voix de bonzes zen, guimbarde, clapotement, percussions), le réalisateur revendique l'influence du compositeur Stockhausen, et notamment de la pièce *Telemusik* (1966). Il explique que tout cela est « très grossièrement inspiré de "Telemusik" évidemment. Parce que la grande ambition du film, formellement, c'était de chercher un équivalent dans le cinéma des recherches récentes de Stockhausen : ce mixte de construit et d'aléatoire, et qui implique obligatoirement le temps, la durée. Et l'autre modèle musical du film, mais c'est encore plus lointain malheureusement, c'était "Sergent Peppers..." », Aumont, Jacques, et Jean-Louis Comolli, « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », *art. cit.*, p. 15.

23 « Le temps déborde. Entretien avec Jacques Rivette », *Ibid.*, p. 8-24.

24 « Qui est Antoine Doinel », Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 23.

25 *Les Quatre cents coups* (1959), *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970), *L'Amour en fuite* (1979).

26 Truffaut, François, *Les aventures d'Antoine Doinel*, Paris, Mercure de France, 1970, p. 9.

27 Ce court-métrage est une commande (la seule de sa carrière à laquelle il donne suite) et une participation à un film composé de cinq courts-métrages de différents réalisateurs (Marcel Ophuls, Renzo Rossellini, Andrzej Wajda, Kon Ishihara), ayant pour thème, les jeunes et l'amour, et pour titre, *L'Amour à vingt ans.*

28 Cf. l'épisode de cette histoire d'amour ratée avec Liliane Litvin dans De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001, p. 105. et p. 361.

conférences. Lors d'une de ces manifestations, où est donnée, salle Pleyel, la *Symphonie fantastique*, Antoine aperçoit pour la première fois Colette : il s'agit, comme l'a voulu et écrit le réalisateur, d'un « coup de foudre musical »[29]. Le mardi suivant, assis derrière elle, Antoine assiste à la *Symphonie Héroïque* : la nuque et les cheveux de la jeune femme le fascinent autant que la musique. Il ose enfin l'aborder lors d'une conférence de Bernard Gavoty sur Pierre Schaeffer. Il apprend alors que Colette, elle aussi, fréquente régulièrement les manifestations des JMF, et qu'elle assiste tous les dimanches matins, au Châtelet, au cycle d'initiation à la musique russe : « Borodine, Moussorgski, etc. » précise-t-elle. Une relation amicale s'installe : ils s'échangent des livres, des disques, parlent stéréophonie. Antoine, pensant y retrouver Colette, assiste à une nouvelle conférence de Bernard Gavoty sur la musique expérimentale. Il part au début de la séance après l'avoir cherchée en vain. Le lendemain, il apprend, première d'une série de déconvenues, que Colette a préféré aller à une surprise-partie avec des copains. Le jeune homme, après avoir fait connaissance avec les parents de Colette, décide de changer d'hôtel et de venir vivre en face de chez eux. Mais son enthousiasme retombe vite. Car Antoine, ayant semble-t-il séduit les parents plus que la jeune femme, se retrouve, alors qu'il avait deux places pour un concert de Schwarzkopf, à en regarder la retransmission télévisuelle entre les deux parents de Colette, celle-ci ayant préféré sortir avec Albert, un homme plus mûr qu'Antoine. La déception sentimentale est quelque peu atténuée grâce à l'adoption symbolique d'Antoine par cette nouvelle famille. Le film se termine en un fondu au noir sur le visage de Bernard Gavoty qui laisse place à des photos d'Henri Cartier-Bresson dont le défilement suit le rythme ternaire de la chanson de Georges Delerue, *L'Amour à vingt ans,* chantée par Xavier Depraz (Xavier Marcelle Delaruelle).

Dans ce film, Truffaut assigne une fonction narrative à la musique diégétique en opérant un choix signifiant de références musicales. Les musiques sont convoquées non seulement pour restituer l'environnement culturel d'un personnage – celui d'un jeune parisien fréquentant les JMF –, mais également pour entrer en résonance avec l'intrigue, avec ce que *vit* ce personnage. La musique se fait alors allégorie. Les deux exemples les plus frappants sont l'usage que le réalisateur fait de la *Symphonie fantastique* pour suggérer le coup de foudre d'Antoine pour Colette et de la *Suite pour orchestre n°3* de Bach qui accompagne à quatre reprises le personnage dans ses (més)aventures.

29 Truffaut, François, *Les aventures d'Antoine Doinel*, *op. cit.*, p. 134. Dans le scénario une erreur semble s'être glissée puisque la *Symphonie héroïque*, remplace la *Symphonie fantastique*.

En effet, cette dernière, dont le réalisateur utilise quatre mouvements sur les six qui la composent[30], jalonne les différents états émotionnels du personnage principal : l'Ouverture accompagne son lever de manière grandiloquente en contrebalançant l'aspect misérable de la chambre d'hôtel ; la Gigue évoque le plaisir qu'Antoine éprouve en lisant la lettre de la jeune femme ; le lyrisme de la Sarabande, qui accompagne son déménagement, vient gonfler l'espoir que le personnage place dans sa stratégie amoureuse; la Gavotte, enfin, accompagne la superbe du personnage pouvant désormais observer à partir de sa fenêtre celle qu'il convoite. Cet ensemble de pièces musicales, véritable métronome sentimental, constitue la musique intime du personnage, celle qu'il écoute seul dans sa chambre, sur son pick-up.

Dans l'autre exemple, Truffaut, mettant en scène un concert de la *Symphonie fantastique*, se sert de l'une des musiques à programme les plus célèbres du répertoire romantique pour suggérer cet amour à sens unique : Antoine succombe aux charmes de Colette comme Berlioz succomba à ceux d'Harriet Smithson, un soir de 1827, à Paris, lors d'une représentation du *Hamlet* de Shakespeare.[31] On entend à ce concert deux extraits de cette symphonie, les premières mesures du deuxième mouvement (mes. 12 à 87), « Un bal », et, enchaînées abruptement, les dernières mesures du quatrième mouvement (mes. 123 à 178), « Marche au supplice ». La scène est filmée en une alternance de plans de plus en plus serrés sur les deux personnages. Et, lorsque la clarinette solo, à la fin du mouvement, fait entendre le thème de l' « idée fixe », un gros plan nous montre le visage de Colette, suivi, quand le thème s'achève, de celui d'Antoine, alors qu'un accord de sol mineur joué *double forte* fait tomber la tête de celui qui croit « assister à *sa propre exécution* ». Cette « dernière pensée interrompue par le coup fatal », comme l'écrit Berlioz, soulignée par le montage de Truffaut, laisse déjà présager la fin du film et les amours malheureuses du jeune romantique.[32] Le procédé illustre parfaitement le goût du réalisateur en matière de musique : grâce à une sorte de fondu enchaîné musical, on assiste en moins de trois minutes à un condensé de la *Symphonie fantastique,* le réalisateur ne gardant qu'un noyau symbolique participant à l'efficacité dramatique du film.

4.2.2. Doinel mélomane.

30 Dans l'ordre : Ouverture, Sarabande, Gavotte I, Gavotte II, Bourrée, Gigue.
31 Le soir du 11 septembre 1827. Cairns, David, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 2002, p. 279.
32 « Ma mère vous a trouvé l'air romantique. Probablement à cause de la longueur de vos cheveux. » écrit Colette à Antoine. Truffaut, François, *Les aventures d'Antoine Doinel*, *op. cit.*, p. 140.

À cette utilisation narrative de musiques préexistantes vient s'ajouter tout un univers socio-culturel qui ne se manifeste pas uniquement par la musique elle-même mais également par le visuel et le verbal. Pendant la séquence d'ouverture du film, Truffaut présente le personnage en nous montrant où il vit. Sur les murs de sa chambre, point de vedettes à la mode comme c'est souvent le cas dans les films de cette période, mais une pochette de 33 tours de Beethoven, une autre de la *Symphonie n°1* (« Titan ») de Gustav Malher dirigée par Bruno Walter, une affiche défraîchie des JMF, et une photo d'un chef d'orchestre. Sur une table jouxtant son lit un électrophone et une pile de disques complètent le tableau. Voilà, si on ajoute quelques livres et des vêtements, tout ce que possède Antoine. Le jeune ouvrier parisien est donc présenté comme un amateur exclusif de musique classique.

À ces éléments d'introduction vient s'ajouter toute une liste de références directement liées aux JMF. Cette association musicale, née pendant l'Occupation[33] sous l'impulsion de René Nicoly, atteint en effet à la fin des années 1950, une fréquentation record avec environ 200 000 adhérents en 1957.[34] L'éclectisme semble y être de mise : musique classique, contemporaine, jazz et musique de film[35] s'y côtoient. François Porcile dresse un semblable constat pour les intervenants : « L'éventail des conférenciers, écrit-il, est intéressant à observer, en ce qu'il couvre très exactement le champ esthétique de la critique musicale d'alors. Du bouillant Goléa au solennel Feschotte, du conservateur Gavoty au moderniste Rostand en passant par le classique Pincherle, toutes les tendances sont représentées [...]. »[36] L'objectif des JMF, en considérant l'art comme un service public – comparable en ce point au TNP de Jean Vilar –, est d'offrir au plus grand nombre un accès à la musique et à son histoire. Cependant, l'association n'a pas pour but de former des musiciens mais bien des auditeurs. Comme l'explique le musicologue Yannick Simon : « Les JMF privilégient une pédagogie musicale sur la connaissance des œuvres qui, à l'image de l'histoire de l'art, forme des

33 Pour une vue générale et critique sur l'origine de l'association se reporter à Simon, Yannick, « Les Jeunesses Musicales de France » dans Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, *op. cit*. Cf. également « Les années JMF » dans Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, *op. cit.*, p. 87-93.

34 Porcile, François, *Ibid.*, p. 87.

35 En 1959, Georges Hacquard dédie d'ailleurs aux JMF son livre *La musique et le cinéma*, un des premiers sur le sujet en France, élaboré pour une part grâce à des séances données aux JMF : « Dès la fondation, les JMF ont considéré que la musique de film, toute parente pauvre qu'elle fût, méritait l'examen, que les compositeurs qui travaillaient pour le cinéma avaient le droit de nous intéresser à leurs expériences, et le *Journal musical français* ouvrit ses colonnes à un certain nombre de témoignages de valeur, parmi lesquels nous n'avons pas négligé de puiser. Enfin, je ne puis taire l'accueil fait voici quelques années par la jeunesse de la salle Pleyel à ce premier cycle de conférences-projections qui se vouait aux rapports esthétiques du cinéma et de la musique [...] », Hacquard, Georges, *La musique et le cinéma*, Paris, PUF, 1959, p. 7.

36 Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965, op. cit.*, p. 89.

mélomanes plutôt que des amateurs, favorisant donc l'écoute et non la pratique. »[37] D'où le recours des JMF à une « pédagogie de masse »[38] sous la forme de concert-conférences dont le film de Truffaut se fait l'écho.

Le style elliptique du film – rappelons qu'il ne s'agit que d'un court-métrage de 29 minutes – ne nous permet évidemment pas d'avoir une vue exhaustive de ces interventions. Seuls des éléments symboliques en sont énoncés : comme pour la *Symphonie fantastique,* le réalisateur se concentre sur l'essentiel : l'efficacité narrative des œuvres convoquées. Le film de Truffaut déroule son chapelet de références musicales liées aux JMF : un concert de Shapiro[39], un de Maurice Le Roux[40] – qui, rappelons le, avait composé la musique du premier court-métrage de Truffaut, *Les Mistons* (1958) –, une série de cours d'initiation à la musique russe, donnée au Châtelet, et un récital d'Élisabeth Schwarzkopf.[41] À cela s'ajoutent les conférences de Bernard Gavoty, musicographe connu également sous le pseudonyme de Clarendon, qui incarne dans le film le pédagogue des JMF, et aborde des thématiques contemporaines : la musique expérimentale et la musique électronique. Le conférencier intervient à deux reprises dans le film et les deux seules phrases que Truffaut a conservées concernent Pierre Schaeffer. La première évoque le « sérieux coup de boutoir [qu'il a porté] à la musicologie »[42]. Et la seconde insiste sur le succès d'une séance donnée par Pierre Schaeffer et consacrée aux musiques expérimentales.[43] Ainsi, Truffaut se fait le témoin de l'actualité musicale, la musique expérimentale et notamment concrète ayant le vent en poupe

37 Simon, Yannick, « Les jeunesses musicales de France » dans Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, *op. cit.*, p. 215.

38 Bernard Gavoty, présentant les JMF, adopte lui-même ce ton : « Initiation collective – le mot dit bien ce qu'il veut dire. Depuis quelque temps déjà, le principe du cours public s'était substitué, dans l'enseignement, à la leçon individuelle. Aujourd'hui, le groupe ne suffit plus, on opère sur les masses, et mille à deux mille personnes sont "traitées" simultanément. Il était naturel d'exercer cet apostolat sur la jeunesse d'abord, qui offre l'avantage d'être groupée [sic.]. [...] soucieux d'atteindre toutes les classes de la société, [René Nicoly] prospecta les ateliers, les banques, les entreprises commerciales et industrielles : ainsi, dans la même salle, on vit la jeune ouvrière à côté du licencié ès-lettres, du polytechnicien, de l'étudiante en pharmacie. Les cotisations, minimes, ne pouvaient intimider aucune bourse, si modeste fût-elle. », Gavoty, Bernard, *Les français sont-ils musiciens ?*, Paris, Éditions du Conquistador, 1950, p. 167-168.

39 Peut-être est-il fait référence (à une lettre près) à Harold Samuel Shapero (1920), compositeur américain qui voyage en Europe au début des années 1960.

40 (1923-1992) compositeur, chef d'orchestre, musicologue.

41 (1915-2006) soprano allemande.

42 « Pratiquement, qu'est-ce que nous a appris Pierre Schaeffer, bien des choses, il a porté un assez sérieux coup de boutoir à la musicologie. », vers 0:10:40.

43 « Mes chers amis, voici la seconde des séances que nous consacrons aux musiques expérimentales. La première vous a été donnée par Pierre Schaeffer et j'ai pu juger, de par la qualité de votre silence et de par le nombre de lettres que vous m'avez fait parvenir de l'intérêt que cette séance a provoqué en vous... », vers 0:12:35.

depuis la fin des années 1950 : en 1959, *La Revue musicale* lui consacrait un numéro spécial[44], tout comme l'année suivante la revue *Esprit* s'intéressait aux « musiques nouvelles » (musique post-weberienne, musiques algorithmique, électronique, concrète »).[45]

Antoine Doinel semble pourtant loin de ces préoccupations esthétiques. En effet, la peinture de cet univers musical ne va pas sans un regard critique et distancié de la part de Truffaut : on sent que les deux personnages principaux fréquentent les JMF, certes, par amour de la musique, mais également, et peut-être avant tout, parce que c'est un lieu d'échange et de rencontre. En somme, l'aspect théorique ne les préoccupe pas, ceci reflétant la propension du réalisateur à décrire dans la série des « Doinel » la « culture de la vie »[46] plutôt que la vie de la culture. Truffaut, qui écrivait en parlant d'Hitchcock : « Le style d'un cinéaste peut se reconnaître à l'insistance avec laquelle il s'attarde sur tel élément du récit plutôt que sur tel autre »[47], au lieu de s'appesantir sur ces conférences, préférera prendre le temps de filmer, par exemple, le travail du jeune Doinel dans deux scènes.

Aussi, bien que n'ayant aucune qualification, Antoine a trouvé un métier lié à sa passion pour la musique. Pendant le film il passera d'un poste de magasinier à la fabrication de disques. Dans la deuxième séquence du film, ainsi, on voit Antoine au travail : il passe sa carte dans la pointeuse de l'usine Philips, passe à son vestiaire, puis met des disques en pochettes. Truffaut accompagne cette scène d'un zapping musical qui fait évidemment penser au début d' *À bout de souffle* de Godard, où Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) joue avec un auto-radio. Bien que la musique soit chez Truffaut extradiégétique, le réalisateur l'ancre dans l'univers du film et nous invite à la percevoir comme une musique subjective émanant du personnage. On entend ainsi, morcelés, superposés, plusieurs extraits de chansons contemporaines (1960-1962) : « Les bras d'Antoine » de Guy Béart, « Jeannette » d'Anne Sylvestre, « La peau Léon » de Jeanne Moreau et « Le bistrot » de Georges Brassens[48]. Outre le fait que trois des chansons soient inscrites au catalogue de la maison Philips, les paroles de certaines résonnent avec le film de Truffaut et reflètent l'univers intérieur d'Antoine. La

44 Schaeffer, Pierre (dir.), « Expériences musicales. Musiques concrète, électronique, exotique » par le GRM de La Radiodiffusion Télévision Française, *La Revue musicale*, n°244, 1959.

45 « Musique Nouvelle », *Esprit*, janvier 1960.

46 « La culture ne se réduit pas à celle des livres, à celle des idées. Il existe aussi une culture de la vie faite de la somme de nos expériences. Voilà le lien entre l'identité narrative et la culture. Se cultiver, c'est intégrer les événements qui nous arrivent, dans l'unité d'une histoire, le hasard se convertissant alors en nécessité. », Guigue, Arnaud, *François Truffaut. La culture et la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 171.

47 « Alfred Hitchcock en 1980 », dans Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 86.

48 Béart, Guy, « Les bras d'Antoine », *Béart Tangos*, 1962, Philips. Moreau, Jeanne, « La peau Léon » (C. Bassiak/G. Delerue), *Jeanne Moreau*, 1963, Polydor (Jacques Canneti). Sylvestre, Anne, « Jeannette », *Les cathédrales*, 1962, Philips. Brassens, Georges, « Le bistrot », *Les funérailles d'antan*, 1960, Philips.

première évoque directement par l'homonymie le personnage d'Antoine. Dans « La peau Léon », ensuite, il est question d'un soir au « cinérama » qui est l'ancêtre du cinémascope utilisé pour le film. Enfin, la référence à Brassens, qu'on retrouve également dans le zapping de Godard utilisant le « Il n'y a pas d'amour heureux » d'Aragon chanté par le compositeur sètois, est soulignée – à l'arrière plan – par un carton publicitaire représentant le chanteur et traversant le champ porté par un figurant.

La seconde scène montrant Doinel au travail est purement documentaire. Le réalisateur interrompt la narration pour filmer la fabrication d'un disque, et plus précisément l'étape du pressage. Truffaut célèbre dans cette scène un objet emblématique de la période qui sera rapidement fétichisé : le disque vinyle[49] – la « Gavotte » de Bach accompagnant la scène ne faisant que renforcer ce sentiment. Le disque, devenant dans les années 1950, le véritable compagnon du mélomane, va modifier en profondeur le rapport qu'entretient ce dernier à la musique. En 1962, Claude Samuel constatait :

> « On peut actuellement concevoir une partition [...] qui ne serait *jamais* exécutée en concert, mais seulement diffusée par le disque; cette idée n'aurait pas effleuré le discophile-78 tours qui ne cherchait dans la musique enregistrée qu'un rappel d'une audition directe. Les éditeurs de disques commandent donc (à moins qu'il n'y obéissent) le goût musical de leur époque. Plus raisonnablement, disons qu'ils contribuent à sa formation. *À la notion du "mélomane" peut se substituer maintenant celle du "discophile"*. »[50]

Doinel, et ses « cousins » de la Nouvelle Vague, refléteront parfaitement ce nouvel état de fait : l'écoute intime prend le pas sur l'écoute directe en situation de concert.

4.2.3. Du mélomane au littéraire.

Antoine Doinel dans les films qui suivent (*Baisers volés*, *Domicile conjugal* et *L'amour en fuite*) revient au versant pleinement littéraire de son personnage : consommateur de livres puis auteur sans succès de romans. La musique, devenue secondaire, reste présente dans son univers intime par le biais des femmes qu'il côtoie. En effet, dans *Baisers volés*, il demande la main de Christine Darbon (Claude Jade), jeune violoniste encore élève au conservatoire. Dans *Domicile conjugal*, les jeunes mariés ont eu un enfant[51] et Christine est

49 Certains titres de films du début des années 1960 font directement références à cet objet moderne : *Meurtre en 45 tours* d'Étienne Perrier (1961), *45 tours et puis s'en vont* de Claude Loursais (1964) – un épisode de la série télévisuelle *Les cinq dernières minutes*.

50 Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, *op. cit.*, p. 638. C'est nous qui soulignons.

51 « Je ferai de lui ce que j' ai pas pu faire moi-même. Ce sera un grand écrivain, ce sera Victor Hugo ou rien. », dit Antoine, vers 0:37:00.

devenue professeur de violon.[52] Enfin, dans le dernier volet de la série, *L'Amour en fuite*, Antoine, séparé de Christine, vit avec une jeune disquaire, Sabine (Dorothée).[53] Et son fils, en âge d'apprendre la musique, a choisi de devenir violoniste comme sa mère. Autant de liens avec la musique qui permettent à Antoine de vivre par procuration sa passion pour cet art, marquée, semble-t-il, par une scène originelle : son éducation sentimentale dans le Paris des JMF.[54]

4.2.4. Portrait du cinéphile en mélomane.

Essayons, après ce panorama descriptif, de démêler l'écheveau et de comprendre le sens de cette mise en fiction de la musique dans l'univers truffaldien. Le réalisateur, loin de se plier à un socio-type, crée avec Antoine Doinel un personnage paradoxal, sorte de personnage qui tient autant du cinéma réaliste que du conte et de la fantaisie qui le caractérise. Certaines données sont pourtant extrêmement parlantes replacées dans le contexte du début des années 1960 : Doinel est un jeune ouvrier, il est amateur de musique classique (de Bach à Malher) et fréquente les JMF.

Cette figure du jeune travailleur, très peu présente au cinéma, permet à Truffaut, selon nous, d'exprimer sa vision de la culture, celle d'un autodidacte. Doinel se forge non seulement une indépendance sociale, mais aussi une indépendance culturelle par rapport à son milieu – on peut d'ailleurs se demander s'il appartient véritablement à un milieu. Comme Truffaut, le personnage accède à la culture par la petite porte et non grâce à l'école.[55] Petite main de l'industrie musicale, il fabrique des disques. Les JMF sont pour lui l'occasion, comme le fut la Cinémathèque française pour Truffaut, d'accéder directement à un art, par la confrontation directe aux œuvres. À une époque où il aurait été moins surprenant de voir un jeune amateur

52 « Le métier de Christine, professeur de violon, est un clin d'œil à Monique de Monferrand, la jeune tante de Truffaut, qui enseigne le violon après avoir fait le Conservatoire. » De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 517.

53 Il faudrait ajouter également les « passantes », toutes deux liées à un ratage musical : Fabienne Tabard (Delphine Seyrig) dans *Baisers volés*, voit Antoine répondre à la question qu'elle pose, « Vous aimez la musique ? », un troublant « oui, monsieur ! »; Liliane (Dani), dans *L'Amour en fuite*, entre dans la vie de Doinel en prenant des cours de violon avec sa femme.

54 Colette, devenue « la fille des Jeunesses musicales », est évoquée dans tous les épisodes : Doinel la croise dans *Baisers volés*, l'évoque avec sa femme Christine dans *Domicile conjugal*, et, alors qu'elle est maintenant avocate, Antoine retombe sous son charme dans *L'Amour en fuite*. Doinel semble rester disponible aux souvenirs de ce premier amour, comme le chante Brassens : « Jamais de la vie, on ne l'oubliera, la première fille qu'on a pris' dans ses bras », Brassens, Georges, « La première fille » (1954).

55 « On suppose que c'est à cause de son amour pour la musique classique que le psychologue du Centre [d'observation des mineurs délinquants] l'a dirigé vers ce travail. Antoine est inscrit aux Jeunesses musicales de France et ne rate ni un concert, ni une conférence. Par ces employeurs, il obtient souvent des places gratuites pour des grands concerts non culturels et non réservés aux JMF. », Truffaut, François, *op. cit.*, 1970, p. 123-124.

de jazz ou de rock 'n' roll (comme la bande de jeunes dans *Les Tricheurs* de Marcel Carné (1958), écoutant Chet Baker, Gerry Mulligan et le JATP, ou les intrigants mondains dans *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim, écoutant Monk et les Jazz Messengers), Truffaut choisit de faire de son personnage un « amateur de musique classique ». C'est donc, selon *Le petit Robert* et le dictionnaire de l'Académie (9ème édition), un mélomane au sens strict du terme. Même si Antoine, loin d'apparaître comme érudit, se délecte simplement de ces musiques pluriséculaires. L'avatar doinelien, admirateur de Bach et de Mozart[56], qu'on croisera dans *Masculin Féminin* de Godard, en 1966, ne fera que prolonger cette position de laudateur d'une certaine culture classique et de contempteur des variétés de la vague yé-yé.

Ensuite, Truffaut, en montrant un ouvrier qui fréquente les Jeunesses Musicales de France, participe incidemment à un débat entre pro- et anti-JMF. En effet, au mitan des années 1960, Michel Briguet, intervenant très actif de l'association, évoque les dénigrements dont elle fait l'objet. Il aborde notamment une des critiques récurrentes consistant à soutenir que l'association ne s'occupe que des étudiants (dont Colette, issue de la classe moyenne, est une représentante dans le film) et délaisse les « travailleurs » et la classe ouvrière.[57] Aussi, le film de Truffaut, plus ou moins consciemment, offre une image bienveillante des JMF en faisant du personnage d'Antoine un symbole de la réussite de cette démocratisation culturelle souhaitée – quand bien même le personnage puisse apparaître comme l'exception confirmant la règle. Toujours est-il que le court-métrage *Antoine et Colette* figure aujourd'hui en bonne place dans la chronologie officielle de l'association.[58]

La double référence à Pierre Schaeffer, faisant l'objet de conférences JMF, pourrait nous laisser penser que Truffaut est un amateur de musique expérimentale et qu'il s'intéresse à cette nouvelle esthétique. Il n'en est rien. Pierre Schaeffer, en effet, dirigeant, depuis le 1er janvier 1960, le service de la recherche de la RTF a souvent l'occasion de fréquenter ce milieu

56 Il écoute religieusement l' « Adagio » du *Concerto pour clarinette et orchestre en la majeur*, K.622, de Mozart.

57 « Par insinuations, montages en épingle de certaines difficultés ou pures calomnies, ils ont répandu dans de nombreux milieux qui aspirent depuis peu à la musique une idée absolument fausse que j'ai entendu exprimer par un responsable de bonne foi dans un haut lieu du syndicalisme : "Les JMF, c'est pour les étudiants; ce n'est pas pour les travailleurs." Que ce soit un fait (surtout en province), il faut l'admettre, mais je me porte garant que c'est un fait que l'on regrette profondément. J'ai été personnellement témoin, depuis 1949, des tentatives inlassablement répétées, faites par des délégués régionaux, pour montrer cette fraternité musicale, de leurs efforts sous bien des formes pour faire participer à la vie des JMF ce que j'ai appelé le "monde du travail", et plus précisément la classe ouvrière. Généralement, il faut reconnaître que ces tentatives se sont heurtées soit à l'indifférence, soit à ce préjugé regrettable que je viens de dire. », Briguet, Michel, *50 millions de français devant la musique*, Paris, Éditions ouvrières, 1965, p. 239.

58 « Les JMF, un organisateur de concert pas comme les autres », *Dossier de présentation des JMF*, janvier 2011, p. 15.

des nouveaux cinéastes.[59] Et justement, en janvier 1962, au moment du tournage d'*Antoine et Colette*, le réalisateur a soutenu un projet de série documentaire pour la télévision, *Cinéastes de notre temps*. Les deux instigateurs de ce projet, Janine Bazin (épouse d'André Bazin, père spirituel de Truffaut), et André S. Labarthe (critique aux *Cahiers du cinéma*) ont dû ainsi convaincre Pierre Schaeffer de l'originalité de cette série de portraits où les maîtres du cinéma sont filmés et s'entretiennent avec les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague.[60] Le projet accepté, Truffaut en réalise le numéro zéro avec Roberto Rosselini. Au delà du témoignage, donc, on voit que le choix du réalisateur, consistant à extraire du discours de Bernard Gavoty deux citations faisant référence à Pierre Schaeffer, n'est pas anodin.

On reprochera souvent à la Nouvelle Vague, cette hypertrophie du je, ce recours systématique aux clins d'œil, à l'auto-référenciation et à la citation. Dans un texte programmatique publié dans *Arts*, en 1957, Truffaut annonce et revendique cette subjectivité :

> « Le film de demain m'apparaît donc plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances, et cela plaira forcément parce que ce sera vrai et neuf. [...] Le film de demain sera un acte d'amour. »[61]

Rien d'étonnant, dès lors, lorsqu'il parle de musique que ce soit souvent aussi de cinéma dont il est question.[62] Pour *Antoine et Colette* il l'évoque clairement : « Il s'agissait de souvenirs transposés, la passion de la musique remplaçant celle du cinéma et la fréquentation des salles de concert celle des ciné-clubs et de la Cinémathèque. »[63] Ce glissement entre musique et cinéma, est aussi un amalgame entre deux générations. Truffaut, né en 1931, fait partie de cette génération « 1930 », qui eut vingt ans à l'ère du microsillon et de la cinéphilie triomphante. Alors que les acteurs-personnages, Jean-Pierre Léaud et Marie-France Pisier, nés en 1944, sont clairement de la génération suivante, celle du baby-boom. Comme l'historien

59 « Chapitre 3. 1958-1968 », Gayou, Evelyne, *GRM. Le groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2007, p. 107-140.

60 « François Truffaut soutiendra aussi fermement le projet de Janine Bazin et André S. Labarthe [...]. En janvier 1962, Janine Bazin prend contact avec le service de Recherche de la RTF dirigé par Pierre Schaeffer [...] » De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 342.

61 Truffaut François « Le cinéma français crève sous les fausses légendes », *Arts*, 15 mai 1957 cité dans De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 219-220.

62 L'occasion par exemple d'éreinter le métier de critique : « Travaille bien ton violon Alphonse. Si tu travailles bien tu deviendras un grand musicien. – Et si je travaille mal ? demande son fils – Si tu travailles mal et si tu fais plein de fausses notes et bien tu seras critique musical ! » (*L'Amour en fuite*).

63 Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, *op. cit.*, p. 22.

Jean-François Sirinelli le note : « Quelques années à peine de différence d'âge suffisent à élever une sorte de cloison étanche, quant à la perception à chaud des années 1960, entre la "nouvelle vague" déjà entrée dans l'âge adulte et le raz-de-marée démographique du baby-boom qui balaie la société française des années 1960. »[64] C'est là tout le sel des représentations où les époques se superposent et les chronologies se mélangent : le réalisateur peint un jeune mélomane du début des années 1960 en se servant de ses souvenirs de la cinéphilie des années 1950 et du regard qu'il porte sur la nouvelle génération. Truffaut, bien conscient de certains décalages entre le personnage qu'il invente et son acteur, écrit : « Jean-Pierre [Léaud] contrairement à Doinel lisait très peu, il avait sans doute une vie intérieure, des pensées secrètes mais il était déjà un enfant de l'audiovisuel c'est-à-dire qu'il aurait plus volontiers volé des disques de Ray Charles que des livres de la Pléiade. »[65] La Nouvelle Vague, donc, loin de partager les références des baby-boomers, gardera toujours une distance critique à l'égard de cette génération d'après-guerre.

En 1968, on observe un glissement similaire dans *Baisers volés*, qui fait suite à *Antoine et Colette*, où Mme Darbon raconte à Antoine, tout juste rentré du service militaire : « Vous savez que le Conservatoire est fermé. Ils ont remplacé le directeur. Les élèves préféraient l'ancien : ils ont boycotté les cours... Enfin, toute une histoire ! ».[66] Ici encore, Truffaut se sert de la musique, en inventant une grève des musiciens du conservatoire, pour faire passer un message sur le cinéma. Truffaut, qui tourne son film en février 1968[67], en évoquant cette fermeture du conservatoire, montre en fait son opposition au limogeage d'Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque. Truffaut lui dédie son film et en profite, avec cette analogie musicale, pour y insérer, comme le ferait un diariste, les événements de février 1968 qui verront l'ensemble de la profession se mobiliser pour la réintégration d'Henri Langlois.[68] La référence est d'autant plus forte que dans cette analogie Truffaut souligne le

64 Sirinelli, Jean-François « La France des *sixties* revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 69, janvier-mars 2001, p. 115.

65 Truffaut, François, *Les aventures d'Antoine Doinel*, *op. cit.*, p. 10.

66 Truffaut, François, *Ibid.*, p. 181.

67 De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 461 et suivantes.

68 Truffaut écrit dans *Combat* : « Depuis qu'André Malraux est arrivé au pouvoir, toutes les décisions qu'il a prises à l'égard du cinéma ont été néfastes. Petite silhouette frénétique, isolée dans son usine à rêves évacuée par les cinéastes grévistes, André Malraux doit savoir que nous n'avons pas l'antimémoire courte et que nous n'oublierons pas qu'il a lâché Henri Langlois, comme il a lâché Jacques Flaud, Pierre Boulez, Jean Genet, Gaétan Picon, Rivette et son ami Diderot. », Truffaut, François, « L'anti-fidélité, ou l'antimémoire courte », *Combat*, 12 février 1968, cité dans De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, *op. cit.*, p. 357

rôle pédagogique de la Cinémathèque, sa seule véritable école (la phrase « Les élèves ont boycotté les cours », valant pour « on ne va plus voir de films à la Cinémathèque »).

On le voit, le réalisateur charrie le personnage d'Antoine Doinel dans son univers de références personnelles : son personnage de mélomane est une métamorphose de cinéphile. On peut tout de même souligner que Truffaut offre, avec le court-métrage *Antoine et Colette*, une représentation originale et peu commune d'un jeune homme de la génération du baby-boom. Antoine Doinel se démarque notamment des personnages d'alors par son extraction modeste.[69]

4.2.5. Truffaut et la musique : l'oreille en friche ?[70]

Antoine Duhamel, collaborateur du réalisateur sur plusieurs films[71], résume à propos du réalisateur :

> « Sa culture musicale plafonnait à Vivaldi pour le classique, à Trenet pour la chanson. Pourquoi pas ? Si ma mémoire est bonne, Jean-Pierre Léaud écoutait déjà un concerto pour mandoline de Vivaldi dans sa petite chambre de la place Clichy dans *L'Amour à vingt ans*. [Il s'agit en fait, comme nous l'avons vu, de la *Suite pour orchestre n°3* de Bach].[72] Et mon ami Georges Delerue a prolongé cette ligne baroque avec son choral de *La Nuit américaine*. À vrai dire, par son éducation, Truffaut était plus un littéraire cinéphile qu'un mélomane. »[73]

On retiendra de ce témoignage du compositeur deux formules qui nous semblent cardinales : la *ligne baroque* et le *littéraire cinéphile.*

Le mot « baroque » doit être compris ici comme un synonyme de classique : Truffaut aime la clarté mélodique et harmonique, le classicisme formel. D'où son goût pour Bach,

---

69 « L'évolution sociologique du public se retrouve à l'écran, les personnages du nouveau cinéma étant le plus souvent d'un milieu privilégié. On a beaucoup reproché à la Nouvelle Vague de ne s'intéresser qu'aux gens qui lui ressemblent, qu'à son petit monde. Il faut filmer ce que l'on connaît répondent-ils. De toute manière, les personnages populaires populaires qui peuplent le cinéma des années 1930 ont déjà disparu, la qualité française s'est embourgeoisée, quand elle ne met pas en scène gangsters et prostituées. Avec le jeune cinéma apparaissent les enfants de la bourgeoisie, les futurs cadres; ils ne sont pas près de disparaître des écrans. Les ouvriers, eux, attendront longtemps pour réapparaître, souvent en chômeurs. », Darré, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2001, p. 88-89.

70 Pour un discours centré davantage sur les rapports de Truffaut à la musique extradiégétique, on pourra lire : Porcile, François, et Alain Lacombe, *Musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 117-118. Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 389-391. Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Esthétique de la musique de film, la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague : esthétique, forme, montage,* Maîtrise d'études cinématographiques (Bordeaux III), 1996, p. 41-44.

71 *Baisers volés* (1968), *La Sirène du Mississippi* (1969), *Domicile conjugal* (1970), *L'Enfant sauvage* (1970).

72 Mais Truffaut utilise bien un concerto pour mandoline de Vivaldi dans *La Mariée était en noir* (1968) et dans *L'Enfant sauvage* (1970).

73 Lerouge, Stéphane, *Conversations avec Antoine Duhamel*, *op. cit.*, p. 76.

Vivaldi[74] et la chanson, et son rejet, par exemple, du jazz, qui, selon lui, « est presque toujours inadéquat dans les films, parce qu'il fausse les durées ; privée de sa ligne mélodique, explique-t-il, votre image double de longueur; et de conclure : je suis convaincu que toute musique improvisée devant l'image est une chose néfaste, à rejeter, sauf si le film est purement décoratif [comme *Sait-on jamais* de Vadim]. »[75]

De plus, difficile de ne pas remarquer que cette *ligne baroque* de Truffaut s'inscrit dans une période de l'histoire où la musique, grâce au microsillon, est massivement (re)découverte. « Cette contribution du disque à l'histoire de la musique, note Ludovic Tournès, est particulièrement visible dans la renaissance de la musique baroque. En effet, après le réenregistrement des grandes œuvres du répertoire classique, puis celui des pièces jusque-là considérées comme secondaires des grands compositeurs consacrés (Bach, Beethoven, Mozart...), les compagnies discographiques à la recherche de nouveauté vont encore élargir leur palette sonore. »[76] Cette période est donc placée sous le signe de la diversité musicale potentiellement accessible par le plus grand nombre. Pourtant, Truffaut suivra pendant les années 1960 cette ligne classique qui va de Bach (*Antoine et Colette*) et Vivaldi (*La Mariée était en noir*) à Berlioz (*Antoine et Colette*), en passant par Mozart (*La Peau douce*) et Beethoven (*La Mariée était en noir*). Sa rupture avec Antoine Duhamel est symptomatique de cette orthodoxie musicale : en effet, la musique aux accents stravinskiens que le compositeur lui écrit pour *Domicile conjugal*, jugée trop moderne, signera leur « divorce à l'amiable ».[77]

Ensuite, son côté « littéraire cinéphile » se retrouve dans le goût du réalisateur pour l'allégorie musicale[78], l'anecdote musicale[79] ou encore le texte mis en musique (la chanson), en somme : *la musique qui n'est pas que musique* – qui est « autre chose » que de la musique. Truffaut le reconnaissait, sa culture musicale réduite, reposait sur trois piliers : la chanson

74 « Ce n'est certainement pas un hasard, par exemple, si Vivaldi a été un des compositeurs les plus souvent cités, mais aussi pastichés : sa musique, d'une simplicité d'allure immédiatement populaire, tout en gardant sa réserve "chic" et savante, n'est elle pas synonyme de mouvement, et le mouvement n'est-il pas partie intégrante, par étymologie, du cinéma ? » Chion, Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 251.

75 « François Truffaut. Voix off », *Cinéma 64*, n°87, juin 1964, p. 72.

76 Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée*, *op. cit.*, p. 84. En 1960, un disquaire note : « Au temps du 78 tours – vers 1933 – Bach et Vivaldi étaient bien loin de trouver une audience comparable à celle, presque décuplée, qu'ils ont obtenue depuis la dernière guerre. », Levi Lavares, Albert, « Le disque et la musique contemporaine » dans *Esprit*, janvier 1960, p. 124.

77 Lerouge, Stéphane, *Conversations avec Antoine Duhamel*, *op. cit.*, p. 76.

78 La *symphonie fantastique* de Berlioz dans *Antoine et Colette*.

79 Offrir à un enfant *La symphonie des jouets* dans *La Peau douce*, ou encore, dans ce même film, faire apparaître André Gide en professeur de piano (extrait d'*Avec André Gide* de Marc Allégret, 1952).

française[80], la musique de film et quelques « essentiels » de la musique classique. La description de sa discothèque, faite par Antoine de Baecque et Serge Toubiana, nous le montre : « Truffaut se constitue [...] une belle collection de disques, généralement des variétés françaises (Trenet, Aznavour, Mistinguett, Béart, Francesca Solleville), ou encore le Québecois Félix Leclerc, parfois de la musique classique, peu de jazz, jamais d'opéra, qu'il déteste. »[81] Vient s'ajouter à cette liste la musique de film (Maurice Jaubert et Bernard Herrmann, pour les plus emblématiques), car c'est sans aucun doute au cinéma que le cinéphile Truffaut a entendu le plus de musique.[82] Ce territoire musical, simple et clair, circonscrit par les goûts du réalisateur, sera celui de ses personnages. Dès lors, on ne s'étonnera pas d'y entendre souvent des chansons[83] et, parfois, de la musique classique. Écrasée entre la culture des lettres et celle du cinéma, la musique est un objet ténu de l'univers truffaldien, dépendant des deux phares qui l'enchâssent.

80 Mais pas n'importe laquelle, comme le résume Christian-Marc Bosséno : « En un mot, il aime : *Moi, j'aime le music-hall*, et pas la chanson engagée "à texte" des années 1960 ni, surtout, la chanson sérieuse (c'est également pour ça que Truffaut élit Alain Souchon dans les années 1970). Parmi les premières acquisitions de la discothèque qu'il constitue lorsque ses revenus lui permettent enfin, à la fin des années 1950, de vivre grand train figure une conséquente rangée de disque de Trenet. », De Baecque, Antoine et Arnaud Guigue, *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, La Martinière, 2004, p. 384.

81 De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit.*, p. 288.

82 On peut même se demander si sa connaissance de *La symphonie fantastique* ne vient pas également de sa cinéphilie : la vie de Berlioz ayant fait l'objet d'un film éponyme de Christian-Jacque, en 1941.

83 Boby Lapointe, Félix Leclerc (*Tirez sur le pianiste*), Serge Rezvani (*Jules et Jim*), Guy Béart, Anne Sylvestre, Georges Brassens, Jeanne Moreau (*Antoine et Colette*), Charles Trenet (*Baisers volés*), Guy Marchand (*Une Belle fille comme moi*), Alain Souchon (*L'Amour en fuite*), etc.

Temps	Références musicales	Intrigue	Commentaire
0:00:40 – 0:01:14	Guy Béart, « Le matin je m'éveille en chantant ».	Le réveil d'Antoine sonne, déclenchant mécaniquement la radio.	Correspondance entre les paroles de la chanson et l'action. Crescendo pendant qu'Antoine ouvre les volets.
0:01:40 – 0:02:25	Bach, *Suite pour orchestre n°3 en D majeur*, « Ouverture ».	Antoine met un disque et se dirige à sa fenêtre donnant sur la place Clichy.	La musique sert d'ouverture au film : le personnage en ouvrant les volets nous dévoile la place Clichy et nous plonge dans « son » Paris.
0:04:58 – 0:07:18	Berlioz, *Symphonie fantastique*, « Un bal » et « Marche au supplice ».	Antoine remarque Colette pendant le concert. « Coup de foudre musical ».	La musique approfondit ce que l'image suggère : coup de foudre et présage d'un échec sentimental.
0:14:28 – 0:15:00	Bach, *Suite pour orchestre n°3 en D majeur*, « Gigue ».	Antoine reçoit une lettre de Colette.	La musique installe un climat et sert de toile de fond à la voix off de Colette. Antoine baisse le volume pour lire puis le remonte.
0:15:30 – 0:16:30	Bach, *Suite pour orchestre n°3 en D majeur*, « Sarabande » ou « Aria ».	Il déménage pour s'installer dans un hôtel en face de chez les parents de Colette.	L'acte romantique d'Antoine entre en résonance avec le lyrisme du mouvement le plus connu de la *Suite*.[84]
0:17:25- 0:18:30	Bach, *Suite pour orchestre n°3 en D majeur*, «Gavotte».	Antoine, dans son nouvel appartement, fume à la fenêtre.	Le rythme de la Gavotte accompagne le triomphe provisoire d'Antoine.

Fig. 4.3 La musique diégétique dans le court-métrage *Antoine et Colette* (1962).

4.3. Le mélomane chabrolien : la mort en musique.

> « La bêtise est infiniment plus fascinante que l'intelligence, infiniment plus profonde. L'intelligence a des limites, la bêtise n'en a pas. »[85]

4.3.1. De l'excentricité (*Les Cousins*, 1959) à la psychopathologie (*À double tour*, 1959) .

En 1959, Claude Chabrol livre au public trois films à quelques mois d'intervalle : *Le Beau Serge* (11 février), *Les Cousins* (11 mars) et *À double tour* (4 décembre). Si les deux premiers reposent sur des scénarios originaux avec une forte teneur autobiographique, le troisième est l'adaptation très libre d'un roman éponyme[86] de la série noire, signé Stanley Ellis.

84 Une fois le disque arrêté, on entend une femme chantonnant suivi du bruit d'une chasse d'eau. Lyrisme et prosaïsme se côtoient.

85 Chabrol, Claude, *Pensées, répliques et anecdotes*, Paris, Le Cherche Midi, 2002, p. 71. Fascination pour la bêtise qui le rapproche, toute proportion gardée, de Flaubert dont il adaptera à l'écran *Madame Bovary*.

86 En anglais, le titre est *The Key to Nicholas Street* (1952). La traduction française sort en 1954 : Ellin, Stanley, *À double tour*, Paris, Gallimard, 1954.

Les Cousins, deuxième film du réalisateur, se présentera comme le pendant urbain et germanopratin de son premier film, *Le Beau Serge*, dont l'histoire est située à Sardent, dans la campagne creusoise, village d'où est originaire le réalisateur. La musique diégétique est, si l'on excepte une scène de bal et un chant d'écoliers, absente du *Beau serge.* La campagne, telle que la peint Chabrol, est encore épargnée par la musique « enregistrée », la musique ne s'y fait entendre qu'à certains moments exceptionnels (le bal), et toujours animée par des musiciens (le trio musette). La musique diégétique, dans *Le Beau Serge*, relève uniquement d'une volonté documentaire de la part du réalisateur.[87] Les deux films suivants, quant à eux, accordent à la musique une place prépondérante, deux des personnages principaux étant présentés comme des amateurs de musique, des discophiles : Paul (Jean-Claude Brialy) dans *Les Cousins*, et Richard (André Jocelyn) dans *À double tour*. Intéressons-nous pour commencer à ces deux films et à ces deux personnages mélomanes.

4.3.2. *Les Cousins* (1959).

Dans *Les Cousins*, la musique est surtout associée au personnage de Paul (Jean-Claude Brialy), un étudiant en droit, mélomane excentrique, logeant dans un appartement du XVIe arrondissement et fréquentant activement le quartier latin et Saint-Germain-des-Prés. Son cousin, Charles (Gérard Blain), arrive de Saint-Jean-du-Gard pour poursuivre, à l'instar de Paul, des études de droit. En logeant chez ce dernier, qui occupe l'appartement bourgeois de leur oncle Henri, il découvre un monde qui lui est étranger où règnent le désinvolte, les fêtes et les divertissements ; un monde dans lequel il ne parviendra pas à trouver sa place. En effet, son cousin, après lui avoir pris la femme dont il est amoureux, passe ses examens avec succès sans le moindre effort alors que Charles, assidu et travailleur, échoue. À la pesanteur du besogneux s'oppose la légèreté et le spectacle permanent de Paul, à qui, en apparence, tout réussit. Le jeune homme de province, écrasé par cet univers, tentera, après une velléité de suicide, de tuer Paul en jouant sur son propre cousin à la roulette russe, pendant son sommeil. Mais le hasard, ou la fatalité, en décident autrement. Et, au petit matin, Paul, jouant avec la même arme, tue accidentellement Charles.

Ce cheminement tragique est appuyé par un usage symbolique de la musique. Comme dans *Antoine et Colette*, la musique diégétique revêt dans *Les Cousins*, outre son rôle socio-culturel, une fonction dramaturgique. Dès ce deuxième film, le formalisme de Chabrol,

87 Le cinéaste reprend notamment lors de la scène de bal le stéréotype associant musiciens et consommation d'alcool (cf. *Troisième partie*).

notamment en matière de musique, s'affirme. Les extraits des œuvres de Wagner, utilisés par le réalisateur pour mettre en scène Paul et les rapports qu'il entretient avec les autres, servent le récit tragique élaboré par Chabrol et son scénariste Paul Gégauff. L'ensemble des disques référencés au générique de début, tous de la compagnie discographique Decca, seront écoutés par Paul. C'est en somme la description d'une partie de la discothèque personnelle de notre personnage mélomane :

> Mozart, *40e symphonie en sol mineur*, « Ier mouvement », orchestre symphonique de Londres sous la direction de Josef Krips. Disque Decca. LXT 5356.
> Wagner, *Le crépuscule des dieux*, « Mort de Siegfried », *Tristan et Isolde*, « Prélude et mort d'Isolde », orchestre de la société des concerts du conservatoire sous la direction de Carl Schuricht. Disque Decca. LXT 5026.
> Wagner, *La Walkyrie*, « La chevauchée des Walkyries », orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Hans Knappertsbusch. Disque Decca. LW 5102.[88]

Ces musiques sont utilisées dans quatre séquences clés du film (**Fig. 4.3**). Paul, germanophile affiché – il passe son temps à prendre l'accent allemand et à emprunter du vocabulaire à la langue de Goethe –, est présenté dans le film comme un amateur de Wagner. Ces trois disques seront écoutés dans un lieu unique, l'appartement bourgeois de l'oncle Henri, et choisis par Paul, le maître des lieux, despote en « sa » demeure.[89]

Au début du film, l'arrivée de Charles chez son cousin est traitée de manière symbolique : la porte qu'il franchit semble marquer le passage irrémédiable dans un autre monde. Extrait du *Crépuscule des dieux*, dernier volet de la tétralogie wagnérienne, la « marche funèbre » (*Trauermusik*) qui accompagne Paul alors qu'il passe le seuil, et dont le volume croît lorsque la porte s'ouvre, laisse présager la fin tragique du film : la référence se veut prémonitoire.[90] La mise en scène accentue ce sentiment en montrant l'ouverture de la porte de l'extérieur, pour l'unique fois du film – par la suite le point de vue sera toujours interne à l'appartement. La musique s'arrête brusquement après que les cousins se sont salués,

88 Josef Krips (1902-1974), autrichien. Carl Schuricht (1880-1967), allemand. Hans Knappertsbusch (1888-1965), allemand.

89 On remarque ici plusieurs niveaux, Paul fait sienne la musique de Wagner comme il fait sien l'appartement de l'oncle Henri, et fera « sienne » l'amante de son cousin. La musique « héberge » la sensibilité du personnage comme l'appartement ses frasques.

90 « La marche funèbre du *Crépuscule des dieux* servait, héroïque et tragique, à créer l'ambiance avant chaque annonce radiophonique de la mort "héroïque" d'une personnalité nationale-socialiste. Diffusée par les actualités hebdomadaires de L'Ufa, dans les films et les émissions de radio, cette musique toucha des millions d'auditeurs. La musique pouvait ainsi être utilisée comme un repère auditif : chaque événement, chaque personne et chaque institution militaire fut ainsi affublée d'une mélodie spécifique qui permettait de les reconnaître et de les identifier très rapidement. », Reichel, Peter, *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 376.

laissant planer l'ambiguïté entre une musique diégétique ou une musique extradiégétique. Cependant le traitement sonore (ISM, faible volume en dehors de l'appartement puis amplification sonore à l'ouverture de la porte) nous amène à opter pour la première modalité.

Ensuite, lors de la première scène de fête du film, Paul va donner la mesure de son excentricité tout en affichant son goût pour la musique classique. Il refuse que cette dernière tienne un rôle de simple divertissement, comme le laisse apparaître cet échange entre l'hôte et ses invités : « Vous voulez de la musique ? », demande Paul. Une femme s'enthousiasme : « Ah, oui, si on dansait ! », Paul l'arrête : « Ah non ! ». Un de ses amis, pressentant le numéro de l'hôte, réplique : « De la musique, pas du Wagner ! », Paul le pousse : « Ah, il y a des cons sur la terre ! ». Il met alors le début de la *Symphonie n°40* de Mozart et l'annonce : « Mozart [en prononçant le "t"], Wunderbach ! ». Si évidemment personne ne danse, personne ne semble non plus écouter. L' « Allegro » de la symphonie rythme le ballet mondain : les multiples entrées, les dialogues, la déambulation entre les différents groupes présents. Ce choix mozartien n'est pourtant pas une concession, Paul attend simplement l'arrivée de l'ensemble de ses invités pour mettre du Wagner et exécuter son numéro ; lequel est largement prémédité puisqu'on le voit, avant l'arrivée de ses invités, placer un chandelier dans la cuisine. En effet, après quelques minutes, il revient près du tourne-disque et avertit : « Mozart fini, maintenant... Wagner. ». Paul met alors le prélude de *Tristan et Isolde* – on en entendra les 29 premières mesures. Les convives huent ce changement de répertoire, la musique du compositeur allemand ne faisant semble-t-il pas l'unanimité. Cette protestation collective survient – heureux hasard ? – alors que se fait entendre le premier accord du prélude, l' « accord de Tristan » (fa, si, ré dièse, sol dièse), qui lors de la création de l'œuvre avait, en désorientant l'harmonie tonale, choqué les oreilles romantiques. Paul d'un cri autoritaire met alors l'assemblée d'accord : le silence se fait, les convives s'installent. Après être entré dans la cuisine et avoir plongé l'appartement dans l'obscurité, Paul en ressort coiffé d'une casquette de la Wehrmarcht et portant le chandelier dans sa main gauche. Il se met alors à déclamer un texte à la tonalité romantique, en allemand[91], et traverse le salon dans un clair-obscur singeant

91 "Ô meine Mutter. Wo bist du? Ich bin ein armer Soldat, allein, ganz allein. Ohne Freund(e). ohne Kameraden. Wo sind sie ? Sie sind alle tod, ganz tod. Ich bin traurig. Ich weine, ich schreie : Helf mir! Mutti ! Aber man hört nichts. Ich bin noch allein. Ein Tages, der Krieg ist aus, und der Frühling kommt zurück, die Vögel singen, die Sonne scheint. Und Man hört noch Musik, Musik. Und man findet Liebe, Liebe." [« Oh ma mère. Où es-tu? Je suis un pauvre soldat, seul, complètement seul. Sans amis, sans camarades. Où sont-ils ? Ils sont tous morts, véritablement mort. Je suis triste. Je pleure, je crie : Aide moi ! Maman ! Mais on n'entend rien. Je suis toujours seul. Un jour, la guerre se termine, et le printemps revient, les oiseaux chantent, le soleil brille. Et l'on entend à nouveau de la musique, de la musique. Et l'on découvre l'amour, l'amour. »]

l'esthétique du cinéma expressionniste. Pendant la scène, Paul avance lentement et se dirige vers son cousin assis en compagnie de la jeune femme qu'il courtise, Florence (Juliette Mayniel), afin d'éclairer leurs visages. Au moment où Paul évoque l'amour (« *Und man findet Liebe* »), le jeune couple s'embrasse devant le visage grave et pensif de Paul. Soudain, la lumière se rallume, la musique se tait, le bruit de la fête revient. Le prétexte de cette interruption est une rixe entre Philippe (Jean-Pierre Moulin) et le « Comte italien » (Corrado Guardoucci) à propos des mœurs légères de Françoise (Stéphane Audran).

Le soliloque au chandelier de Paul évoque l'errance d'un soldat après la débâcle puis sa renaissance grâce à la nature, à la musique, à l'amour – difficile de trouver des thèmes plus romantiques. La progression du discours est calquée sur le prélude de *Tristan* : au commencement, l' « errance », ténuité orchestrale et chromatisme (jusqu'à la mesure 15) puis vient la « renaissance » (« *der Krieg ist aus* »), avec l'entrée des cordes menée par le thème entendu aux violoncelles (mes. 17) et une masse orchestrale qui se fait plus dense. Ce monologue accompagné de musique, s'il use d'un code formel proche de celui de la comédie musicale (en se présentant comme une sorte de numéro fermé analogue à l'*aria* dans un opéra et ayant une visée esthétique propre) s'en distingue par le fait que le texte soit déclamé et non chanté[92]. Chabrol met ainsi en scène, à partir d'un sommet de l'art lyrique occidental, un véritable *mélodrame* – pris dans son acception musicale –, c'est-à dire « un drame parlé mêlé de musique ».[93] Cette scène, encore surprenante aujourd'hui, a évidemment interloqué les contemporains, qui en ont fait, de par l'ambiguïté de sa signification, une des scènes emblématiques du films.[94]

Lors de la seconde scène de fête, Paul, reçu à ses examens, arrive à l'appartement pour fêter sa réussite avec une foule d'amis. Charles, qui doit passer les siens le lendemain, décide de ne pas participer à la fête et continue à travailler dans sa chambre mitoyenne au salon, malgré le brouhaha. Clovis fait alors entrer le cadeau de Paul, une malle contenant un homme à moitié nu : le « grand maton » exécute un risible numéro de force agrémenté d'un commentaire chanté puissamment avec une voix de ténor d'opérette. Le spectacle se déroule sous les regards amusés et moqueurs de l'assistance.[95] Alors que ce dernier continue, Paul se

92 Godard dans *Une Femme mariée* procédera peu ou prou de la même façon avec le monologue de la femme dans la cuisine (vers 59:00), récitant un passage de *Mort à crédit* de Céline, sur une version instrumentale du « Jazz et la java » (Claude Nougaro/Jacques Datin), où la parole épouse la musique.

93 Montalembert, Eugène, et Caude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, *op. cit.*, p. 817.

94 Cf. *infra*, « L'objet d'une polémique : l'errance au chandelier ».

95 « Il faudrait que je vous parle d'un personnage qui a longtemps hanté mon existence. Robert Bahr, un type que j'adorais et que je ne voudrais pas définir comme un con mais plutôt comme un crédule plein d'allant, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. C'est, je crois, le type qui m'a fait le plus rire de ma vie. Je l'ai

dirige vers le tourne-disque et met du Wagner. Le montage alterné nous montre Charles à son bureau, agité, et ne parvenant pas à se concentrer au milieu de ce vacarme d'où sourd *La chevauchée des Walkyries*. Paul, dont le visage était à la fête pendant ce début de soirée, devient grave à l'écoute de cette musique et semble préoccupé par son cousin. Florence tente de faire sortir Charles de son Code civil pour qu'il vienne se divertir, mais en vain. L'enjeu de cet examen est pour lui trop important et, excédé, il la chasse de sa chambre. Le besogneux de nouveau seul, on entend la reprise du thème ternaire (9/8) des *Walkyries* alors que la caméra effectue un double panoramique à 360° signifiant visuellement le vertige émotionnel et sentimental de Charles.[96]

L'omniprésence de la mort, qu'infuse symboliquement la musique de Wagner (avec le cortège funèbre de Siegfried, puis, comme nous venons de le voir, avec les Walkyries – les filles de Wotan chargées de ramener au Walhalla les guerriers morts au combat –), trouve son achèvement dans la dernière séquence du film avec la mise à mort de Charles sur la version instrumentale de la « Mort d'Isolde » de Wagner. Il faut se rappeler que Chabrol a tourné deux fins pour ce film[97], l'une proposant la réconciliation entre les deux cousins, l'autre, leur rupture définitive. C'est la deuxième qui sera gardée offrant au film une fin digne d'une tragédie ou d'un opéra qui ne fait pas l'économie de la grandiloquence caractéristique de ces genres.

Dans cette dernière scène, le réalisateur joue, pour la seconde fois (cf. *supra* la scène où Charles arrive pour la première fois chez Paul), avec le spectateur sur l'ambiguïté entre musique diégétique et extradiégétique. Endormi sur son bureau, Charles se réveille à la lueur de l'aurore, on entend en fond le *Tristan* de Wagner. Il gagne le salon où Paul, déjà levé, se remet doucement de son ivresse de la veille. L'arme à feu a été laissée par Charles sur un fauteuil. Paul pour plaisanter, comme à son habitude, vise cette fois son cousin et tire, sans

rencontré lors du casting des *Cousins*. [...] Comme il n'était pas fameux pour dire son texte, je lui ai demandé de le chanter, ce qu'il a fait avec le plus grand sérieux. Jamais je n'ai tant ri que le jour où on a tourné cette scène. Tous les gens qui ont eu le bonheur d'être présents sur le plateau ce jour-là s'en souviennent comme un des moments les plus magiques de leur existence. », Chabrol, Claude, *Pensées, répliques et anecdotes*, *op. cit.*, p. 138.

96 Soulignons au passage que la musique ternaire est très souvent associée à des mouvements circulaires ; ainsi, dans le même film, un plan sur le présentoir de livres lors de la deuxième visite de Charles au libraire, est associée à une courte ritournelle ternaire (3/4) de Paul Misraki (vers 1:11:00).

97 « Les rapports de Chabrol sur le tournage étaient toujours aussi idylliques, mais nous nous affrontâmes tout de même sur la fin du film. Il en avait écrit deux, l'une gaie, l'autre triste. C'était la seconde que Blain et moi préférions. Nous la trouvions belle, romantique, audacieuse. Un coup de feu meurtrier qui partait sur du Wagner, c'était beau comme un opéra ! Trop pour le producteur, qui aimait mieux nous voir courir, réconciliés, dans les champs de blé d'Auvers-sur-Oise ! Nous tournâmes cette fin optimiste, que nous jugions un peu bébête mais que Chabrol aimait bien. Puis Blain et moi menâmes une véritable guerre des nerfs à Chabrol pour qu'il accède à notre vœu. Il ne le regrettera pas, cette fin étant la grande scène du film, celle dont on me parle encore aujourd'hui, fin ambiguë qui suscite toutes les interprétations possibles. », Brialy, Jean-Claude, *Le ruisseau des singes*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 154.

que Charles n'ait eu le temps de le prévenir que l'arme était chargée. Cet « accident » marque pour Paul la fin de l'innocence : lâchant sa canne à pommeau (attribut de sa supériorité) pour jouer avec l'arme à feu, le « roi » est devenu, malgré lui, un assassin. Il reste de longues secondes près de son cousin agonisant pendant que la musique de Wagner apporte au drame tout son lyrisme. L'ambiguïté sur la provenance de la musique n'est levée que dans les dernières secondes, le coup de théâtre final (létal pour Charles) se transforme en un coup de théâtre musical : le dernier panoramique du film s'arrête sur le pick-up du salon dont on voit le bras se lever à la fin du disque laissant apparaître le mot « fin ».[98] Paul et Charles entendaient donc, avec nous, la « mort d'Isolde » de Wagner, laquelle augurait le drame à venir. La manipulation ludique et spectaculaire des symboles musicaux (les musiques wagnériennes) par Paul, tout au long du film, trouve fatalement sa résolution dans la scène finale où la musique, en quelque sorte, dicte la mise en scène macabre. Comme si le nihilisme et la désinvolture de Paul avaient été rattrapés par les symboles musicaux qu'il mettait lui-même en scène. À trop jouer, il finit par tuer. Et la mort, telle une cérémonie fortuite, est survenue en musique.

4.3.3. Paul mélomane : dandysme et anarchisme de droite.

Le personnage de Paul, composé par le scénariste Paul Gégauff et incarné par Jean-Claude Brialy, est peint comme un « dandy-1960 ».[99] Il nous apparaît pour la première fois dans son appartement en djellaba portant une longue vue et accueillant de manière grandiloquente son cousin, qu'il appelle « Carolus » (Charles). Sa tenue sera tout au long du film très soignée : costume cravate de rigueur avec une broche au revers de sa veste et portant une canne à pommeau doré. Il vit au milieu du luxe et de l'opulence. Les goûts musicaux de Paul (Mozart et surtout Wagner) sont une manière d'affirmer sa préciosité et sa différence : réciter un texte en allemand sur le *Tristan* de Wagner, coiffé d'un couvre-chef de la Werhmarcht, moins de 15 ans après la Seconde Guerre mondiale, est sa manière de provoquer et de choquer. En effet, s'il s'était agi de faire du personnage un simple Dandy, les musiques de Verdi ou de Strauss auraient parfaitement convenu. Cependant, Chabrol récupère à dessein

98 Le dernier plan d'un film s'arrêtant sur la source musicale est une figure de style courante qu'on retrouve entre autres dans *Touchez pas au Grisbi* (1954) de Jacques Becker, où Gabin glisse une pièce dans le Wurlitzer pour entendre le thème joué à l'harmonica, la caméra finissant sa course par un gros plan sur le juke-box.

99 Pour une analyse politique et idéologique du cinéma de la Nouvelle Vague (le groupe des *Cahiers du cinéma*), on lira le chapitre « “Oh, moi, rien!”. La Nouvelle Vague, la politique et l'histoire » dans De Baecque, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 141-205.

la dimension « sulfureuse » de Wagner pour modeler la figure d'un Dandy à la dérive, d'un décadent à l'idéologie douteuse, en somme, d'un « anarchiste de droite ».[100]

La musique n'est pas pour lui un simple divertissement : elle est bien plutôt un objet esthétique et symbolique, une parure supplémentaire qui participe à sa mise en scène sociale. Il n'entend pas transiger à propos de ses propres goûts, lesquels sont irrévocables et définitifs. Paul, avec son caractère autoritaire et dominant, impose à sa cour (« je suis le roi » dit-il), son opinion et ses choix esthétiques. Comme le note justement Alain Brassart : « Brialy incarne le prototype de l'étudiant parisien issu des classes sociales les plus favorisées tel que les définissent Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dans *Les Héritiers*, publié en 1964 : sa désinvolture ironique, son élégance précieuse et son assurance statuaire comme son dilettantisme, qui sont les signes d'appartenance à l'élite, l'opposent à son cousin besogneux pour qui l'université reste la seule voie d'accès à la culture. L'échec aux examens de celui-ci peut par conséquent s'expliquer par le fait que l'institution scolaire dévalorise "la culture qu'elle transmet au profit de la culture héritée qui ne porte pas la marque roturière de l'effort et a, de ce fait, toutes les apparences de la facilité et de la grâce". »[101]

Rappelons que la musique, comme l'écrivait Bourdieu (*La Distinction*)[102], est un des éléments les plus « classants » en matière de culture. Paul, grâce à elle, se distingue de ses amis, de sa cour, comme de son cousin de province. Charles, le besogneux, est, au contraire, présenté comme un lecteur consciencieux de Balzac (le libraire prenant soin de commenter qu'il n'y a plus que les jeunes de province pour lire encore l'auteur des *Illusions perdues,* le groupe d'à côté, les jeunes de la Corpo de droit, ne lisant « que des polars et du porno »). Paul est un privilégié, il ne représente pas la jeunesse « Teppaz », écoutant les 45 tours « à la

100 La définition de cette expression oxymorique reste toutefois problématique. « Le pessimisme historique, écrit Jean Préposiet, semble bien être une des caractéristiques essentielles de l'anarchiste de droite qui ne croit pas que l'évolution puisse amener le progrès, n'étant guère enclin à faire confiance à la nature humaine. […] Individualistes farouches, ils se tiennent à distance de toutes les idéologies, de droite comme de gauche. S'ils sont droitiers, c'est dans la mesure où ils prennent pour cible la gauche bien pensante et ses impératifs moraux et esthétiques. Non conformistes avant tout, ils réagissent bien plus contre l'ambiance culturelle de la société, le snobisme, l'esprit moutonnier et le parisianisme des chapelles littéraires que contre l'État, au sujet duquel ils professent un désintérêt goguenard.», Préposiet, Jean, *Histoire de l'anarchisme*, Paris, Fayard/Pluriel, 2012, p. 357-360. Cf. aussi Ory, Pascal, *L'anarchisme de droite (ou du mépris considéré comme une morale, le tout assorti de réflexions plus générales)*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

101 Brassard, Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années 1960*, Paris, Cerf-Cortet, 2004, p. 321-322. L'auteur développe également la thèse d'une homosexualité latente entre les deux cousins, et notamment celle d'un Paul, Jean-Claude Brialy, qui jalouserait secrètement les sentiments de Charles à l'égard d'une femme, Juliette Mayniel. Pour une lecture des films de Chabrol sous cet angle, cf. « Une masculinité problématique : Brialy chez Chabrol », *Ibid.*, p. 298-322.

102 « […] il n'y a rien par exemple qui, autant que les goûts en musique, permette d'affirmer sa "classe", rien par quoi on soit aussi infailliblement classé, c'est bien sûr qu'il n'y a pas de pratique plus classante […] ». Bourdieu, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1978, p. 17.

mode » sur des tourne-disques mais une jeunesse aisée et cultivée par héritage, écoutant avec fantaisie les « classiques » sur ce nouveau meuble bourgeois, qui a pris la place du piano d'autrefois, la chaîne audio.

Le mépris de Paul envers les autres (teinté de racisme et de misogynie) et son je-m'en-foutisme, s'ils relèvent de la pose, s'appuient dans le même temps sur une idéologie volontairement ambiguë. Le personnage par ses excentricités ne se met jamais réellement en danger : il ne fait que se divertir à moindre frais en court-circuitant les symboles de l'ordre établi (politique, religieux, sexuel, artistique). La provocation est gratuite, c'est-à-dire qu'il entend choquer à seule fin de choquer, et, ce faisant, de se démarquer. Comme lorsque Paul réveille, après la longue nuit de fête, un de leurs amis, juif, en criant en allemand, une lampe à la main, « Gestapo ! », pour l'effrayer.[103] Ainsi, pour Alain Brassard l'attitude de Paul « est symptomatique de certains étudiants d'origine bourgeoise (et plus particulièrement parisiens), qui refusent de laisser transparaître l'influence du milieu familial en souscrivant à des opinions politiques souvent extrémistes, obéissant ainsi au "conformisme de l'anti-conformisme" : ainsi, "le charme de certains arrangements politiques tient souvent, pour une part, à ce qu'ils permettent de consommer symboliquement la rupture avec le milieu familial sous la forme la moins coûteuse et la moins scandaleuse" (Bourdieu et Passeron, 1964). »[104] L'ambiguïté du personnage est d'autant plus forte, Chabrol le reconnaît lui même (cf. *infra*), que Brialy lui offre à l'écran une aura de sympathie qu'il n'avait pas sur le papier.

4.3.4. L'objet d'une polémique : l'errance au chandelier (Paul Gégauff et Richard Wagner).

Une scène en particulier, l' « errance au chandelier », est devenue, nous l'avons dit, la séquence emblématique du film. Si l'esthétisme de la scène a sans aucun doute contribué à attirer l'attention des critiques, c'est avant-tout son ambiguïté idéologique qui a fait l'objet de plusieurs commentaires. Plusieurs ingrédients sont réunis pour faire sourdre la polémique : un personnage à la moralité ambiguë, dandy et anarchiste (Paul), un milieu politiquement de droite, où règne l'excentricité et la désinvolture (la « Corpo » de droit), enfin, un scénariste et dialoguiste (Paul Gégauff), connu pour son goût de la provocation et pour son influence auprès de plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague.

103 Dans *Les Cousins*, « Paul/Brialy œuvre dans le mauvais goût. Réveiller en sursaut un convive d'origine juive par un ordre crié en allemand n'a rien d'une fine plaisanterie ». Blanchet, Christian, *Claude Chabrol*, Paris, Rivages, 1989, p. 152.

104 Brassard, Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années 1960*, *op. cit.*, p. 316.

Le film a pu choquer certains contemporains dans la mesure où l'ironie des provocations est perçue comme ambiguë. Les personnages et leur univers ont ainsi pu être amalgamés à celui du réalisateur, de son scénariste (Paul Gégauff), voire à la Nouvelle Vague.[105] C'est qu'en effet les « canulars » du film sont entachés par une « mauvaise » réputation : celle de l'écrivain et scénariste Paul Gégauff, lequel va littéralement fasciner et influencer plusieurs membres du groupe des *Cahiers* (Chabrol et Rohmer[106], plus particulièrement). Le « Brian Jones de la Nouvelle Vague » comme l'appelait Bernadette Laffont[107], reste une personnalité mystérieuse. Gégauff, avant d'être écrivain, est musicien et mélomane, c'est notamment pourquoi il nous intéresse ici. On l'a déjà croisé au piano dans *Week-end* (1968) de Godard, et on peut le voir dans un film quasi autobiographique *Une Partie de plaisir* (1975) de Chabrol, où, pianiste amateur, il tient le premier rôle, apparaissant,

105 Geoges Sadoul écrit à la sortie du film : « Grande party, chez les parisiens. Il inflige à ses amis la grande musique de Wagner, et un étrange "numéro" où passe la nostalgie de la guerre, de la gestapo, des S.S. […] Oui, les murs du quartier latin l'attestent par leurs graffiti, la croix gammée et ses mythes hantent toujours certains "bons jeunes gens", nés à Passy ou à Neuilly. Ce thème sous-jacent des *Cousins*, s'il avait été précisé par quelques scènes ou réponses, aurait eu plus de force, de vérité, de poids. Le personnage du "mauvais génie", nous le voyons, dans le club d'étudiant, tirer une matraque de sa poche, pour assommer un Voltaire de plâtre. Puis à deux reprises s'en prendre à un "nègre". » (Sadoul, Georges, « Un film néo-romantique. *Les Cousins*, film français de Claude Chabrol », *Les Lettres françaises*, 13 mars 1959). Michèle Firke, pour sa part, dans les colonnes de *Positif*, reproche au film de Chabrol de n'être qu'« un hétéroclite bout-à-bout de clins d'yeux aux copains » et de « références pastichant les maîtres admirés », lesquelles ne peuvent constituer à elles-seules une œuvre. Elle poursuit : « Grâce aux auto-portraits des films de Chabrol et de ses amis Rivette, Godard et Rohmer (*Le Coup du berger*, *Charlotte et Véronique*, *Charlotte et son Jules*, courts-métrages), c'est la pourriture d'un autre régime qui s'étale d'elle-même presque involontairement. Goebbels, la Gestapo, le racisme, l'antisémitisme, toutes les formes de lâchetés, le mythe du surhomme et de l'esclave, Chabrol décrit avec tendresse un monde qu'il a l'air de bien connaître, mais au fait, que nous aussi nous connaissons bien... Jeune Nation, Nazisme, ça vous dit quelque chose ? » (Firk, Michèle, *Positif*, n°30, juillet 1959, p. 60.). D'autres, tout en reconnaissant le second degré du film, lui reprochent son ton désinvolte : « Ce que nous aimons moins dans *Les Cousins*, c'est que le petit monde pourri où règne Paul nous semble davantage un objet précieux façonné et agencé pour la délectation de l'auteur qu'un milieu tenant par quelques racines à la société d'aujourd'hui. Il y a là un certain ton de mépris pour une réalité tenue définitivement pour dépassée, un détachement esthétique auxquels nous ne pouvons souscrire. Le cinéma n'est pas un jeu. On ne construit pas le monde en l'ignorant. Comme, de plus, le film accumule les inquiétantes ambiguïtés, nous nous demandons parfois si cet élégant durcissement devant la réalité contemporaine ne rejoint pas le "romantisme allemand" évoqué par Chabrol lui-même et qui, pour nous, a tant de point commun avec le fascisme. Nous n'aimons pas être inquiétés par des jeux de ce genre, même s'il s'agit de canulars. » (Jean-Louis Cros, *Image et Son*, n°122-123, mai-juin 59, p. 33.).

106 « Schérer [nom d'Éric Rohmer] et Gégauff sympathisent immédiatement. Ils ont des points communs : leurs origines alsaciennes, des goûts littéraires semblables (Dostoïevski), un même amour pour la musique. L'aîné découvre Monteverdi grâce au cadet, tandis que ce dernier entend pour la première fois les quatuors et sonates de Beethoven chez Schérer, dans sa chambre de la rue Victor-Cousin. », Herpe, Noël, et Antoine de Baecque, *Éric Rohmer. Biographie*, Paris, Stock, 2014, p. 38. Cf. *infra* « Musique, dissimulation et profondeur (Rohmer, Gégauff et Godard) ».

107 Le Guern, Arnaud, *Une âme damnée. Paul Gégauff*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 12. Écrivain proche des Hussards (Antoine Blondin, Jacques Laurent, Roger Nimier, etc.), d'une droite littéraire vaguement anarchiste, son univers romanesque n'est pas sans rappeler celui des premiers films de Chabrol, où l'on trouve ce même désir de provoquer et de secouer une bourgeoisie, considérée comme hypocrite et figée. Cf. *infra* le rapprochement entre *Les Godelureaux* (1960) de Chabrol et le roman *Rébus* de Gégauff.

avec femmes et enfant, tout à la fois misogyne, sadique et séducteur.[108] Né en 1922 près de Mulhouse, Paul Gégauff apprend très jeune le piano. Peu avant ses dix-huit ans, il publie un opus de 85 pages (*Burlesque*[109]) où sont alignés « une série de clichés antisémites, […] une vision des Noirs digne des images d'Épinal colonialistes et un coup de griffe contre les mécréants ».[110] Frédéric Boucley nous apprend que pendant l'Occupation, « Paul Gégauff se rend en Normandie pour acheter au marché noir des victuailles ; à son retour gare Saint-Lazare, la police allemande intriguée l'interpelle : la viande qu'il transporte a coloré en suintant le carton de la valise. Emmené dans un local proche, il parvient à minimiser l'infraction par sa connaissance de l'allemand et grâce à la présence d'un piano. Beethoven et Wagner ont sa préférence, ainsi que Bach. Ces années de la vie de Paul Gégauff sont les plus obscures et son goût pour les situations équivoques ne le prédisposera jamais à dissiper les zones d'ombre. »[111] Sa première provocation dans l'immédiate après-guerre, est de se rendre au bal de la Liberté, à la Rose Rouge, en uniforme S.S., d'où il est immédiatement expulsé.[112] Touchant un héritage, il mène ensuite grand train pendant plusieurs années, publiant plusieurs romans, de quoi le rendre prestigieux aux yeux de Rohmer et de Chabrol.[113] Le premier s'inspirera d'ailleurs pour son premier long-métrage, *Le Signe du Lion* (1959), d'une des mésaventures de Gégauff, bloqué à Barcelone pendant plusieurs jours en période estivale sans un sou en poche. L'écrivain est ainsi à l'origine de nombreux personnages-types des cinéastes de la Nouvelle Vague où l'on distingue « les Paul, durs, volontiers grandes gueules, suffisants à l'occasion », s'opposant au « Charles, sages jusqu'à être timorés, honnêtes et respectueux des

108 On y trouve des perles qui relèvent autant de l'univers chabrolien que gégauvien, comme : « N'importe quel imbécile finit par dire la vérité. C'est comme une pendule arrêtée. Deux fois par jour, elle donne l'heure exacte. » On y entend du Beethoven, du Brahms et du Schubert.

109 Gégauff, Paul, *Burlesque*, Paris, J. Barde, 1940.

110 Boucley, Frédéric, « Paul Gégauff parmi les ombres », dans Gégauff, Paul, *Rébus*, Paris, Le Passeur, 1998, p. 183.

111 Boucley, Frédéric, *Ibid*., p. 185. Antoine de Baecque fait un semblable constat : « Germanophile, lisant Goethe dans le texte, vivant à travers la musique de Beethoven et de Wagner, il sème quelques doutes dans l'existentialisme d'après-guerre. [...] Les jeunes Turcs ne sont pas les seuls à admirer Paul Gégauff. Bataille, Leenhardt, Astruc ont chacun consacré de fort beaux éloges à ses romans, *Les mauvais plaisants*, *Le toit des autres*, *Rébus*, *Une partie de plaisir*.[...] Ce trop plein de haine qu'il maintient en lui, qu'il canalise vers son insolence dandy et sa scélératesse affichée, ce "trop" est né de son antisémitisme premier.» L'auteur cite ensuite *Burlesque*, le livre « antisémite » de Gégauff. De Baecque, Antoine, « Gégauff, le premier des Paul », *Cahiers du cinéma*, n°21, Hors série, octobre 1997, p. 81.

112 Il remettra l'uniforme allemand pour faire de la figuration dans *La Ligne de démarcation* (1966) de Chabrol.

113 En 1976, Chabrol se souvient : « [Paul Gégauff] était beau comme un dieu. Il le savait, il ne s'en vantait pas, mais en profitait. En outre, il avait cette gloire d'avoir déjà écrit un ou deux livres qui avaient déjà paru aux Éditions de Minuit, ce qui était le fin du fin. », Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne...*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 86.

conventions ».[114] Il y a ainsi chez les « Charles » de la Nouvelle Vague (Rohmer, Chabrol, avant tout), tenus par la morale bourgeoise, une grande fascination pour les « Paul », comme Paul Gégauff, séducteur et irrévérencieux.

Difficile, après cet aperçu, de ne pas relever les ressemblances entre l'univers des premiers films de Chabrol et le « style » de Gégauff, mêlant raffinement et provocation, musique et idéologie douteuse. Pour revenir à la scène qui nous intéresse, Chabrol, en utilisant le prélude de *Tristan*, fait appel aux sentiments romantiques tout en appuyant la connotation germanique et belliqueuse par la mise en scène (couvre-chef de la Wermarcht, monologue en allemand). Le texte du monologue, que d'aucuns ont pris pour du Nietzsche ou du Goethe[115], serait en fait de l'acteur lui-même[116], Jean-Claude Brialy. Chabrol, par ailleurs, prendra toujours soin par la suite, comme pour écarter une mise en doute de l'ironie du film, d'écarter Gégauff de l'inspiration de cette scène, pourtant tellement gégauvienne (l'élégance couplée à la provocation douteuse). En 1962, dans un entretien, Chabrol explicitait le propos des *Cousins* :

> « Au départ, c'était un film antifasciste, qui a évidemment été compris comme un film fasciste. – *A cause de Gégauff ?* – Mais pas du tout, Gégauff n'est pas fasciste, c'est une légende ! Seulement, il est anarchiste, et il adore parler allemand, se travestir en officier allemand, etc. Dans une réception, on peut très bien le surprendre au détour d'un couloir, déguisé en Adolf Hitler... En 1945, au Bal du Scandale, il s'était déguisé en officier du IIIe Reich. Cela avait jeté un froid, mais c'est le Bal du Scandale n'est-ce pas ?... Certaines trouvailles qu'on lui attribue, à cause de sa réputation, ne sont pas de lui : par exemple, la scène où Brialy déclame un poème en allemand... - *Le personnage de Brialy n'est-il pas fasciste, et sympathique ?* - Si, mais la faute m'en incombe entièrement. Dans le scénario, c'est un personnage à la manière de Le Pen, mis à part le fait que

114 Boucley, Frédéric, « Paul Gégauff parmi les ombres », *op. cit.*, p. 189. Les « Charles » : André Jocelyn dans *À double tour* et *Ophélia*, Maurice Ronet dans *Le Scandale* ; les « Paul » : Jean-Claude Brialy dans *Les Godelureaux*, Mario David dans *Les Bonnes femmes*, Charles Denner dans *Landru*, Jean Yanne dans *Que la bête meure*, etc. Cf. « les deux profils » dans Magny, Joël, *Claude Chabrol*, *op. cit.*, p. 58.

115 Les plus prudents parlent d'un « poème en allemand » (Domarchi dans les *Cahiers du cinéma*, n°94, avril 1959 ; Salachas dans *Téléciné*, n°84, Août-Septembre 1959 ; Sadoul dans *Les Lettres françaises*, 13 mars 1959 ; ou encore Gilson dans *Cinéma 58*, n°31, novembre 1958), alors que d'autres y reconnaissent du Nietzsche (Lachize dans l' *Humanité*, 18 mars 1959) ou, plus tard, du Goethe (Joël Magny dans son *Claude Chabrol*, *op. cit.*, p. 55.).

116 « Il faut que certains critiques soient bien étourdis ou bien superficiels pour avoir attribué à Goethe le poème que Paul déclame ! Le texte brasse les thèmes récurrents du romantisme allemand, certes, mais avec un simplisme qui évoque instantanément la parodie. [...] Tout laissait à penser qu'il s'agissait d'un pastiche gégauvien. Renseignement pris auprès de Chabrol, le texte aurait été concocté par... Jean-Claude Brialy. Dans le script figure un autre texte, mais les thèmes développés étaient les mêmes : désespoir engendré par la guerre et son cortège de désolations, la mort, la solitude du survivant, son désir de chaleur maternelle ; l'espoir revenu lorsque la guère s'achève et que renaît le printemps, synonyme d'élan vital et de naissance de l'amour. », Alexandre, Jean-Lou, *Les cousins des tricheurs. De la « qualité française » à la Nouvelle Vague*, *op. cit.*, p. 142-143.

Brialy est d'une élégance et d'une "classe" remarquables, alors que Le Pen ressemble à un toucheur de bœufs. Mais Brialy est tellement sympathique que, au tournage, il m'a été impossible d'en faire un salaud. »[117]

En 1962, dans un autre entretien, il affirmait avoir fait un portrait assez fidèle d'un certain milieu qu'il a fréquenté pendant ses études :

« Quant au contexte social des *Cousins*, à l'époque, on le croyait faux, maintenant on s'aperçoit qu'il était vrai. Les gars qu'on voit dans le film sont ceux qui, par la suite, se sont mis à jouer du bazooka et du plastic. Ils étaient tous à la Corpo de Droit, en 47-49 (la grande époque !...) et je les connaissais bien. Il y en a même un qui a fait parler de lui depuis et qui est quelqu'un d'assez important [Jean-Marie Le Pen]. Donc, le personnage de Brialy, il existe, et il avait du charme. Un peu moins que Jean-Claude, mais il en avait. […] Le côté "germanique" vient de ce que je suis très sensible à la guerre et à toute l'atmosphère "romantisme allemand", qui, à la fois, me séduisent et m'inquiètent. De même, j'ai voulu montrer dans *Les Cousins* que le fascisme était séduisant, en même temps qu'inquiétant et dangereux. Tout ce qui est épreuve de force dont on est censé être l'élément fort est séduisant et dangereux. »[118]

Quelques années après la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre de Wagner a une connotation politique[119] incontournable, celle du fascisme et du nazisme.[120] Chabrol ne l'ignore pas et utilise donc la musique de Wagner à dessein : elle incarne cette ambiguïté même du personnage, mêlant l'esthétisme (beauté musicale) à la provocation (parodie de la connotation fasciste). Laurent Guido distingue deux « images parodiques » souvent associées à la réception de l'œuvre de Wagner au cinéma. La première est l'opéra parodié comme une forme d'expression ampoulée et excessive[121]. Quant à « la seconde image canonique, dans la réception parodique de l'œuvre de Wagner, [elle] découle de sa dimension nationaliste, en particulier à partir de son appropriation par le régime hitlérien, que tourne déjà en ridicule le célèbre ballet de Chaplin dans *The Great Dictator* (1940). Dès lors cette association au totalitarisme nazi ne cessera de sanctionner la musique de Wagner, qu'elle soit indirecte (le gardien sadique qui torture ses prisonniers au son de *Tannhaüser* dans *Les Démons de la liberté* (1947) de Jules Dassin), grossièrement sarcastique (l'étudiant décadent des *Cousins* de

117 « Clefs pour Claude Chabrol, interviewé par Michel Madore », *Cinéma 62*, n°64, mars 1962, .

118 Entretien avec Claude Chabrol, *Cahiers du cinéma*, n°138, décembre 1962, p. 6-7.

119 Dans le sens des associations partagées par un groupe d'individus à l'intérieur d'une culture. Cf. Meyer, Léonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011 [1956], p. 258.

120 En 2009, par exemple, Wagner se voyait encore associé à la guerre sur des affiches de la Coordination Anti-Otan avec les slogans : « L'OTAN c'est Wagner. Nous c'est Schubert » et « L'OTAN c'est Wagner. Nous c'est Albert Ayler ».

121 On trouve d'ailleurs cette image dans *Le Signe du Lion* (1959) de Rohmer, où deux clochards se livrent à une parodie de *L'or du Rhin* avec des voix travesties et beuglantes.

Claude Chabrol (1959), […]) ou franchement obscène (les films de Russell susmentionnés [*Malher* (1974) et *Listomania (1975)*]). »[122] Chabrol reprend donc à son compte la deuxième image parodique de l'œuvre de Wagner, mêlant à la fois le lyrisme wagnérien (effet de fascination) et la connotation politique (effet de provocation).

Au-delà de cette connotation, ce qui semble intéresser Chabrol dès ce premier film est le rapport complexe qui unit la « beauté » (l'art) et le « mal » (le crime). Dans le film, le personnage de Paul, bien qu'usant d'un comportement abject, est rendu sympathique (le bon vivant, le bon ami, etc.) et séduisant (dandy, goûts pour la musique et pour la théâtralité). Dans son film suivant (*À double tour*), Chabrol va retourner la question de ce rapport, en faisant de la musique classique une possible « inspiratrice » du crime.

Temps	Références musicales	S.S	Intrigue	Commentaire
0:03:58-0:05:15	Wagner, *Le crépuscule des dieux*, « marche funèbre » (*Trauermusik*)	T	Charles arrive chez Paul pour la première fois.	La musique de ce premier contact laisse présager la fin tragique du film.
0:15:20-0:23:45	Paul Misraki, musique originale (jazz).	T	Paul fait visiter la Corpo de droit à Charles.	Musique d'ambiance. Un slow-jazz souligne l'entrée de Florence.
0:29:40-0:37:35	Mozart, *Symphonie n°40*, « Allegro ». Wagner, *Tristan et Isolde*, prélude.	T	Paul organise une soirée dans son appartement.	Mozart fait ressortir la théâtralité de la soirée. Wagner est l'occasion pour Paul de faire son numéro d'esthète en récitant un texte en allemand.
0:44:00-0:45:55	Paul Misraki, musique originale (jazz).	T	La fête se poursuit. Les participants sont soûls.	La jazz comme musique d'ameublement.
1:12:35-1:15:00	Paul Misraki, musique originale (jazz).	T	Charles écrit à sa mère pendant que Paul danse avec Florence.	Le jazz considéré comme simple musique de danse (penser qu'il était hors de question pour Paul de danser sur Mozart ou Wagner).
1:25:20-1:30:15	Une voix de stentor (numéro de cirque). Wagner, *La Walkyrie*, « La chevauchée des Walkyries ».	T	Paul est reçu à ses examens et organise une fête. Le cadeau de Clovis : un numéro du « grand maton ».	Goût pour le grotesque et l'excentricité. Trilles pendant le panoramique circulaire.
1:39:20-1:44:50	Wagner, *Tristan et Isolde*, « Mort d'Isolde ».	T	La veille, Charles a échoué à ses examens. Paul, le matin, le tue accidentellement en jouant avec une arme.	La mise en scène est construite sur la fin de cet opéra de Wagner.

Fig. 4.4 La musique diégétique dans *Les Cousins* (1959).

122 Guido, Laurent, « Parodies (Cinéma) » dans Picard, Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 1542.

4.3.5. *À double tour* (1959).

L'intrigue policière de *À double tour* est simple : Richard (André Jocelyn), aîné d'une famille de la bourgeoisie de province, les Marcoux, décide de venger sa mère en tuant la maîtresse de son père. La bourgeoisie de province, thème qui apparaît ici et deviendra récurrent dans le cinéma de Chabrol, est peinte avec férocité. L'auteur situe l'histoire dans le sud de la France, près d'Aix-en-Provence. Chabrol fait de la musique un élément essentiel de sa mise en scène : plus encore que dans *Les Cousins*, elle joue un rôle dramatique et participe à la structuration du film (**Fig. 4.5**). Le réalisateur va creuser l'ambivalence d'un personnage, Richard, un mélomane jusqu'au-boutiste à l'esprit dérangé.

4.3.6. Richard, le mélomane assassin.

Richard, comme l'a justement remarqué Christian Blanchet[123], est le premier criminel de l'œuvre de Chabrol (puisque dans *Les Cousins*, le coup de feu peut être considéré comme accidentel). Et ce premier criminel a une particularité : il est mélomane. Chabrol inaugure dans son cinéma la figure archétypique de l'esthète-assassin. « L'œuvre chabrolienne est jalonnée de personnages que nous appellerons "lyriques" et qui ne cessent d'exalter des vérités qu'ils croient inébranlables, écrit Blanchet. […] Pour Chabrol, l'esthétisme encourage le "lyrique" dans son exaltation : il est donc perçu comme un danger supplémentaire. »[124] La musique dans ses films se charge de cet « esthétisme » qui galvanise et exalte le lyrisme de ses personnages. Plus encore que pour le Paul des *Cousins*, la musique est pour Richard un objet esthétique capable de mener à des raisonnements pernicieux et à la folie meurtrière.

Le choix de l'acteur incarnant Richard n'est pas le fruit du hasard. L'ébauche du personnage apparaît déjà dans *Les Cousins*, où l'acteur André Jocelyn, ébranlé par la musique, prenait une pose extatique : « Lorsque Brialy hurle sur la musique de Wagner, raconte Chabrol, la caméra se promène sur les figurants qui sont dans une demi obscurité. Quand elle arrive sur Jocelyn, il pleure. Je me suis dit : « En voilà un qui n'y va pas avec le dos de la cuillère ! ». Jocelyn, alors simple figurant, est engagé pour l'un des rôles principaux de *À double tour*, celui du mélomane.

123 Blanchet, Christian, *Claude Chabrol*, *op. cit.*, p. 23.
124 Blanchet, Christian, *Ibid.*, p. 160-161.

Temps	Références musicales	S.S	Intrigue	Commentaire
0:03:10 – 0:04:50 0:05:20 – 0:06:40	Paul Misraki, musique originale (cha-cha, jazz)	R	Julie, la servante, s'exhibe à sa fenêtre en sous vêtements, sous les yeux du jardinier, du laitier et du fils de famille, Richard.	La musique guillerette sort de son transistor.
0:06:58 – 0:07:58	Mozart, *Sérénade en sib majeur,* « Romance, adagio ».	T	Richard, après avoir regardé Julie par le trou de la serrure, va vite dans sa chambre mettre du Mozart pour faire mine qu'il est occupé.	Les attitudes du personnage, dirigeant la musique dans sa chambre avec des grands mouvements de bras, laissent déjà percer l'étrangeté dudit personnage.
0:28:30 – 0:30:25	Marche fanfare	M	Fanfare dans les rues d'Aix-en-Provence.	Véritable fanfare, plan-séquence dans un style documentaire.
0:30:25 – 0:37:00	Mozart, *Sérénade en sib majeur,* « Romance, adagio ».	T	Richard écoute du Mozart. Sa mère et son père se disputent.	La musique sert de fond sonore, très discret, pendant la dispute.
0:50:35 – 0:51:35	Mozart, *Sérénade en sib majeur,* « Romance, adagio ».	T	Après un long flash-back, on retrouve le couple qui se déchire.	La musique sert à circonscrire le flash-back.
01:07:50 –1:12:08	Berlioz, *Roméo et Juliette*, Quatrième partie : « Invocation. Réveil de Juliette. Joie délirante ».	T	Richard, au milieu d'un champ, écoute Berlioz, Laszlo vient s'expliquer avec lui au sujet de la mort de Léda.	L'occasion, pour le réalisateur, de mettre en scène la folie du personnage.
1:14:54 – 1:16:40	Mozart, *Sérénade en sib majeur,* « Romance, adagio ».	T	Richard avoue son crime. Flash-back : il écoute Mozart pendant que ses parents se disputent.	
1:24:19 – 1:26:42	Mozart, *Sérénade en sib majeur,* « Romance, adagio ».	T	Flash-back : Richard met le disque chez Léda puis la tue.	Étrangement, il trouve ce même disque de Mozart chez Léda.

Fig. 4.5 La musique diégétique dans *À double tour* (1959).

Le personnage de Richard est un amateur de musique classique au comportement singulier. Dans une première scène du film, il épie Julie, la bonne (Bernadette Laffont), par le trou de la serrure alors qu'elle danse en sous vêtements au son de son transistor. Quand, habillée, elle s'apprête à sortir, Richard regagne vite sa chambre en mettant en marche son tourne-disque et en montant le volume de l'appareil à son maximum. Il s'installe sur un rocking-chair, calmant son ardeur pour Julie en s'absorbant dans la musique. Après le passage de la bonne devant la porte grande ouverte de sa chambre, Richard se lève de son siège et,

avec des mouvements lents, mime les mouvements d'un chef d'orchestre en écoutant l'adagio de la *Sérénade en sib majeur* de Mozart.[125]

Cette musique de chambre mozartienne, dont il vient juste d'acquérir le disque, va être associée au crime de Richard, dont la maîtresse de son père sera victime. La musique se présente même, pour le criminel, comme une justification de son geste. Quand Richard s'introduit chez Léda (Antonella Lualdi), avec l'intention de la tuer, il s'explique :

> Richard Marcoux : Quand on pense du mal de vous, on ne peut qu'avoir tort. C'est une idée qui me désespère, Mademoiselle. […] Ma mère m'aime, je l'aime. Mais à vous voir, je réalise qu'elle est non seulement pas très belle, mais encore pas très bonne, pas très généreuse, pas très brillante. Vous pourriez mettre un disque ?
> Léda Mortoni : Oui, choisissez vous-même.
> Richard : [Il met un disque. On entend le cinquième mouvement de la *Sérénade en sib* de Mozart] Écoutez, cette musique nous fait comprendre que d'autres musiques sont laides.
> Léda : Oui et alors ?
> Richard : Celui qui n'aime pas cette musique se trompe, Léda.
> Léda : Ce que je voudrais savoir c'est ce que vous voulez dire par là ?
> Richard : Ne parlez pas, je vous en prie. Il y a un passage que j'aimerais que vous entendiez.[...] ça vous plaît ?
> Léda : J'aimerais que vous arrêtiez ce disque.
> Richard : Attendez ! Il y a quelque chose que j'aimerais que vous sachiez. Comme j'aime cette musique...
> Léda : Taisez-vous.
> Richard : Vous ne m'avez pas compris Léda. Je veux dire que je vous déteste. Vous avez fait de ma mère et moi deux insectes sordides. Je ne peux plus me regarder dans le miroir [...]. Je me trouve hideux. [...] Léda, vous allez mourir. (*À double tour*, 1:25:00).

Comme le résume Christian Blanchet : « Le personnage est un esthète, qui pense que seul l'art peut produire de la beauté. L'avènement de Léda dément formellement cette conception. Comme la musique de Mozart fait comprendre à Richard que d'autres sont "laides", Léda est le révélateur de sa médiocrité. Le fils Marcoux ne supporte pas que Léda le rabaisse, lui et sa famille, au rang "d'insectes sordides". Ainsi, en supprimant celle qui incarne l'intelligence et la beauté, Richard entend-il recréer son univers où la pureté n'est associée qu'au seul art, Verbe sans Chair. »[126] Musique sans musiciens peut-on ajouter : Richard se délecte seulement

125 L'œuvre de Mozart apparaît ainsi citée au générique, elle est parfois appelée *Gran Partita* (K. 361).
126 Blanchet Christian, *Claude Chabrol*, *op. cit.*, p. 23.

des sons « schizophoniques »[127] que diffusent ses disques. Cette musique enregistrée, beauté fixée, chosifiée, est supportable parce que placée sous son emprise.[128] Il a le sentiment d'en avoir l'entière maîtrise. D'ailleurs, ne passe-t-il pas son temps à s'imaginer la dirigeant, avec ses gestes lents de chef d'orchestre.

Le caractère névrosé du personnage apparaît ainsi nettement à travers son comportement tout au long du film, et la musique, après avoir motivé « rationnellement » son geste (la beauté, incarnée par la maîtresse de son père, puisqu'elle nuit à l'harmonie de la famille, doit disparaître), lui sert de refuge (le confort de la « beauté figée » sur un disque). La scène où le personnage dirige au milieu d'un champ la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* de Berlioz représente l'acmé de sa folie, juste avant que Laszlo Kovacs (Jean-Paul Belmondo) lui fasse avouer son crime (1:07:50). Le personnage est debout en costume cravate, en pleine campagne, devant un arbre où est accroché le tourne-disque qui diffuse le passage de l' « Invocation » qui précède le « Réveil de Juliette » de Berlioz. Richard dirige ce passage orchestral virtuellement tout en répondant aux interrogations de Laszlo à propos de la mort de Léda, lesquelles se font de plus en plus insistantes. Les silences et la tension musicale du « Réveil de Juliette » épousent l'affrontement verbal des deux personnages et, au moment où explose la « Joie délirante » de Juliette, Laszlo s'empare du tourne-disque et le jette dans une mare. Il empoigne alors Richard et l'oblige à avouer son crime.

4.3.7. Du roman américain au film français :

Observons brièvement le roman de Stanley Ellin dont s'inspire Chabrol et Gégauff pour le film, et plus particulièrement ce qui concerne la musique et le personnage de Richard. Le roman adopte une forme bien différente du film en utilisant des narrateurs multiples (un chapitre par point de vue) s'exprimant à tour de rôle à la première personne.

Le personnage de Richard, Dick dans le roman, est également mélomane. La bonne confie que « pour le dégeler », il « fallait l'attaquer sur la symphonie de Beethoven numéro *32 bis* ou sur le dernier bouquin excentrique en librairie. Pour la vie courante, le gars s'en battait l'œil. Éperdument. […] Faut croire que j'ai pas su lui apporter ce petit quelque chose qu'il

127 On retrouve avec ce terme de « schizophonie » (séparation entre un son original et sa reproduction électroacoustique) la connotation « pathologique » que Schafer associe à la musique enregistrée et qui sied parfaitement à notre personnage, adepte exclusif du disque. Cf. Murray Schafer, Raymond, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, *op. cit.*, p. 385.

128 Toute « incarnation » esthétique semble lui poser problème : ne confie-t-il pas à Laszlo (Jean-Paul Belmondo), qu'il est « incapable d'aimer » ?

trouvait dans les machins de Beethoven. »[129] À la différence du film, on ne trouve pas dans le roman une explication du crime par le biais de la musique, elle sert seulement de métaphore. En effet, le personnage fait une lecture personnelle de la *Valse* de Ravel : à l'écoute de la musique, il imagine les yeux fermés sa mère dansant dans un bal de la Vienne d'autrefois. « Mais juste au delà de la salle, poursuit-il, il y avait un autre monde, un monde de guerre de haine et de désordre. Il encerclait la salle d'une étreinte toujours plus serrée. Tout s'assombrissait, la fumée des batailles envahissait la salle, les piliers se lézardaient et fléchissaient sous le poids. Puis tout s'effondrait dans une débâcle horrible et la musique s'arrêtait. C'était ainsi que je comprenais le morceau. »[130] Le personnage souhaitant alors faire écouter le disque de Ravel à sa mère, il se dirige vers la chambre parentale. Depuis l'extérieur, il surprend une discussion agitée par laquelle il découvre l'adultère de son père. « J'avais peine à imaginer qu'il s'agissait bien de mon père, mon père que je voyais partir tous les matins au magasin, revenir à la maison le journal sous le bras, et s'installer devant la maison pour peindre. […] Cela me rappelait le monde hostile qui s'écrasait sur la salle de bal, dans la valse. »[131] Regagnant discrètement sa chambre, il enlève le disque du phono et le brise. « Comme je ramassais les morceaux pour les jeter dans la corbeille en papier, je compris ce que j'avais à faire. […] Je devais trouver Miss Ballou [Léda dans le film] et la sommer de rompre avec mon père. »[132] Chabrol retourne la proposition du roman, en faisant de Richard un personnage plus inquiétant que le Dick de Stanley Ellin, lequel dans le roman ne fait que briser un disque parce que celui-ci, en lui rendant « audible » une situation que sa mère vit, devient insupportable. Chez Chabrol, au contraire, Richard est un esthète psychopathe qui se livre au crime comme sous la dictée, voire l'injonction, de la beauté musicale.[133] Ainsi, quand il tue Léda, il le fait en musique : la beauté de la chair (humaine) est sacrifiée sur l'autel de la beauté musicale (abstraite).

Ainsi dans l'univers chabrolien des années 1960, le mélomane est atteint à différents degrés, selon les personnages, d'une sorte de pathologie du beau[134] : l'art est le compagnon de

129 Ellin, Stanley, *À double tour*, *op. cit.*, p. 11.
130 Ellin, Stanley, *Ibid.*, p. 235.
131 Ellin, Stanley, *Ibid.*, p. 236.
132 Ellin, Stanley, *Ibid.*, p. 237.
133 Du côté des mélomanes, certains, comme Claude Chamfray, s'indignent d'ailleurs du sort qui est fait à Mozart : « Dans *À double tour* la musique elle-même n'échappe pas à une inutile salissure : le criminel n'avoue-t-il pas avoir tué après avoir mis un disque de la *Sérénade en si bémol* de Mozart », *Le Guide du concert*, n°259/260, 12 février 1960, cité dans Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, *op. cit.*, p. 295.
134 On retrouve ici le Chabrol hitchcockien et l'influence sur leurs œuvres d'une des ouvrages à l'origine de l'humour noir, l'essai *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* de Thomas de Quincey (1854). Par

l'excentrique (Paul) comme du psychopathe (Richard). L'occasion pour Chabrol de nous rappeler, avec un ton sarcastique, que l'art et la culture peuvent aussi être les véhicules du fascisme et du crime.

4.3.8. Les atypiques : une galerie de personnages mélomanes secondaires.

Chabrol a parsemé ses films d'étranges personnages secondaires, Christian Blanchet les nomme les « atypiques ». À propos des *Bonnes femmes*, il écrit :

> « Et cela donne des atypiques (la société, c'est connu, n'est faite que de ceux-là) : une caissière, à la fleur de l'âge, dont le fétiche est un mouchoir trempé dans le sang du dernier condamné à mort en public, ou un chef de magasin, Pierre Bertin, très "Troisième République" (la France de 1960, reconnaissent les historiens actuels, en sort à peine). Il faudrait également citer le militaire, le copain de Jane, Nounours le livreur, ou les deux fêtards... »[135]

L'occasion pour nous d'évoquer brièvement quelques excentricités musicales dont font preuves quelques personnages secondaires de ses films.

Dans *Les Bonnes femmes* (1960), Pierre Bertin, directeur d'un magasin d'électroménager, chantonne dans son bureau des airs de *Carmen* aux rythmes du métronome posé sur son bureau (51:30). Chabrol, lors d'un entretien d'embauche d'une des « bonnes femmes », fait parler Pierre Bertin de manière extrêmement théâtrale avec en fond la musique pour piano de Schubert jouée maladroitement (*Six Moments musicaux*, op. 94, D.780, « Allegro moderato », 25:00). Une des vendeuses, enfin, Ginette (Stéphane Audran), se transforme le soir en chanteuse au concert Pacra sous le nom d'Angela Torin, chantant avec un grotesque accent italien.

Dans *Les Godelureaux* (1960), ensuite, un « Charles », Henri (Sacha Briquet), jeune bourgeois mélomane, pusillanime et timoré, ne jure que par la « grande musique ». Les amis de Ronald (Jean-Claude Brialy) et particulièrement Ambroisine (Bernadette Laffont) vont le « dégeler » pour se divertir. « Je vais vous montrer ma chambre de matheux. Vous aimez la grande musique ? Massenet, Gounod, Léo Delibes, Rimski-Korsakov... », leur demande-t-il en mettant un disque. Le mélomane ingénu reste seul avec Ambroisine qui monte le volume de la chaîne audio, laissant résonner « Le vol du bourdon » de Rimski-Korsakov (*Le Conte du tsar Saltan*) pendant que les autres jouent aux dames au salon, le souire aux lèvres (25:00).

---

ailleurs, au sujet de l'association de la musique et du crime dans le cinéma d'Hitchcock, on peut lire les deux chapitres successifs « L'assassin musicien » et « L'instrument du crime » dans Eugène, Jean-Pierre, *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris, Dreamland, 2000, p. 133-142.

135 Blanchet, Christian, *Claude Chabrol*, *op. cit.*, p. 25.

Ambroisine, dévoilant ses atours, fait tourner la tête du matheux mélomane, lequel sortira de l'aventure « amoureux » et métamorphosé. Rappelant le teneur « anarchique » de certains romans de Gégauff[136], Ronald et ses amis pratiquent par ailleurs des fêtes orgiaques habillés de toges romaines (sorte de Saturnales) où la musique a le droit de cité (l'harmonium se joignant à l'agitation générale).

Dans *L'œil du malin* (1962)[137], dans la propriété bavaroise du romancier Andréas Hartmann (Walter Reyer), lequel est jalousé par le journaliste et narrateur Albin Mercier (Jacques Charrier), on voit et on entend un joueur de flûte à bec (21:00) exécuter un long solo assis sur un transat en slip de bain. Et plus tard, l'écrivain Andréas, dans un moment d'euphorie, se met à jouer des castagnettes au milieu de son salon devant Albin, tout en chantonnant le « Kalinka » russe (49:00).

Dans *Ophélia* (1963), on retrouve André Jocelyn incarnant Yvan Lesur, un fils de famille névrosé et esthète, qui, venant de perdre son père, se met à imaginer qu'il revit une tragédie de Shakespeare, *Hamlet*. Sa mère, Claudia (Alida Valli), épouse le frère de son père (« lévirat »), Adrien (Claude Cerval). Vivant dans une grande demeure bourgeoise, Adrien lit à voix haute dans le salon du Lamartine (extraits des *Nouvelles méditations poétiques*) au son de l'âtre et aux côtés de Claudia. Yvan arrive dans la pièce et, pour manifester son hostilité envers le nouvel amant de sa mère, se met au piano accompagnant la récitation mielleuse de son oncle par des clusters et des accords harmoniquement tendus contraignant rapidement le lecteur à s'arrêter (14:00). Plus tard, lors d'une projection privée de *La Souricière*, film muet réalisé par Yvan lui-même qui entend dénoncer le « drame familial », celui-ci accompagne

136 Dans son roman *Rébus* (1957), par exemple, un groupe d'amis participe à une « partie de déménagement » qui consiste à substituer le déménagement traditionnel par une pratique iconoclaste : la pure et simple destruction du mobilier et des objets d'art d'une riche demeure. Aussi, dans un des chapitres du roman, Gégauff, non sans une certaine délectation, nous décrit-il des objets précieux par le menu et la manière dont les personnages les détruisent (meubles de style et d'époque, porcelaines, tableaux, instruments de musique, manuscrits, disques, etc. , tout y passe). « Une abondante discothèque comprenant des œuvres de Josquin des prés, Monteverdi, Henrich Schütz, Corelli, Jean-Sebastian, Philippe Emmanuel et Friedmann Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Erik Satie, Manuel de Falla, Alban Berg, Hindemit [*sic*], Poulenc, etc. (par Ernest qui faisait le discobole, Rodolphe qui perçait avec une vrille, Augustin qui tailladait avec un canif). […] Des programmes rares des ballets russes, annotés de la main de Serge de Diaghilew (déchirés par moi). […] Un clavecin Louis XIV, offert par ce monarque au maréchal du Luxembourg, décoré par J. Berain avec une peinture intérieure de Lebrun (jeté dans la cour par Rodolphe avec l'aide de Georges). […] Un violon d'André Guarnérius (asséné sur ma tête, à l'occasion d'une lutte bouffonne). Etc. » (Gégauff, Paul, *Rébus*, Paris, Le Passeur, 1998 [Minuit, 1957], p. 83-84.). La chute du chapitre ramasse parfaitement le ton désabusé, fruit d'un pessimisme irrévocable, qui fleure bon l' « anarchisme de droite » : « La vraie destruction, comme la mort, doit frapper où elle veut, n'importe comment, explique le narrateur. Elle ne s'embarrasse pas de principes. Briser un objet en vertu de sa forme ou de sa fonction, c'eût été lui donner un choix, nous avilir. […]. C'eût été du respect. Nous casserions au hasard et selon notre humeur. » (Gégauff, Paul, *Ibid.*, p. 84-85.)

137 Film où la voix off du narrateur est omniprésente à l'instar des *Contes moraux* (1963-1972) de Rohmer.

son film au piano tout en narrant l'argument à la façon d'un bonimenteur (1:07:00). Yvan finit par apprendre, après la mort de son oncle, que ce dernier était son véritable père.

De même en réalisant *Landru* (1963) avec l'aide de Françoise Sagan, Chabrol ne peut s'empêcher de faire du criminel de Gambais (1869-1922), incarné par Charles Denner, un grand mélomane, amateur d'opéra. On le voit plusieurs fois se rendre à l'opéra, mais également jouer du piano et chanter lui-même des airs du répertoire.[138] Raffinement esthétique et crime s'épousent de nouveau sous le regard amusé de Chabrol.

Dans *La Ligne de démarcation* (1966), Chabrol détourne le cliché de l' « allemand mélomane ». Un docteur résistant (Daniel Gélin) écoute le *Concerto pour clarinette n°1 en fa mineur* de Weber (op. 73) dans son cabinet. Deux agents de la Gestapo (dont Paul Gégauff) frappent à sa porte et, l'un d'eux, en regardant le poste, demande s'il s'agit d'une musique de Schumann. Le docteur répond laconiquement : « Beethoven ! ». Pendant l'interrogatoire qui suit, il tient tête aux allemands, feignant de ne rien savoir sur l'espion blessé. Acculé, il se suicide théâtralement en prenant du poison alors que résonne le concerto de Weber (1:15:00). Ni Schumann, ni Beethoven, n'ont composé de concerto pour clarinette. Ainsi, le médecin, en mentant, dès le premier échange avec les allemands, s'évertue à les ridiculiser, et Chabrol adresse dans le même temps un clin d'œil au spectateur mélomane.[139]

Dans *Les Biches* (1968), enfin, pour refermer cette galerie de personnages secondaires, nous avons déjà évoqué les deux hurluberlus (Dominique Zardi et Henri Attal) frappant des instruments hétéroclites dans une villa tropézienne. Ce duo d'acteurs secondaires, présents dans un nombre incalculable de films français, vient ainsi clore cette galerie de mélomanes chabroliens.

4.3.9. Portrait de Chabrol en mélomane.

Répondant au « questionnaire Marcel Proust » Chabrol citait ses compositeurs préférés : Mozart, Debussy, Prokofiev, en 1976 ; puis Ravel et Mozart, en 2002.[140] Chabrol a été dès son enfance en contact avec la musique. Son grand père paternel, Charles Chabrol, pharmacien de profession, a composé quelques chansons durant sa jeunesse sous le

138 Entre autres : Bizet, *Carmen,* « L'amour est un oiseau rebelle » ; Saint-Saëns, *Samson et Dalila,* « Mon cœur s'ouvre à ta voix » ; Puccini, *Tosca*, « E lucevan le stelle ».

139 Jean-Paul Rappeneau, dans *La Vie de château* (1960), propose un clin d'œil similaire. Pendant l'Occupation, des allemands occupent un château français. La bourgeoise française demande aux musiciens allemands jouant en boucle les mêmes mesures, de changer « de disque » et de jouer du Meyerbeer (compositeur juif). Comme ils n'en ont évidemment pas en partition, la française se met elle-même à en jouer un air au piano.

140 Wilfried, Alexandre, *Claude Chabrol : la traversée des apparences*, Paris, Le Félin, 2003, p. 183.

pseudonyme de A. Hun.[141] Un des fils du réalisateur, Matthieu (né en 1956), a suivi des cours d'harmonie avec Pierre Jansen, le compositeur de nombreux films de Chabrol, et est devenu à son tour compositeur, il raconte :

> « Parmi les souvenirs que je garde de mon père, il y a d'abord les concerts de piano qu'il donnait en famille, devant moi, mes parents et mes grands-parents, grâce au professeur qui avait été le même pour nous tous, Dominique Bona. C'était une dame plutôt âgée, avec de grandes qualités mais pas d'une grande exigence quant à la perfection de notre jeu. C'est elle qui a appris le piano à papa, à ma grand-mère et à moi-même. [...]
>
> Papa adorait jouer les *Mouvements perpétuels* de Francis Poulenc, ainsi qu'une sonate de Mozart, la *Sonate facile* en do majeur. Il jouait mieux que moi et ces moments où je le regardais jouer restent pour moi des souvenirs paradisiaques, synonyme d'un vrai bonheur. Quand je pense à mon père, je l'associe immédiatement à la musique et au piano. On s'exerçait à jouer à quatre mains des sonates, en allant de plus en plus vite. Ma grand-mère n'était pas contente elle trouvait qu'on gâchait Mozart dans nos gammes !
>
> Mon père m'a toujours dit que s'il n'avait pas été cinéaste, il aurait été musicien. Papa m'a fait quitter l'école pour faire de la musique quand j'avais seize ans. Il m'a fait écouter des morceaux qui m'ont plu : notamment du Chostakovitch. Il me disait que c'était difficile de ne pas être sensible à une telle musique. J'ai toujours pensé qu'il n'avait pas utilisé par hasard du Wagner dans *Les Cousins* avec *La chevauchée des Walkyries* ou *Le Crépuscule des dieux*, du Rimski-Korsakov dans *Les Godelureaux*, du Lully dans *Le Boucher*, ou du Berlioz dans *À double tour*. Nous savons dans la famille qu'il avait besoin de musique pour se concentrer pendant qu'il imaginait et qu'il écrivait ses histoires et ses scénarios.[142] Il adorait la musique russe en particulier Prokofiev, Chostakovitch... Il était sensible aux histoires et aux romans russes, à l'âme russe au sens large. Je pense qu'il retrouvait cela dans la musique puissante, les torrents d'accords qu'il pouvait écouter très fort en travaillant. Ce genre, ce style, cette inspiration lyrique lui convenait mieux que d'autres. Il me demandait la même chose pour ses musiques de film : que ce soit intense... Papa a toujours gardé un petit piano Gaveau dans ses différentes maisons, même s'il jouait plus rarement depuis une dizaines d'années. Il voulait que j'écrive pour lui des musiques post-romantiques ou antiromantiques. Il aimait aussi Schumann. »[143]

Dans le court-métrage, *Le Coup du berger* de Jacques Rivette, tourné dans l'appartement de Chabrol, on aperçoit à plusieurs reprises le « Gaveau » du réalisateur. Un

141 « Son violon d'Ingres était la musique. Il composait sous le pseudonyme de A. Hun. J'ai retrouvé une de ses œuvres, intitulée *La marche des vétérans*, dont les premières paroles sont : *C'est nous les vieux de la vieille...* », Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne...*, *op. cit.*, p. 23.

142 Stéphane Audran raconte : « Claude avait besoin de travailler en écoutant de la musique. Prokofiev, Scriabine, mais aussi Purcell, Malher ou Benjamin Britten. Il pouvait s'arrêter pour regarder la télévision et il lui arrivait aussi de jouer au piano une sonate de Mozart, toujours la même. », Chabrol, Claude, *Par lui-même et par les siens*, Paris, Stock, 2011, p. 163.

143 Chabrol, Claude, *Ibid*., p. 191-192.

autre passion, attrapée pendant l'Occupation, est celle pour le répertoire lyrique. Il s'agit d'une véritable singularité au sein du groupe des *Cahiers*, dont les autres membres goûtent modérément ce répertoire. En 1976, Chabrol précise l'origine et l'objet de cette passion musicale :

> « La radio de Pétain était très culturelle, explique-t-il. [...] Les concerts étaient nombreux. Je ne les écoutais guère. En revanche, je n'aurais pour un empire manqué un opéra. Le Midi fournissait à la radio de la zone non occupée les plus belles voix de France : l'admirable basse André Pernet, le baryton Pierre Nougaro, le père de Claude, les deux Germaine, la Lubin et la Hoerner, étaient de mes idoles. Ces artistes avaient un répertoire étendu : peu de Wagner – peut-être était-ce une manière de résister –, mais tous les opéras italiens et français. Je ne pense pas que, malgré les efforts de France-Musique, un amateur, de nos jours, ait la possibilité d'entendre des oeuvres aussi diverses que celles qu'offrait Radio-Vichy. Qui montera pour la radio, aujourd'hui, *François les-bas-bleus*, charmante opérette, ou *Le pré aux clercs* d'Harold ? Le *Henry VIII* de Saint-Saëns n'a, à ma connaissance, pas été chanté depuis trente ans, alors que je l'ai entendu deux fois pendant la guerre.
>
> Rentré à Paris, je suis allé fréquemment à l'Opéra. Quelle gabegie ! Des costumes hideux, des décors pourrissants, des chœurs peu sûrs, une mise en scène de patronage... Quelle contre-leçon ! Si vous voulez montrer du théâtre lyrique, prenez en tout le contre-pied de ce qui a été fait au Palais Garnier pendant les trente dernières années, avant l'arrivée de Liebermann.[144]
>
> Pour les créations aussi, que de fautes ! Pour moi, l'amateur d'opéra, c'est le Marseillais, le Toulousain, le bonhomme qui, quel que soit son niveau de culture, vibre. À cet amateur-là, il faut donner ce qu'il aime, le retenir, avant de lui présenter des recherches abstruses. Et, en même temps, je pense qu'on veut qu'il y ait de plus en plus de pékins qui fréquentent notre maison lyrique nationale. Alors qu'on présente des spectacles immédiatement accessibles.
>
> L'opéra, c'est quoi ? *Faust*. Voilà des Faust : *Guerre et paix* de Prokofiev, *Peter Grimes*, de B. Britten, *Katharina Ismaïlova*, de Chostakovitch. Et d'autres !... Et le *Manon Lescaut* de Puccini, et le *Macbeth* de Verdi !
>
> De toutes les formes d'art gestuel, l'opéra est le plus artificiel : on chante au lieu de parler. Le chant oblige des postures, des démarches, des expressions de visage spécifiques... Les moyens qui conduisent à des réactions simples, pures, comme les larmes, peuvent être complexes et cependant toucher directement l'individu. Une émotion vraie donnée par l'artificiel n'est-elle pas préférable à une émotion fausse engendrée par le réalisme ? Personne ne peut résister au deuxième acte de *La bohème* de Puccini. »[145]

Cette passion pour l'art lyrique l'amène à envisager l'écriture d'un opéra avec la collaboration de Pierre Jansen, projet qui n'aboutira pas. Nous avons vu déjà, cependant, que

144 Rolf Liebermann est resté à la tête de l'institution de 1973 à 1980.
145 Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne...*, *op. cit.*, p. 54-55.

les deux complices s'étaient livrés à une parodie d'opéra dans une scène du film *Le Tigre aime la chair fraîche* (1964). Pierre Jansen, tout en évoquant ce vague projet d'opéra, dresse un portrait de Chabrol en mélomane :

> « Ce qui me frappe chez Claude, en tant que musicien, c'est son extraordinaire culture et mémoire musicales. Je me souviens, la première fois que nous nous sommes rencontrés (c'était dans le bureau de la production d'*À double tour*), il s'est mis à chanter une partition pas très connue de Stravinski, *Apollon musagète* ; un jour, il me parle d'un thème d'un compositeur américain, Bernard Herrmann je crois, et me dit : *Mais c'est le 2e thème du 3e mouvement de la symphonie en sol mineur de Roussel*, et c'était bien ça ; lors d'une soirée extraordinaire, enfin, que nous avons passée chez le chef d'orchestre André Girard. Jean Giraudeau (le directeur de l'Opéra-comique [de 1968 à 1971]) s'est mis à chanter du Britten et Claude de lui donner la réplique, si bien que Giraudeau a persuadé Claude d'écrire un opéra avec moi, et que cela reste effectivement un de nos projets... Claude a une véritable passion pour l'opéra : il connaît des œuvres de Verdi que personne ne connaît, et pratiquement tout Prokofiev par cœur. Il est contre l'extrême avant-garde cependant, qu'il s'agisse de musique, de peinture ou de littérature, et dans *Les Godelureaux* (avec la séquence de l'exposition au cours de laquelle on entend une voix dire "le célèbre critique Bavauty"... et *Les Biches*, il ne se prive pas de dire ce qu'il pense... La musique est quelque chose de très important pour Claude qui nous a dit un jour : si je n'avais pas été cinéaste, j'aurais voulu être chef d'orchestre. Une grande partie de sa personnalité s'exprime et s'explique par la musique. »[146]

De quelle manière se répercute dans le cinéma de Chabrol cette passion pour la musique ? Le réalisateur l'utilise comme un élément dramatique prépondérant, une véritable dramatisation *par* la musique. En 1976, Chabrol expliquait : « Je comprends que des jeunes réalisateurs soient méfiants à l'égard de la musique. Quelques-uns ont fait des films sans une note. Le parti pris peut devenir absurde, car il est rare qu'il n'y ait pas un peu de musique dans la vie : un poste de radio qui marche, un passant qui fredonne, un air qui sort d'un bal... De cette musique-là, en situation, on peut tirer des effets dramatiques. Elle constitue un bon procédé pour contribuer à créer une atmosphère sans artificiel, ou placer un contrepoint. Pourquoi s'en priver ? »[147] La musique « en situation », c'est-à-dire dans sa modalité diégétique, comme la musique préexistante[148], sont donc des leviers dramatiques de premier

146 Braucourt, Guy, *Claude Chabrol*, Paris, Seghers, 1971, p. 154.

147 Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne...*, *op. cit.*, p. 268-269.

148 « – *Dans* Rien ne va plus*, comme dans* La Cérémonie*, vous faites jouer un rôle important à l'opéra.* – Ça fait longtemps que ça me travaille : j'essaie de comprendre pour quelle raison un support musical préexistant peut être plus efficace, ou avoir un rôle différent qu'une musique de film traditionnelle. – *Parce qu'il y a à la fois un élément de dramaturgie et de reconnaissance ?* – [...] Dans *Rien ne va plus*, il y a trois moments où j'ai choisi une musique préexistante, et j'ai tourné en fonction. Je me suis dit que ça allait forcément coller, puisque je connais la musique et que je savais ce que je voulais tourner. En effet, ça tombait pile... Sauf quand la musique est redondante : en même temps que le coup de couteau, le coup de cymbale. S'il y a le

choix pour Chabrol. On l'a vu dans *Les Cousins* et dans *À double tour*, la musique a une fonction symbolique essentielle en tant qu'elle est un élément qui interagit avec les personnages. Cette dramatisation *par* la musique est souvent un moyen de mettre en relation des affects profonds (pathologiques) avec une forme de lyrisme du personnage qui s'exprime par la musique. Chabrol associe ainsi la mort et la musique, Orphée se substituant un instant à Éros dans sa danse avec Thanatos. Aussi émerge-t-il de son cinéma une des figures les plus appréciés du 7e art, l'esthète-assassin : Paul dans *Les Cousins*, Richard dans *À double tour*, Yvan dans *Ophélia*, etc. Cette figure, bien avant Hannibal Lecter se délectant à l'écoute des *Variations de Goldberg* (*Le silence des agneaux*, Jonathan Demme, 1991) ou un étudiant américain pianotant du Beethoven avant de participer à une tuerie (*Elephant*, Gus Van Sant, 2003), se retrouve déjà chez Fritz Lang (*M le maudit*, 1931) comme dans *Le vampire de Düsseldorf* (1965) de Robert Hossein où le tueur en série écoute toujours le même disque avant de commettre ses crimes.[149] Alex Ross souligne à ce propos :

> « La notion même de musique classique fut associée, dans la culture populaire, au mal et à ses sinistres augures. Hollywood qui avait fait de bien des musiciens les héros fragiles de plus d'un film prestigieux, se mit à leur donner une contenance diabolique et sadique. Dans les années 1970, la "grande musique" allait couramment de pair avec la barbarie, au point qu'une telle juxtaposition devint un véritable cliché cinématographique. Dans *Orange mécanique* (Stanley Kubrick, 1971), un jeune tueur en série se laisse aller à ses fantasmes ultraviolents aux accents du scherzo de la *Neuvième* de Beethoven ; dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), les GI écrasent un village du Nord-Vietnam au son de la Chevauchée des Walkyries, de Wagner. Aujourd'hui encore, le plupart des serial killers de Hollywood se mettent dans l'ambiance en écoutant un peu de musique classique. »[150]

Les personnages chabroliens gardent cependant leur singularité car il s'agit souvent non de « tueurs en série », mais de personnes qui, placées dans une situation exceptionnelle, dérapent

---

coup de couteau, ce n'est pas la peine de mettre un coup de cymbale, vaut mieux qu'il y ait un ténor qui se mette à chanter (rires). Je vais réutiliser ce genre de procédé. J'avais commencé avec *Les Cousins*, Brialy était fou de Wagner et de Mozart, il y en avait beaucoup, ça fonctionnait, même si la fin du film est assez putassière, avec la fin de *Tristan et Isolde*. Mais ça allait dans le même sens. Tandis que dans *Rien ne va plus*, le rapport est tellement secret et subtil que cela fonctionne, mais les gens ne peuvent pas y voir de putasserie. », « Claude Chabrol, cinquantième, moteur ! », *Cahiers du cinéma*, n°21, Hors série, octobre 1997, p. 23.

149 On ne compte plus les « tueurs mélomanes » au cinéma. Dans *Léon* (1995, Luc Besson), par exemple, Norman Stansfield (Gary Oldman), agent corrompu et sanguinaire de la DEA, écoute de la musique classique et parle de Beethoven avant de commettre ses crimes.

150 Ross, Alex, *The Rest is Noise. À l'écoute du XXe siècle. La modernité en musique*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 419.

momentanément. Chabrol, en amateur d'opéra, s'attache à concilier, dans ces scènes où tout bascule, le grandiose, digne d'un numéro lyrique, et l'âpreté de la pulsion criminelle. En ce sens, et comme le remarquait Jean-Christophe Ferrari[151], un film comme *À double tour* est à rapprocher de *La Cérémonie* (1995), où toute une famille est exécutée par la servante de maison et son amie pendant une retransmission télévisée du *Don Giovanni* de Mozart. La mise en scène chabrolienne accorde à la musique diégétique un rôle prépondérant, rendre lyrique la tragédie de la mort.

4.4. Rohmer et le classicisme.

4.4.1. *Le Signe du lion* (1959), l'aube de l'esthétique rohmérienne ?

Le Signe du lion, premier long-métrage d'Éric Rohmer, est un film confidentiel. S'il ne fait pas partie des succès de la Nouvelle Vague il en est pourtant un des grands parangons. Le réalisateur, âgé de 39 ans lors du tournage[152], est déjà bien installé dans le milieu cinéphile parisien. Rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* à partir de 1958*,* il élabore depuis dix ans déjà, comme ses compagnons de la Nouvelle Vague[153], une pensée, une œuvre : critique à partir de 1948 ; littéraire – très brève – avec un roman en 1948[154] qui sera suivi d'une pièce en 1988[155]; et de réalisateur, en commençant par des courts-métrages, dès 1949[156]. Rohmer, après avoir fait mûrir sa réflexion sur le cinéma, réalise son premier long-métrage en 1959 avec un film au titre zodiacal : *Le Signe du lion*.

151 « La musique fonctionne ici comme la couleur. Elle est vecteur d'abstraction. Le contraste entre les rengaines cha-cha-cha qui font les délices de la bonne et les savantes constructions mélodiques (Mozart, le *Roméo et Juliette* de Berlioz) dans lesquelles s'abîme l'esprit du fils de famille, loin d'être un simple indicateur social, permet de créer (sous la forme d'un choc entre motifs musicaux purement sonores) des différences d'intensité et donc de tensions (Richard enclenche la *Sonate en si bémol majeur* après que Julie a éteint son poste de radio et qu'il a cessé de regarder par le trou de la serrure, et Mozart et Berlioz accompagnent la décision, l'exécution et l'aveu du meurtre) au sein d'un monde visuellement homogène. Il me semble que, dans *La Cérémonie*, le Don Giovanni de Mozart chante le même genre de partition. », Ferrari, Jean-Christophe, « *À double tour*. Le bain de Léda », *Positif*, n°605-606, Numéro spécial Claude Chabrol, juillet-août 2011, p. 41.

152 De quoi relativiser l'idée reçue d'une Nouvelle Vague constituée de jeunes naïfs. Comme le rappelait Serge Daney « La Nouvelle Vague apparaît comme un mouvement jeune alors qu'elle est plutôt faite par des gens qui sont des petits vieux d'un point de vue psychologique...c'est pas les yéyés. », Boutang, Pierre-André et Dominique Rabourdin, *Serge Daney, Itinéraire d'un ciné-fils* (Entretiens avec Régis Debray), Paris, Montparnasse, 2004.

153 Certains d'entre eux, comme Truffaut par exemple, seront célèbres – en tant que critiques – avant d'avoir réalisé le moindre film. De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, *op. cit*., p. 243.

154 Rohmer, Éric, *Elisabeth* [roman publié sous le pseudonyme de Gilbert Cordier], Paris, Gallimard, 1946.

155 Rohmer, Éric, *Le Trio en mi bémol : comédie brève en sept tableaux*, Arles/Paris, Actes Sud, 1988.

156 On trouve une filmographie exhaustive et une bibliographie riche dans le volume : Herpe, Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, PUR, 2007.

Dans ce film, au regard de l'ensemble de sa production cinématographique, il accorde une place inhabituelle à la musique. Le spectateur rompu à l'œuvre et à l'esthétique du cinéaste peut s'en trouver déconcerté. Pour éclairer ce premier long-métrage et la manière dont il s'articule avec le reste de l'œuvre et après avoir rappelé les grandes lignes de ce qu'on nommera ici « l'esthétique rohmérienne », nous proposerons une brève analyse de la musique du *Signe du lion* et plus particulièrement d'une scène d'écoute, riche exemple de ce que nous appelons, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, un *fait musical fictionnel*. Nous conclurons, enfin, par un bref tour d'horizon des occurrences musicales présentes dans la série des *Six contes moraux* (1963-1972).

4.4.2. L' « esthétique rohmérienne ».

L'esthétique rohmérienne s'inscrit dans un classicisme[157] consistant à saisir le réel sans afféterie cinématographique. Cette « esthétique de la transparence »[158] se traduit chez lui par un cinéma à « hauteur d'homme », dans lequel le cadrage, les mouvements d'appareil et le montage tentent de se faire oublier. Le cinéaste refuse, par exemple, les objectifs qui s'éloignent de la vision humaine et privilégie le 50 mm. On retrouve cette même obsession dans tous les domaines : de l'éclairage naturel aux décors naturels en passant par l'absence de maquillage des acteurs.[159] Et, bien sûr, ce souci d'éviter l'artifice a sa part dans l'usage qui est le sien du son et de la musique. Dans ce domaine, son esthétique est un art de la *neutralisation* consistant à ne jamais laisser à la musique la possibilité d'exercer une quelconque autorité sur le film.[160] En 2004, Jean-Pierre et Luc Dardenne notaient fort justement à propos de l'œuvre du cinéaste :

157 « Pour Rohmer, l'idée d'art classique du cinéma ne signifie pas se conformer à des modèles plus anciens, ni non plus reprendre l'efficacité narrative attribuée de nos jours au cinéma classique hollywoodien : il s'agit plutôt d'une forme de cinéma qui se détourne du rhétorique et du littéraire, qui évite tout ce qui respire l'imitation des autres arts en faveur d'une acceptation directe du monde – mais d'un monde identifié comme étant une apparence. », Gunning, Tom, « Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique » dans Herpe, Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, *op. cit.*, p. 13.

158 Aumont, Jacques et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, p. 251.

159 Magny, Joël, *Éric Rohmer*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 19-22.

160 « […] disons que je ne veux pas me livrer à un musicien. La musique est une chose tellement importante en ce qui concerne le sentiment d'un film que je préfère une musique mauvaise ou banale à une musique qui m'échappe. Je ne suis pas quelqu'un qui montre son film à un musicien et lui demande : "Est-ce que ça vous inspire ? Qu'est-ce que vous allez faire ?" Je ne peux pas. Ou bien, quoique n'étant pas musicien mais ayant parfois quelques petites idées, je propose un thème – il vaudra ce qu'il vaudra –, et à ce moment là le musicien est quelqu'un qui m'aide. Ou bien je fais appel à un musicien comme Mozart ou Beethoven […]. Évidemment, si tout le monde était comme moi, il n'y aurait plus de compositeurs de musique de film. Peut-être, mais enfin je ne peux pas supporter de livrer mon film à l'imagination d'un musicien, de faire entrer l'univers d'un musicien dans mon univers cinématographique. », Gérard Legrand et François Thomas, « Entretien avec Éric Rohmer », *Positif*, n°350, Avril 1990, p. 8.

> « L'espace, son organisation concrète, précise, ses contraintes (sur le temps, les possibilités de rencontre, les évitements...) génèrent les intrigues. Rohmer n'aime pas le téléphone, tous les dispositifs "télé" qui produisent de l'ubiquité, anéantissent la matérialité de l'espace en même temps que toute mise en scène. »[161]

La rétention[162] de la musique, qui caractérise un pan de son esthétique, rejoint ce refus de l'ubiquité. Rohmer filme l'*ici* et le *maintenant*. Avec la musique, selon lui, il prendrait le risque de dérégler, de troubler et de distordre cette unité – et cette épaisseur – spatio-temporelle.[163] Aussi, le cinéaste n'utilise-il la musique que dans sa modalité diégétique (*i.e.* quand elle est identifiée comme émanant d'une source présente ou suggérée dans l'action), autrement dit, lorsqu'elle est nécessaire à la vraisemblance (une soirée où des personnages dansent, un concert, une radio entendue dans une voiture, etc.). C'est une esthétique audio-visuelle en partie semblable qui inspire les paroles et les sons : le cinéaste fait le choix de l' unité entre le point de vue et le point d'écoute. Quand une personne s'éloigne, le son est de moins en moins fort; quand une personne téléphone, nous n'entendons pas ou peu son interlocuteur (la voix étant filtrée) ; si de la musique est diffusée dans le salon et que l'on passe à la cuisine celle-ci se fait plus sourde, etc.

Un raisonnement en trois temps, que le réalisateur tient durant un entretien filmé[164], montre très clairement la manière dont il hiérarchise les trois éléments de l'univers sonore d'un film. On peut résumer sa logique comme suit : 1. pas de musique quand il y a des paroles (on écoute soit l'un soit l'autre) 2. quand il n'y a pas de paroles les sons environnants suffisent 3. par conséquent, pas besoin de musique.[165] On voit avec quelle radicalité ce cheminement ternaire – bien que caricatural – oblitère la place de la musique au cinéma. On entend donc

161 « Rohmer vu par... », *Cahiers du cinéma*, n°588, mars 2004.

162 Le terme de « rétention », en convoquant la dimension intentionnelle, insiste sur cette volonté du réalisateur de contenir la musique, d'en maîtriser la manifestation, de la neutraliser. Michel Chion parle de « neutralisation de la musique ». Chion, Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 380.

163 « La musique de film est un grand lénifiant, une huile qui lubrifie les rouages qui grincent. Or, le propre du temps cinématographique, précisément parce qu'il n'est pas soumis à la loi de la mesure et de l'harmonie, est de grincer. Il laisse chaque instant livré à lui-même alors que la note musicale n'a de sens que par rapport à celle qui la précède et la suit. C'est pourquoi la musique est, pour le cinéma, la plus fausse des amies.[...] la façon dont le film utilise d'ordinaire l'apport musical n'est bonne qu'à ôter au temps cinématographique cette objectivité essentielle dont nous parle Bazin.» Rohmer, Éric, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles/Paris, Actes Sud, 1996, p. 102-103.

164 Labarthe, André S., *Éric Rohmer, Preuves à l'appui*, Les films du losange, 1994.

165 « Je n'aime pas qu'il y ait de la musique sous les paroles. Je veux écouter les paroles uniquement et quand je veux écouter de la musique je ne veux écouter que de la musique. La musique ne sera jamais pour moi une toile de fond. D'autre part, quand il n'y a pas de paroles les bruits de la nature sont tellement intéressants...ils sont beaucoup plus beaux que toutes musiques. Donc il n'y a pas de place pour la musique, ni dans les séquences où l'on parle ni dans les séquences où l'on ne parle pas. » Labarthe, André S., *Éric Rohmer, Preuves à l'appui*, Les films du losange, 1994, (vers 0:11:00).

peu de musique dans le cinéma de Rohmer et celle-ci est toujours inféodée à la vraisemblance de l'action. Pour donner un repère quantitatif, sur vingt films du réalisateur[166], comptabilisant au total trente deux heures de films, on trouve mois de trois heures de musique dont deux heures de musique diégétique.

4.4.3. L'anté-esthétique rohmérienne ?

Pourtant, paradoxalement, le film dont il est ici question se pose en partie, pour ce qui est de la musique, en contre-exemple de ce qui vient d'être constaté. Ce film réalisé en 1959 et projeté en salle en 1962, est une œuvre sur la solitude et sur le rôle social de l'argent. L'ossature de l'histoire est simple : un artiste bohème apprend un matin qu'il hérite de sa tante et s'empresse de fêter cette nouvelle grâce à l'argent qu'il emprunte à un ami. Le lendemain, il apprend qu'un autre neveu a été désigné à sa place comme unique héritier ; commence alors pour lui une inexorable clochardisation au cœur du Paris estival de la fin des années 1950. Cependant, par un ultime coup de théâtre, son cousin va mourir dans un accident de voiture et c'est bien lui qui sera l'héritier.

Ce premier long-métrage – est-ce un hasard, chez un réalisateur passionné par la musique ?[167] – a pour personnage principal un compositeur « raté » de musique contemporaine. Le personnage, Pierre Wesselrin, joué par Jess Hahn, est un artiste oisif, sans inspiration, qui préfère à son art les fêtes parisiennes et les beuveries. Ce personnage marginal a été identifié par Joël Magny comme directement inspiré de Paul Gégauff, co-auteur des dialogues, jusqu'à mériter l'épithète de « personnage gégauvien »[168] pour marquer l'opposition avec les autres héros rohmériens.

Une sonate pour violon, composée par Louis Saguer[169] et interprétée par Gérard Jarry[170], va structurer l'ensemble du film de Rohmer (**Fig. 4.6**).

166 Les trois séries (*Contes moraux*, *Comédies et proverbes*, *Contes des quatre saisons*), *Le Signe du lion*, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, *L'Arbre, le maire et la médiathèque* et *Les Rendez-vous de Paris*. Ces films ont fait l'objet d'une analyse dans Lecompte, Rémi, « Musique et cinéma : le cas Rohmer. Un paradoxe musico-cinématographique, 1959-1995 », mémoire de musicologie, Université François-Rabelais, 2010 (sous la direction de Michel de Lannoy).

167 À tel point qu'il écrira un essai sur le sujet : Rohmer, Éric, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, *op. cit.*

168 Magny, Joël, *Éric Rohmer*, *op. cit.*, p. 106.

169 Louis Saguer (1907-1991) compositeur français d'origine allemande, naturalisé français en 1947. Le site de l'Ircam propose une biographie de l'artiste : brahms.ircam.fr/composers/composer/2822/. [Consulté novembre 2010] Il a notamment été l'assistant d'Hans Heisler – l'auteur avec Adorno d'un des premiers livres sur la musique au cinéma – à l'Université Ouvrière et à la Chorale Populaire. Il a collaboré avec Meisel pour les films *Octobre* et *Le Cuirassé Potemkine* d'Einsenstein (ce n'est donc pas sa première expérience filmique).

170 Gérard Jarry (1936-2004) violoniste français. À la fin des années 1960, il s'est fait connaître comme violon solo de l'orchestre de chambre de Jean-François Paillard.

A. Le premier plan du film est un long travelling en plan large sur la Seine accompagné par une musique atonale jouée au violon. Puis, alors que la caméra nous introduit dans la chambre de Pierre, la musique est interrompue par une sonnerie qui réveille le personnage. Cette musique, qui peut sembler au premier abord purement extradiégétique, est en fait, cas très rare chez Rohmer, une musique de l'univers psychologique[171] du personnage. La musique entendue est celle que Pierre rêve de finir de composer. Un élément nous en donne un indice au début du film : un violon et du papier à musique sont visibles dans la chambre du personnage (0:01:53). Cette interprétation se confirme dix minutes après lorsque, au cours d'une fête, Pierre, avant d'essayer de jouer « sa sonate » – ce qu'il ne parviendra pas à faire –, évoque ce rêve interrompu.[172]

B. Cette sonate au caractère aride accompagnera pendant près de trente minutes la longue errance de Pierre dans Paris.[173] Cette musique extradiégétique peut être interprétée de différentes façons. Elle peut être entendue comme un simple contrepoint à l'expérience difficile, au calvaire que traverse le personnage. Mais elle peut aussi être comprise comme une nouvelle plongée dans l'univers psychologique du personnage : celui d'un esprit au travail, celui d'un homme qui, marchant la faim au ventre, oublié des siens et de ses amis, se remet à créer.

C. Le thème de cette sonate est aussi utilisé, de façon strictement diégétique, à la fin du film, comme ressort dramatique : c'est grâce à elle que ses amis le retrouvent. Un soir, alors qu'il se donne en spectacle avec un compagnon de misère devant les terrasses germano-pratines, il emprunte son violon à un musicien de rue, et parvient enfin à exécuter sa sonate. Deux amis à lui, attablés à une terrasse voisine, vont reconnaître ladite sonate et ainsi retrouver Pierre. Il utilise ici un *topos* de la musique de film et de la musique en général : sa puissance *signalétique*. On se souvient dans *L'Atalante*, de Vigo[174], du père Jules qui,

171 On pourra faire le parallèle avec la scène du rêve de *L'Amour l'après midi*, où la musique extradiégétique nous fait entrer dans l'univers onirique du personnage. En suivant la terminologie de Laurent Jullier sur les quatre types de *mondes* de l'œuvre que nous avons exposés dans notre introduction (le *monde diégétique*, les *mondes intérieurs*, les *fosses imaginaires*, le *monde de la production matérielle*), cette utilisation de la musique correspond aux *mondes intérieurs,* c'est-à-dire ces mondes qui « forment l'ensemble de ce à quoi les personnages sont susceptibles de penser. Ils sont actualisés lorsque nous comprenons – ou que nous décidons – que ce qui se déroule à l'écran se passe en réalité dans leur tête. », Jullier, Laurent, *Le son au cinéma*, *op. cit.*, p. 56.

172 « Vous savez à quoi je rêvais quand le télégraphiste m'a réveillé ce matin, que j'ai terminé [*sic*] ma sonate pour violon, j'entendais tout, absolument tout. Vous allez voir », vers 0:12:55

173 De 0:52:16 à 1:17:03. La musique n'est pas continue. Elle est interrompue à cinq reprises.

174 Vigo, Jean, *L'Atalante*, 1934, musique de Maurice Jaubert.

entendant le « Chant des mariniers » diffusé par un pavillon situé sur la façade d'une boutique de disque, y entre, et retrouve ainsi Juliette.

Temps	Références musicales	M.	Intrigue	Commentaire
A 0:00:00 - 0:02:00	Louis Saguet, « Musique pour un... », interprété par Gérard Jarry (violon solo)	ED	Générique. On découvre la chambre de Pierre.	La sonnerie du téléphone, réveillant Pierre, interrompt brusquement la musique de fosse (son rêve).
0:10:14 – 0:12:35	Beethoven, *Quatuor n°15*, op. 132, deuxième mouvement (pédale de la) : mes. 119-142.	D	Le mélomane (Jean-Luc Godard) et Frédéric écoutent en boucle, sur un tourne-disque, le même extrait du quatuor.	Transition avec le passage suivant : Willy prend le violon de Pierre et fait un *glissando* sonore.
A 0:13:00 – 0:13:20	Louis Saguet, *Idem.*	D	Pierre, devant ses amis, n'arrive pas à exécuter le début de sa sonate. Il peste contre le télégraphique qui l'a réveillé, l'empêchant de retranscrire sa sonate au sortir du lit.	Cette scène éclaire le générique, lequel peut être compris comme ce qu'entendait Pierre dans son rêve (Il précisera qu'il entendait « tout, absolument tout »).
0:13:25 – 0:14:40	Beethoven, même passage répété puis, la deuxième fois, jusqu'à la mesure 167.	D	Godard-mélomane remet le passage immédiatement après le numéro de Pierre.	Intertextualité (images du ciel nocturne, discours de Rolland, musique de Beethoven)
0:17:25 – 0:18:17	Beethoven, *Idem*, mes. 142 à 200.	D	La soirée se poursuit. Pierre salue l'étoile de Venus « à la manière d'un Lion » en tirant un coup de fusil par la fenêtre. Un des invités met de la musique pour briser le « silence pesant »	
B 0:52:16 – 0:53:40 0:54:56 – 0:56:28 0:57:58 – 0:59:00 1:02:40 – 1:04:10 1:05:48 – 1:07:24 1:08:47 – 1:17:03	Louis Saguet, *Idem.*	ED	Longue déambulation de Pierre, l'été, dans les rues de Paris.	La musique peut être perçue comme une musique « intérieure »
C 1:34:18 – 1:35:03	Louis Saguet, *Idem.*	D	Pierre emprunte le violon d'un musicien de rue et joue sa sonate à la terrasse d'un café. Ses amis, installés à une table, reconnaissent la musique de Pierre.	Commentaires d'un couple d'inconnus : « – Qu'est-ce qu'il joue ce clochard-là, du Bartók ? – Non, c'est parce que c'est faux – En tous cas c'est du moderne

Fig. 4.6 La sonate pour violon et le quatuor de Beethoven dans *Le Signe du lion* (ED pour extradiégétique, D pour diégétique).

Quantitativement, *Le Signe du lion* est le film du réalisateur dans lequel la musique est la plus présente (29% du film) et dans lequel, chose rare chez Rohmer, la musique extradiégétique occupe une place plus importante que la musique diégétique (68% de la durée totale).[175] Même si Rohmer se distingue par le choix d'une musique atonale – dont la particularité est de briser les codes dramatiques de la musique de film en installant une non-linéarité qui engendre de l'instabilité[176] –, l'architecture de la musique de ce film n'en est pas moins de forme classique (exposition, développement, réexposition).[177] En outre, le choix d'une pièce pour instrument seul nous fait déjà entrevoir un Rohmer « chambriste » qui ne fera jamais appel à des formations musicales importantes. Tout gravite dans son cinéma autour d'une arithmétique de la musique de chambre : de l'instrument solo (*Le Signe du lion*, *Conte d'été*, *Conte de printemps*) à la musique de chambre (*Ma nuit chez Maud*) en passant par la chanson (*La Femme de l'aviateur*, *Pauline à la plage*, *Les Nuits de la pleine lune*, *Conte d'été*, *Conte d'automne*, etc.).

Le réalisateur tirera de ce film deux leçons majeures qui marqueront son orientation irréversible vers un certain réalisme. Au fil de son œuvre, il abandonnera de façon radicale la musique extradiégétique. Les six films suivants, qui composent la série des *Contes moraux* (1962-1972), ne comptent pas un seul instant de musique extradiégétique.[178] Et il ira jusqu'à regretter d'avoir fait jouer un rôle de violoniste à quelqu'un qui n'était pas musicien. L'acteur Jess Hahn (qui interprète le rôle de Pierre) n'a, à l'évidence, jamais joué de violon et « cela se voit » (**Fig. 4.21-4.22**). Rohmer en tirera la leçon suivante : le *personnage musiquant*, c'est-à-dire représenté en train de faire de la musique, doit être musicien. Et dès lors, et ceci de manière générale (que le personnage soit professeur de philosophie, musicien amateur ou étudiante en ethnologie, etc.) il privilégiera toujours la concordance entre le *personnage* et la *personne* choisie pour l'interpréter.

À l'aune de ces deux repentirs on peut véritablement parler d'un effet correctif du S*igne du lion* sur la ligne esthétique de l'œuvre à venir. Par ailleurs, le souci topographique et

175 On pourrait ajouter qu'il y a une communication entre le diégétique et l'extradiégétique qu'on ne retrouvera que rarement dans le cinéma de Rohmer. Cf. *La Femme de l'aviateur* (1980), *Conte d'hiver* (1991).

176 « En revanche la caractéristique principale de la musique atonale est son caractère d'instabilité ou d'inquiétude, voire d'angoisse. » Litwin, Mario, *Le film et sa musique*, *op. cit.*, p. 31

177 Cette forme accentue la thématique janséniste de la prédestination qui restera chère à Rohmer : Pierre doit son salut à une succession de hasards. La musique sert de fil conducteur et, peut-être, de morale : l'art, la musique, c'est ce qui protège Pierre et le sauve. Ce sera la première et la dernière collaboration d'envergure avec un compositeur, même si *Le Rayon vert* (1985), mais dans une moindre mesure, fait appel à une partition de film, avec un thème atonal composé en miroir.

178 Si on excepte les parenthèses sonores extrêmement courtes (générique et scène de la rêverie) de *L'Amour l'après-midi* (1972).

la caractérisation sociologique des personnages sont présents dès ce premier long-métrage, tout comme la scène de fête du *Signe du lion* nous montre un réalisateur déjà soucieux d'approfondir le sens de ses films en multipliant les références aux arts. Et, en l'occurrence, à la musique.

4.4.4. Musique, dissimulation et profondeur (Rohmer, Gégauff et Godard).

Le réalisateur a toujours cultivé un goût pour le secret. Né sous le nom de Maurice Schérer en 1920, il écrira un roman sous le nom de Gilbert Cordier, prendra le nom d'Éric Rohmer à partir de 1954, et signera sous le nom de Sébastien Erms[179] la musique de certains de ses films, en collaboration avec sa monteuse, elle même musicienne. La scène que je me propose maintenant d'analyser illustre une même volonté d'offrir différents niveaux de lecture de l'œuvre, entre exotérisme et ésotérisme – puisque certaines clés sont parfois nécessaires pour les déchiffrer. Le réalisateur met en place une *épaisseur de sens* que le spectateur est invité à prospecter – selon la connaissance qu'il a de la poïétique de l'œuvre et des références mobilisées par l'auteur.

La scène est située au début du film, pendant la soirée où Pierre fête l'annonce de son héritage. Le violoniste, euphorisé par la nouvelle, a invité un grand nombre de personnes. Le spectateur attentif à la musique est surpris d'entendre le même passage d'un quatuor répété en boucle pendant que les convives continuent à se repaître, à boire et à discuter. Deux personnages écoutent avec attention cette musique, dont l'un, interprété par Jean-Luc Godard, manipule le bras du tourne-disque pour réentendre le Trio du Scherzo du XVe Quatuor de Beethoven (**Fig. 4.21-4.22**). [180] Plusieurs interprétations ont fait du personnage de cette scène, joué par Godard, un simple « Sisyphe de l'électrophone », un original qui joue la carte de l'absurde.[181] Mais il faut aussi y voir cette volonté rohmérienne de *produire du sens*, d'une

179 Le nom de Sébastien Erms apparaît pour la première fois au générique du *Conte d'hiver* (1991). Cependant, d'après Mary Stephen (*Entretien avec Mary Stephen,* « Y a-t-il du montage dans les films d'Éric Rohmer » dans Herpe, Noël (dir.), *op. cit.* , 2007, p. 243.), il s'agissait déjà de leur deuxième « collaboration », la première avait été pour *La Femme de l'aviateur*, musique que Jean-Louis Valero a réarrangée pour le film. En effet, au générique de ce dernier sont indiqués les interprètes de la chanson mais sans nom de compositeur. Mary Stephen explique en 2007, l'origine de ce nom qui apparaît en 1991, onze ans après la première collaboration du binôme : « Pour cette deuxième collaboration, nous avons décidé de prendre un pseudonyme : “Erms”, avec nos initiales [ER pour Éric Rohmer et MS pour Mary Stephen], et “Sébastien”, en hommage à Bach. » On remarquera que Mary Stephen a les mêmes initiales que le nom de naissance de Rohmer : Maurice Schérer.

180 Ni les personnages, ni le générique n'en mentionnent le titre.

181 Magny, Joël, *Éric Rohmer*, *op. cit.*, p. 106. Il serait intéressant de comparer cette scène avec la scène de fête du film *Les Cousins* de Claude Chabrol où le personnage joué par Jean-Claude Brialy se met à déclamer une tirade en allemand sur le prélude de *Tristan und Isolde* de Wagner. Rappelons que ce film est tourné la même année que celui de Rohmer et que Paul Gégauff en a signé les dialogues.

façon qui, chez lui, s'inscrit dans un goût de l'ésotérisme et de l'auto-référenciation. En effet, la trame de cette scène n'est autre que le commentaire d'une lecture puisée dans la mémoire intime de Rohmer, un texte de Romain Rolland portant précisément sur ces vingt-deux mesures jouées en boucle dans le film. En 1996, le réalisateur a révélé cette allusion au texte de Rolland, mais sans jamais le citer, dans une note de bas de page de son ouvrage consacré à la notion de profondeur en musique.[182] Ce texte se trouve dans un des derniers livres de l'écrivain musicologue, *La Cathédrale interrompue* (1943-1945). Dans le deuxième volume, où il est question des derniers quatuors de Beethoven, on trouve ce passage qui semble avoir inspiré Rohmer, Gégauff et Godard [183] :

> « Or, dans ce jeu selon les règles (bien que la brusquerie de Beethoven s'y fasse jour), s'ouvrent subitement les espaces magiques du *trio*. Au plus haut registre des cordes, le premier violon par bonds de dixième, de douzième, de double octave, du haut en bas, en établissant à sa base une pédale en *la* qui bourdonne, en musette, **vingt-deux mesures**, renforcées dans les neuf dernières par l'alto et le violoncelle, déchaîne une ronde vertigineuse, qui semble suspendue dans les airs. Le crépitement des croches qui tourbillonnent autour du *la* répété évoque **des scintillements planétaires**, **une farandole d'étoiles** dans l'étendue illimitée. »[184]

Ce sont effectivement ces vingt-deux mesures que Godard fait entendre en boucle durant cette scène (**Fig. 4.23-4.24**). À travers celle-ci, le réalisateur va exposer *par les moyens du cinéma* la position qui est la sienne vis-à-vis de l'interprétation de Rolland et, peut-être, plus généralement, à l'égard de toute forme de « musicologie littéraire » dont Rolland est l'un des plus illustres représentants.[185] En effet, si la « ronde vertigineuse » évoquée par le musicologue, correspond assez bien à l'atmosphère éthylique de la soirée organisée par Pierre (le personnage est ivre, au sens propre, et, au sens figuré, grisé par la promesse de cette immense fortune qu'annonce son héritage), Rohmer n'adhère pas pour autant complètement à

182 « Au cours d'une soirée, un invité morose, interprété par J.-L. Godard (prémonition ? De sa part ? De la mienne ?), place l'aiguille de l'électrophone à l'endroit de la “pédale” harmonique qui ouvre ce passage, la retire dès qu'elle s'arrête et recommence jusqu'à ce que, troublé par les excentricités de son hôte (je simplifie) ; il laisse le microsillon courir, tandis qu'on ouvre la fenêtre sur un fond de ciel parisien, noir comme un four, où l'on a peine à distinguer Vénus. En fait, il s'agissait là surtout d'un clin d'œil à Paul Gégauff, cosignataire des dialogues et qui adhérait, lui, tout à fait à l'interprétation de Romain Rolland. », Rohmer, Eric, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles/Paris, Actes Sud, 1996, p. 302.

183 On sait l'importance que prendront chez Godard les derniers quatuors de Beethoven qu'il utilisera notamment dans *Prénom Carmen* (1982): les quatuors 9, 10, 14, 15 et 16. Dans *Le Petit Soldat* (1963), Godard fait dire à son personnage principal (classifiant les compositeurs selon l'heure à laquelle il convient selon lui de les écouter) : « Beethoven c'est de la musique très profonde, c'est minuit. »

184 Rolland, Romain, *Beethoven*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 1123-1124.

185 Cf. Corbellari, Alain, *Les mots sous les notes : musicologie littéraire et poétique musicale*, Paris, Droz, 2010.

l'interprétation lyrique de Rolland. C'est pourquoi ses personnages, ouvrant la fenêtre, se mettent à scruter le ciel pour nous montrer un ciel noir, monochrome, sans étoiles, tandis que le passage du quatuor est diffusé. Il se détourne donc de cette « farandole d'étoiles » évoquée par Rolland.

Ce clin d'œil, qui, sur la musique elle-même, ne nous apprend pas grand chose, nous montre en revanche la possibilité d'une lecture cinématographique d'une œuvre musicale, voire d'un texte littéraire et musicologique, en lieu et place de ce dernier. Rohmer tente un discours sur la musique, autre que scripturaire.[186] Pour autant, en dit-il plus sur Beethoven ? Certes non, mais au moins souligne-t-il le talon d'Achille – épistémologique – de la musicologie littéraire et *a contrario* la capacité propre au cinéma à restituer le sensible de l'œuvre, parce qu'il est lui-même un art du sensible. À travers cette scène se trouve clairement suggérée la séduction qu'exerce sur Rohmer l'interaction des formes d'expressions textuelles.

On soulignera que le spectateur ordinaire ne peut pas repérer cette « intertextualité ». Ce « texte caché », s'il n'avait été en partie révélé par le réalisateur, serait passé inaperçu. Ce n'est pas un cas isolé dans l'œuvre de Rohmer, qui dès qu'il le peut, aime à voiler les références de ses films. Citons par exemple le générique de *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* où la musique utilisant le code morse annonce musicalement le film.[187]

4.4.5. Crépuscule du matin.

On reconnaîtra ici une ligne de force de l'esthétique rohmérienne relative à la musique. Le cinéaste ne l'utilise jamais comme un élément cinématographique pouvant créer des émotions, des affects mais comme un élément signifiant au sein d'un récit audio-visuel : la musique est là pour servir un propos et non pour servir la musique elle-même. Ce qui intéresse Rohmer, dès ce premier film, ce n'est ni la musique, ni l'image, mais bien cette richesse de sens que peut générer un *texte audio-visuel* grâce à l'articulation du son et de l'image.[188]

186 À la fin des années 1950, la littérature et les sciences font face à une véritable « crise du discours ». On trouve dans cette mise en scène de Rohmer, peut-être malgré lui, une connivence avec l'esprit de son époque.

187 Valero, Jean-Louis, « Pas besoin de musique », dans Herpe Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, *op. cit.*, p. 234.

188 D'autres références musicales, très brèves, jalonnent le film et dévoilent les goûts du futur réalisateur de *Die Marquise von O*. En effet, le réalisateur, comme Paul Gégauff qui a écrit les dialogues avec lui, est passionné par la culture germanique : est-ce un hasard si dans le film on passe de la musique de Louis Saguer, compositeur d'origine allemande, au quatuor de Beethoven en passant par une parodie d'opéra wagnérien ? Même le violoniste de rue joue du Schubert (*Schwanengesang* « Stänchen », D.957). Autant de points touchant au caractère inéluctablement biographique – voire autobiographique – de tout récit de fiction et qui dépassent le cadre musical ici fixé.

Au début de cette étude, on a insisté sur les raisons pour lesquelles Rohmer, dans son œuvre, privilégie la musique diégétique au détriment de la musique *de* film. *Le Signe du lion* fait certes parfois entendre une musique extradiégétique, mais celle-ci trouve son ancrage dans la narration, puisqu'elle a déjà été entendue précédemment de manière diégétique, et qu'elle n'est autre que la composition – en puissance – de Pierre, le personnage principal. La musique, si elle veut prendre part à son univers esthétique, doit apparaître *dans* le film, dans le monde représenté. Et le film, si l'histoire ne convoque pas la musique, peut en faire l'économie tout en générant sa propre *musicalité* (celle des sons et des images). Le cinéaste l'exprimera lui-même plus tard :

> « Toute image "colle" à la musique. Elle colle même trop bien : elle perd alors son ambivalence constitutive, reçoit des harmonies qui la sous-tendent une couleur ou bien tragique ou gaie. [...] Elle donne une allure de conséquences logiques à des événements fortuits, elle fait retentir extérieurement les trompettes du Destin qui se cachent plus subtilement au cœur des choses. Si le cinéma et la musique possèdent une affinité profonde, ce n'est pas dans cette alliance hypocrite qu'il convient d'en chercher la raison. Leur parenté les tiendrait plutôt à distance obligée l'une de l'autre et ne concerne que l'essence de leur profondeur respective. Profondeur qui est issue, dans l'un et l'autre cas, d'une démarche en apparence opposée, au fond analogue. Ce n'est pas le Temps qui les réunit : il les éloigne au contraire, mais l'Harmonie, ou, si l'on préfère, leur commune *musicalité*. »[189]

La scène de fête du *Signe du lion* nous a montré que la musique diégétique, loin d'être simplement anecdotique, recèle une richesse et une profondeur qui lui sont propres. Le cinéma offre par exemple dans cette scène la possibilité de concentrer un discours sur la musique (sur Rolland et la musique de Beethoven), de faire entendre la musique elle-même (Beethoven) et de représenter l'écoute (Godard à l'image).

Ce premier long-métrage de Rohmer, bien qu'à part dans son œuvre, apparaît comme une œuvre programmatique où se forge les règles esthétiques de son œuvre à venir. Il y a une dimension édifiante – pris au sens étymologique – de ce premier long-métrage : il façonne ce *sur* quoi ou *contre* quoi l'œuvre se construira. Ces deux mouvements traversent *Le Signe du lion* : l'esthétique moribonde y côtoie l'esthétique naissante. Et l'aube rohmérienne doit plutôt s'entendre comme un crépuscule du matin.

189 Rohmer, Éric, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, *op. cit.*, p. 106.

4.4.6. Les six *Contes moraux* (1963-1972)[190], l'air du temps.

Rohmer, avec la série des *Contes moraux*, travaille autour d'un même schéma narratif : « Tandis que le narrateur est à la recherche d'une femme, il en rencontre une autre qui accapare son affection jusqu'au moment où il retrouve la première. »[191] Il y a donc six traitements – six « variations » – de ce thème d'un homme se trouvant face à un dilemme sentimental.

La musique a une place périphérique dans les *Contes moraux* où seule la musique dans sa modalité diégétique a le droit de cité. Cependant, en suivant cette voie réaliste, Rohmer va peindre en quelques bribes musicales certains phénomènes de son temps.

Indiquons d'emblée que chacun des *Contes moraux* est conduit par la voix off du narrateur : sorte de mélodrame où la voix est accompagnée par la rumeur du monde. Dans *La Boulangère de monceau* (court-métrage, 1962), la musique sert uniquement à définir l'environnement sonore de la chambre du narrateur.[192] Dans *La Carrière de Suzanne* (moyen-métrage, 1963), renvoyant directement au titre du film et à son personnage féminin principal, on entend, à l'occasion d'une soirée entre étudiants à Bourg-la-Reine, l'air de la comtesse « E Suzanna non vien » des *Noces de Figaro* de Mozart. Plus loin dans le film, Rohmer appuie la référence à Mozart en convoquant Don Juan lors d'une séance de spiritisme, et en filmant la partition de *Don Giovanni* dudit compositeur. Suzanne et Guillaume, ce dernier étant en première année de pharmacie, vont à la « Boom HEC-1963 ». Les jeunes dansent accompagnés par une petite formation de jazz, que Rohmer nous livre brièvement au détour de trois inserts (**Fig. 4.7-4.10**).[193] Tournès met en lumière cette pratique musicale courante des grandes écoles : « En 1957, au Boom [*sic*] de l'École HEC, de nombreux orchestres de jazz sont là. L'année suivante la fête de l'école du commerce comprendra trente musiciens de jazz. À la fin des années 1950, la présence des orchestres de jazz dans les fêtes d'universités ou de grandes écoles est une réalité incontestable, que ce soit à l'École supérieure de commerce de Paris (ESCP), à HEC, à l'ENS, à l'École des mines, à l'École polytechnique, à l'École centrale, aux facultés de médecine de Paris, de Lille et de Montpellier, et dans bien d'autres établissements d'enseignement supérieur. »[194] L'auteur poursuit en indiquant qu'à partir de

190 Nous dépassons de quelques années les limites du corpus pour conserver la cohérence de cette série rohmérienne.

191 Laplantine François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 400.

192 Une musique arabe (oud) et une musique orchestrale entendues sur le poste de radio du narrateur.

193 Ces musiciens, et il semble à voir leurs gestes dans le film que ce ne sont pas des figurants, ne sont pas identifiés en dépit de nos recherches comme d'ailleurs de nombreuses silhouettes musiciennes du cinéma français des années 1960.

194 Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, *op. cit.*, p. 339.

1963 la pratique décline, alors que les lycéens, pour leur part, se tournent vers le rock et la musique yéyé. Aussi, toujours dans ce moyen-métrage, lors d'une soirée au Tilbury Club, on entend une version instrumentale d'un « tube » du groupe Les chats sauvages, « Twist à Saint Tropez » (André Salvet/Guy Lafitte et Martial Solal), sorti en 1961. Dans *Le Genou de Claire* (1970), on retrouve un procédé similaire : l'utilisation d'un « tube » comme marqueur culturel et temporel. Il s'agit cette fois de la chanson *Le Chemin de papa*, sortie en 1969, et qu'on entend au bal du 14 juillet dans une version instrumentale. On remarque encore une fois la proxémie temporelle : au sens où la musique *fait date*. Pour son film suivant, *L'Amour l'après-midi* (1972), enfin, Rohmer utilisera avec parcimonie[195] la musique électronique d'Arié Dzierlatka (affilié un temps à l'IRCAM nouvellement créé).

Avec *La Collectionneuse* (1967), passant dans le même temps à la couleur, Rohmer utilise des genres musicaux à la mode : le rock anglais à tendance psychédélique (le groupe Blossom Toes et Giorgio Gomelsky) et la musique tibétaine (chant diphonique et cymbales). Ces musiques sont écoutées sur un tourne-disque dans une maison de vacances au bord de la mer. Le film évoque la culture hippie revisitée par une forme de dandysime (on y lit Rousseau en Pléiade à l'ombre d'un chêne, ou, à la veillée, les études sur le romantisme allemand dans un ouvrage dirigé par Albert Béguin) : le retour à la nature, la musique rock, le libertinage, le désir de « planer » grâce à la musique, de s'ouvrir à d'« autres mondes ». C'est notamment la découverte des musiques extra-occidentales. On pense par exemple aux Beatles qui dès l'album *Rubber Soul* (1965)[196] utilisent les sonorités de la musique indienne : Georges Harrison se passionne pour cette musique et apprend à jouer du sitar, comme on peut l'entendre sur le titre « Norvegian Wood » du même album. Au sein de la musique savante s'opère un mouvement semblable d'appropriation de techniques et d'instruments extra-occidentaux. *Stimmung* (1968) de Stockhausen en est l'une des œuvres les plus emblématiques. S'appropriant la technique du chant diphonique, le compositeur propose avec cette pièce pour six chanteurs une longue méditation sur le son. Dans *La Collectionneuse*, on retrouve ainsi de la musique tibétaine avec du chant diphonique, comme, plus tôt, chez Rivette, de la musique indienne (*Paris nous appartient*). C'est à l'écoute de cette musique que Daniel, un des trois personnages principaux, déclinant l'invitation de ses amis qui lui proposent de sortir, dit : « Je reste, je plane ». Ainsi, ce film peut être considéré comme le « film-1968 » de Rohmer, même si il n'y a ni rupture, ni virage dans l'œuvre du cinéaste.

195 Au générique de début et pour ponctuer la rêverie du personnage-narrateur.
196 *Rubber Soul*, Parlophone (label), 1965.

Fig. 4.7 Trois plans de musiciens pendant la « boom HEC 1963 », où les étudiants dansent sur une musique aux accents ellingtoniens. *La Carrière de Suzanne* (0:22:07).

Fig. 4.8 (0:23:15).

Fig. 4.10 (0:23:17).

Fig. 4.9 (0:23:21).

4.4.7. Mettre en scène la musique : pour une écoute partagée.

Terminons à propos du cinéma de Rohmer, en évoquant deux scènes d'écoute, l'une à l'occasion d'une fête, l'autre en situation de concert. Elles ont en commun la mise en avant de la musique par l'écoute silencieuse des personnages, le spectateur étant convié à se joindre à leur écoute.

Dans *Le Signe du Lion* on trouve une rhétorique du champ-contrechamp assez usuelle qui procède par alternance entre le musicien et les auditeurs. Les personnages écoutants sont divisés en deux groupes de deux acteurs chacun et la caméra alterne entre le violoniste Pierre Wesserlin (Jess Hahn) et l'auditoire (**Fig. 4.11-4.15**). Le passage musical est court puisque Pierre n'arrive pas à jouer sa « sonate ». Les visages d'ailleurs se crispent quand le violoniste joue des « fausses » notes (Plan 5). La scène se déroule dans un silence quasi religieux, caractéristique de ce genre de scène.

Fig. 4.12 Pierre joue « sa » sonate à ses amis qui l'écoutent un court moment, *Le Signe du lion*. Plan 1 (0:13:08).

Fig. 4.11 Plan 2 (0:13:11).

Fig. 4.13 Plan 3 (0:13:18).

Fig. 4.15 Plan 4 (0:13:19).

Fig. 4.14 Plan 5 (0:13:21).

Rohmer se focalise sur les personnages qui écoutent plutôt que sur celui qui joue. Dans ce cas précis, cela peut s'expliquer par le fait que l'acteur ne soit pas violoniste et pour éviter de le montrer de manière trop voyante. Mais Rohmer, on le sait, notamment dans son traitement des dialogues, privilégie souvent celui qui écoute sur celui qui parle. Cela se vérifie pour les discussions filmées en champ-contrechamp tout comme ici pour la musique.

Yann Tobin écrit : « L'essentiel, dans la mise en scène rohmérienne, consiste à montrer qui parle et qui écoute, à quel moment. De celui qui parle ou écoute, qui est important, et qui l'est moins.»[197] Il en est de même pour l'écoute de la musique, il s'agit de montrer *qui* joue et *qui* écoute. Si à ce jeu de la balance, l'écoutant semble souvent l'emporter chez Rohmer, dans la scène que nous allons maintenant étudier, ce n'est pas le personnage écoutant qui est privilégié mais bien plutôt le spectateur, invité à une « écoute partagée ».

En effet, dans *Ma nuit chez Maud*, deux des personnages, le narrateur (Jean-Louis Trintignant) et Vidal (Antoine Vitez), vont au théâtre écouter le violoniste Léonid Kogan.[198] Il

197 Tobin, Yann, « *Conte d'automne* : liaisons et ellipses », *Positif,* n°452, 1998, p. 6.

198 Cette intervention musicale n'est pas mentionnée au générique, mais elle est citée par Vidal qui propose à Jean-Louis d'aller voir « Léonid Kogan » au concert durant le film. Jean-Louis refuse au début (« Non, je n'ai pas du tout envie d'écouter de la musique ce soir ») puis se laisse convaincre par Vidal.

s'agit d'un seul plan fixe (d'une minute et quarante deux secondes) cadré de manière à montrer le violoniste et le pianiste interprétant un extrait de la *Sonate* K. 358 de Mozart. Rohmer filme les spectateurs[199] pendant qu'ils s'installent et fait un panoramique horizontal (de droite à gauche) suivi d'un panoramique vertical qui stoppe son mouvement sur la coupole du théâtre. Puis, quand le lustre s'éteint, la musique s'élève. Il nous montre alors en caméra subjective les deux instrumentistes (**Fig. 4.16-4.20**).

Fig. 4.17 Le concert de Léonid Kogan à Clermont-Ferrand. Rohmer filme d'abord la salle puis le concert en plan fixe, *Ma nuit chez Maud*. (0:18:32).

Fig. 4.16 (0:18:43).

Fig. 4.18 (0:18:51).

Fig. 4.20 (0:18:53).

Fig. 4.19 (0:19:50).

Le cinéaste, nous l'avons dit, privilégie souvent dans sa mise en scène celui qui écoute, ici il nous invite à prendre place en tant qu'auditeur-spectateur. Cette longue focalisation sur les musiciens est atypique, le cinéma évitant la plus part du temps une telle fixité préférant alterner avec des plans de la salle, des spectateurs, ou des gros plans sur les musiciens. De plus, le morceau n'est pas coupé au hasard mais, au contraire, terminé par une cadence harmonique et dynamique qui clôt la scène.

199 On ne peut s'empêcher de penser à l'ouverture de *La Flûte enchantée* filmée par Bergman, qui ouvre son film en filmant les visages des spectateurs.

Fig. 4.22 Jess Hahn (Pierre Wesselrin) joue du violon, l'acteur n'est visiblement pas violoniste, la position du coude, exagérément levé, ne laissant pas de doute. *Le Signe du Lion* (1:34:18).

Fig. 4.21 (1:34:19).

Fig. 4.23 Godard, le « mélomane », s'applique à mettre en boucle un passage du scherzo du XVe quatuor de Beethoven. *Le Signe du lion* (0:11:43).

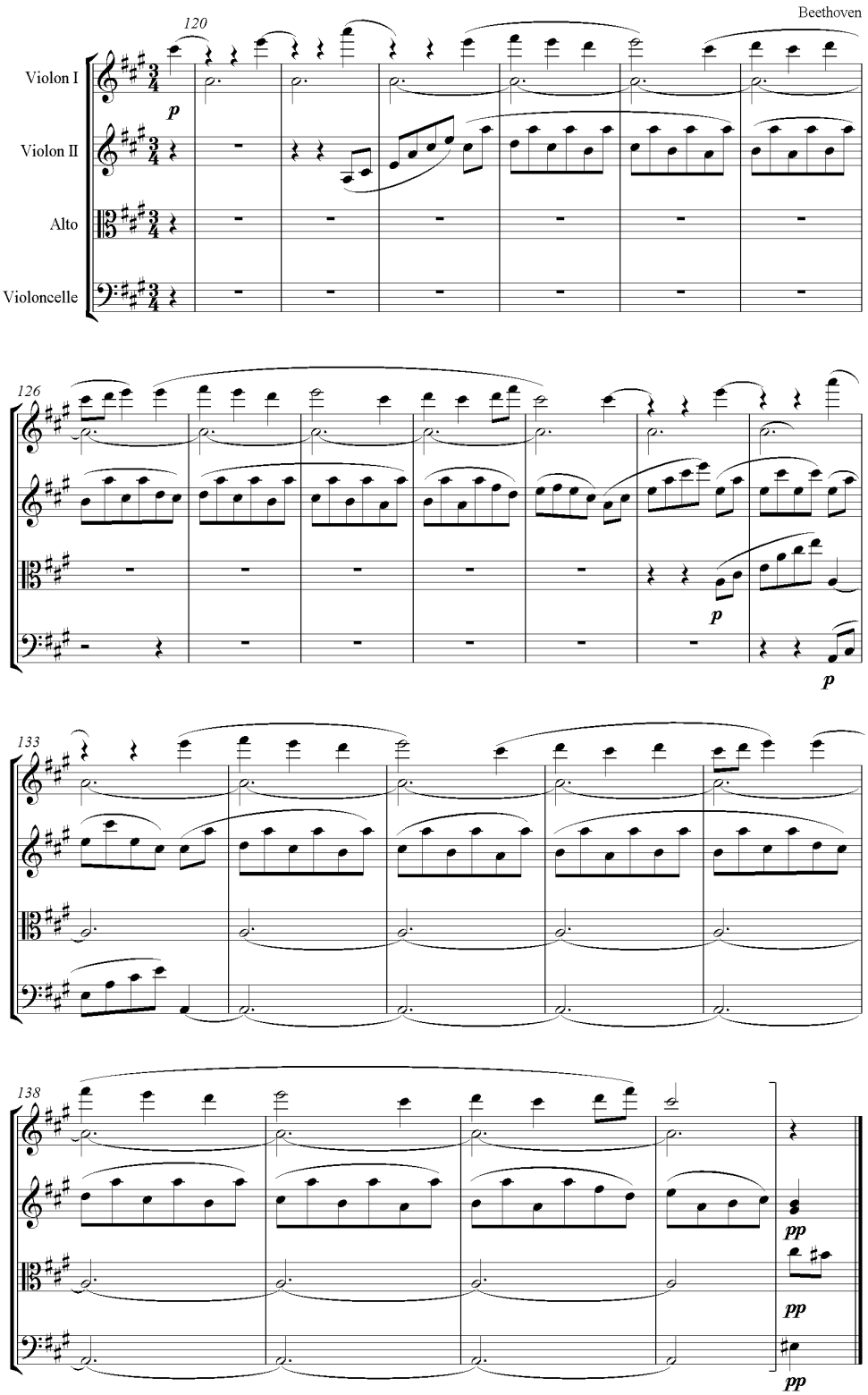

Fig. 4.24 Extrait du quatuor n°15, op.132 de Beethoven, ces mesures (120-142) sont mises en boucle par le mélomane (Jean-Luc Godard) qui manipule le tourne-disque (0:10:14).

« Que faire alors, puisque je ne sais pas faire des films simples et logiques comme Roberto, humbles et cyniques comme Bresson, austères et comiques comme Jerry Lewis, lucides et calmes comme Hawks, rigoureux et tendres comme François, durs et plaintifs comme les deux Jacques, courageux et sincères comme Resnais, pessimistes et américains comme Fuller, romanesques et italien comme Bertolucci, polonais et désespérés comme Skolimowski, communistes et cinglés comme Mme Dovjenko ? Oui, que faire ? »[200], Jean-Luc Godard, 1966.

4.5. Jean-Luc Godard : phonographie des temps présents.

En faisant de l'art de la citation un procédé stylistique[201], Godard, à l'image de son personnage dans *Le Signe du lion* de Rohmer, tient le rôle d'une sorte de *disc jockey* sociographant les années 1960. Nous tenterons de montrer, riche et redevable des multiples travaux qui nous précèdent[202], les cheminements de l'« écoute musicale » dans le cinéma de Godard pendant la décennie gaullienne, soit de *À bout de souffle* (1959) à *Week-end* (1968). Dans les quinze longs-métrages qui jalonnent cette période, le réalisateur expérimente tour à tour plusieurs genres, du documentaire[203] à la fiction en passant par la comédie musicale (*Un Femme est une femme*), la science-fiction (*Alphaville*) ou le film « policier » (*Bande à part*). Autrement dit, Godard propose par ce biais différentes manières de dire et de représenter la société française. Les années 1960 dans son œuvre correspondent aux « années Karina »[204],

200 Godard, Jean-Luc, « Trois mille heures de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°184, novembre 1966, p. 48.

201 « Du caractère moderne de cette invention, de sa convergence avec les recherches récentes d'autres esprits, témoigne assez singulièrement sa parenté avec le procédé du *collage cinématographique*, qui caractérise les films de Jean-Luc Godard. Ce procédé, parfaitement conscient que Godard lui-même appelle toujours collage, a la don d'irriter les critiques et les bavards qui lui donnent le nom de *manie de la citation*. Par là, sans le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose, ils confirment le bien fondé de mon vocabulaire, remarquez, mais ce stade est dépassé, abandonnons au parler vulgaire le verbe *citer*, le substantif *citation*, qui faisaient d'abord image, et que voilà tombés dans le domaine journalistique, avec sur eux accent péjoratif. Tenons-nous en aux mot coller, collage, qui *collent* encore. », Aragon, Louis, « Collages dans le roman et dans le film (1965)», dans Aragon, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 133-134.

202 Pour n'en citer que deux consacrés exclusivement aux années 1960 : Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004 ; Bergala, Alain, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

203 « Godard a toujours dit que “chercheur en sciences sociales” ou “chargé de recherches au musée de l'Homme” (en référence à Jean Rouch), était la plus belle définition possible du cinéaste. », De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 260.

204 « Les années Karina (1960 à 1967)», Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par Alain Bergala), Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 1985, p. 203-299. Cette période est précédée par « Les années *Cahiers* (1950 à 1959) » et suivie par « Les années Mao (1968 à 1974) ».

actrice d'origine danoise et compagne du réalisateur : nous aurons l'occasion de montrer en quoi cette relation semble avoir une incidence sur la représentation de la musique dans le cinéma de Godard pendant cette décennie.

Parmi les cinéastes abordés, il est celui dont l'œuvre a suscité le plus de commentaires et de gloses[205]. Aussi notre approche se limitera-t-elle aux scènes musicales les plus importantes de ses films de la décennie, c'est-à-dire celles mettant en scène les personnages dans leur rapport à la musique et à son écoute.

Pour ce faire, nous étudierons d'abord la première partie de sa filmographie (de *À bout de souffle* à *Pierrot le fou*) à la manière d'un musée musical des années 1960, en décryptant les nombreuses références de son cinéma à l'art des sons tout en observant de quelles manières Godard représente l'écoute. Nous analyserons ensuite plus en détails un film, véritable essai sur la jeunesse de 1966, *Masculin Féminin.* Pour finir, nous envisagerons les numéros musicaux de ses derniers films de la décennie en montrant qu'ils tendent à devenir plus militants et plus politisés.

En guise de propos liminaire, on peut distinguer à la suite de Jean-Pierre Esquenazi trois temps dans sa filmographie des années 1960 correspondant à trois variations d'un positionnement « d'autorité ». « L'auteur comme artiste moderne »[206] pour ses premiers films (de *A bout de souffle* à *Une Femme est une femme*) : il s'agit du Godard auteur et chef de fil de la Nouvelle Vague et inventeur de formes esthétiques. Puis vient « l'auteur comme héros culturel »[207] (de *Vivre sa vie* à *Alphaville*), où le réalisateur, considéré comme peu « engagé » dans ses premiers films[208], se construit une image « d'artiste réflexif » en phase avec les bouleversements de la société française. Enfin, au milieu de la décennie, le réalisateur adopte l'image de « l'auteur comme artiste irréductible, chantre de la révolution sociale »[209] : il s'agit

205 Citons à propos de la musique : Stenzl, Jürg, *Jean-Luc Godard musicien*, Paris, Éditions Textes + Kritik, 2010, notamment le premier chapitre « Jean-Luc Godard und seine Komponisten 1959-1967 » ; ou encore, plus généralement, sur la « matière sonore » (paroles/bruit/musique), Serrut, Louis-Albert, *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien. Des emplois et usages de la matière sonore dans ses œuvres cinématographiques*, Paris, L'Harmattan, 2011. Serrut propose des analyses de neuf longs-métrages (*À bout de souffle*, *Le Petit soldat*, *Le Mépris*, *Alphaville*, *Pierrot le fou*, *Masculin Féminin*, *Made in USA*, *Passion*, *Nouvelle Vague*), pour illustrer la thèse d'une prépondérance de la matière sonore (« première matière signifiante ») sur la matière iconique dans l'œuvre du réalisateur. L'auteur présente un découpage exhaustif des occurrences sonores dans ces films sans néanmoins identifier toutes les références musicales.

206 Cf. schéma récapitulatif, Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, p. 91.

207 Esquenazi, Jean-Pierre, *Ibid.*, p. 150.

208 « Avec l'affaire d'*Une Femme mariée* (1964), pour la première fois, Jean-Luc Godard devient un véritable héros de gauche. Itinéraire paradoxal de cet enfant de la littérature hussarde et de l'anarchisme de droite, soupçonné quatre ans auparavant, et pas tout à fait à tort, de fascination pour l'OAS et l'Algérie française avec *Le Petite Soldat*. », De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 270.

209 Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, p. 229.

du Godard « engagé » proposant une image « d'artiste rebelle » et naviguant à la marge de la production cinématographique courante. Ce qui nous intéresse ici, davantage qu'un découpage décennal strict, est cette évolution d'un cinéma qui bouscule le cinéma français en proposant une esthétique nouvelle (la période Nouvelle Vague) à un cinéma qui, de plus en plus, fait de l'esthétique un enjeu politique (à partir du mitan des années 1960), la représentation de la musique dans son cinéma suivant un parcours analogue.

4.5.1. De *À bout de souffle* à *Pierrot le fou* : les jeux de l'écoute.

La musique, il faut le constater d'emblée, est présente en abondance dans le cinéma de Godard et, plus qu'ailleurs, sous toutes ses formes. Cependant, comme pour les autres réalisateurs de la Nouvelle Vague précédemment évoqués, on trouve dans son cinéma deux répertoires prépondérants : celui de la musique classique et celui de la chanson.[210]

Ce constat posé – nous y reviendrons dans le détail –, son œuvre s'ouvre paradoxalement avec un genre musical qui restera secondaire dans ses films postérieurs, le jazz. En effet, ***À bout de souffle* (1959)** peut être considéré comme le parangon du film-jazz. En effet le film utilise la musique de Martial Solal, avec ses deux thèmes simples et antagonistes qui s'entrelacent et dialoguent pendant l'ensemble du film, l'un commençant par deux motifs interrogatifs joués au piano[211], l'autre exposant un thème plus chantant. Et surtout, cette musique est associée au montage syncopé des images et des sons (bruits et paroles), faisant de ce film un objet musical et sonore riche et inattendu. Avec ce premier film, l'auteur revisite l'univers du film noir en trouvant une pulsation moderne entre musique de jazz et cinéma, voire plus largement entre bande sonore (post-synchronisée) et image mouvante : tout cela a déjà été clairement montré nous n'y revenons pas ici.[212]

Attardons nous plutôt sur les musiques que les personnages écoutent dans le film. Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), assassin en cavale, semble indifférent aux choses de la culture, pendant que Patricia (Jean Seberg), la jeune journaliste américaine que Michel tente de séduire et qui finit par le dénoncer, par contraste, apparaît comme curieuse de tout.

210 Pour la musique originale qui sera parfois évoquée rappelons que Godard pendant cette période (1958-1968) collabore trois fois avec Michel Legrand (*Une Femme est une femme,* 1961 ; *Vivre sa vie,* 1962 ; *Bande à part,* 1964), deux fois avec Antoine Duhamel (*Pierrot le fou,* 1965 ; *Week-end,* 1968), et une fois avec différents compositeurs : Martial Solal (*A bout de souffle,* 1960), Maurice Leroux (*Le Petit Soldat,* 1960-1963), Philippe Arthuys (*Les Carabiniers,* 1963), Georges Delerue (*Le Mépris,* 1963), Paul Misraki (*Alphaville,* 1965).

211 Le début de la partition manuscrite est reproduite dans Binh, N. T. (dir.), *Musique & Cinéma. Le mariage du siècle ?*, *op. cit.*, p. 158-159.

212 Cf. Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, *op. cit.*, p. 193-198.

C'est elle qui écoute Chopin (*Grande valse en fa majeur*, op. 34 n°3) pendant la longue scène de la chambre d'hôtel[213], elle qui possède des disques qu'elle connaît par cœur, elle encore qui écoute le *Concerto pour clarinette en la majeur* de Mozart dans la dernière partie du film en plaçant un 33 tours sur un tourne-disque (même si Michel, à cette occasion, raconte que, bien que n'aimant pas la musique, il apprécie ce concerto parce que son père était clarinettiste). On remarque que les personnages évoluent dans un environnement étranger à la culture du jazz mais familier du répertoire classique : l'univers musical des films à venir de Godard, qui mettra en avant le répertoire classique, est donc déjà présent dans ce premier film.[214]

Par ailleurs, la musique apparaît dans le film comme indissociable de l'environnement sonore de la vie moderne où les appareils de diffusions alimentent les espaces privés comme publics participant au bruit et à la fureur de la ville. La radio par exemple est très présente. Nous avons déjà évoqués dans la *Première partie* le zapping musical (« 1. 4. 2. L'usage de la radio : nomadisme et zapping au bout des doigts »), justifié diégétiquement par l'auto-radio dans une des premières scènes. Plus tard dans le film, après avoir entendu depuis la cour d'un immeuble parisien des exercices de piano (hors-champ), Michel monte chez une amie qui, venant de se réveiller, cherche son transistor au milieu des draps et, l'ayant trouvé, l'allume aussitôt. On entend radio Luxembourg, diffuser une chanson anglaise, un flash info, et du Swing. De même, dans la scène de la chambre d'hôtel, en plus du tourne-disque de Patricia, c'est la radio qui répand alternativement des musiques et des annonces publicitaires. Le couple se réveille ainsi au son d'une émission révélatrice de cette omniprésence de la musique dans le monde contemporain : « Travailler en musique »[215].

La mise en scène de la radio est un bel exemple de l' « écoute godardienne »[216], laquelle se pose sur son époque en se présentant tout à la fois comme un témoignage (usage

213 « Panoramique suivant Patricia qui va poser le disque choisi sur l'électrophone qu'elle branche. Musique. Il s'agit de la symphonie n°40 en sol mineur K 550 de Mozart. [*sic*] », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°79, mars 1968. La revue fait donc une erreur dans sa description, laquelle est peut-être due à la pochette du disque que tient Patricia présentant un compositeur portant une perruque.

214 « Dans *À bout de souffle*, l'arrangement jazzy de Martial Solal, c'est la nostalgie de l'unité, un jazz qui, dans son écriture même, tente l'impossible synthèse entre les esthétiques de Count Basie et de Stan Kenton, voire de Max Steiner, loin des audaces et des complexité des compositions à venir du même Martial Solal. Les rythmes jazzés ne suggèrent jamais ici la "pureté" de la musique, relayés en cela par le concerto pour piano [pour clarinette en réalité] écouté par l'héroïne. Ce concerto annonce les recours futurs, et aujourd'hui presque exclusifs, du metteur en scène au répertoire classique. Le partition de Martial Solal n'est donc qu'un signe, finalement trompeur. », Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, *op. cit.*, p. 194.

215 Émission quotidienne de Paris-Inter, présentée par Pierre Arnaud de Chassy-Poulay.

216 « *À bout de souffle* naît dans la rue et les petits hôtels où l'on vit plus ou moins difficilement : l'idée que le film est l'émanation de la vie quotidienne moderne, de ses décors et de ses passions, se concrétise avant même que le film ne soit sorti. La bande son se chargera à elle seule de tenir la promesse faite aux spectateurs : remplie de bruits et de paroles parisiennes, elle témoigne de l'écoute godardienne. », Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, p. 74.

documentaire et « sociologique », montrant la radio comme un objet du quotidien déversant partout et en permanence des tombereaux de sons) et comme une lecture/invention (usage esthétique, où le cinéaste emploie par exemple les possibilités formelles du zapping sonore).

Le film suivant, ***Une Femme est une femme* (1961)** est une fantaisie amoureuse et un hommage à la comédie musicale sous la forme d'un « néo-réalisme musical »[217]. Filmé en cinémascope, en couleurs, et pour une grande part en son direct (les intérieurs notamment)[218], Godard signe un film à l'invention formelle débridée et ludique. Ce film a été pour Antoine Duhamel, futur collaborateur du réalisateur, un véritable choc esthétique :

> « C'est un souvenir de simple spectateur avec *Une Femme est une femme*, en 1961, mis en musique par Michel Legrand. Là, j'ai reçu comme un électrochoc sa manière moderne, iconoclaste d'aborder la comédie musicale. Sans parler de cette technique ahurissante de fragmentation de la partition : Anna Karina marche dans la rue, en musique ; elle se retourne, la musique s'arrête ; elle reprend son chemin, la musique redémarre. Mon sentiment sur l'approche musicale de Godard doit beaucoup à cette séquence, à son culot esthétique. Idem dans *Masculin Féminin*, où Godard rallongeait les silences écrits par Beethoven. Un silence d'une seconde passait à quatre secondes ! C'est un travail de manipulation, de refaçonnage de Beethoven en fonction de son discours cinématographique. À partir de là, j'ai vu tous ses films.»[219]

En effet, le film est parsemé de trouvailles formelles et de jeux audiovisuels. L'alternance entre silence et musique – ou bruits d'ambiance et musique –, qu'évoque

217 « Pour moi, le film représente aussi la découverte de la couleur et du son direct, puisque mes autres films étaient post-synchronisés. Le sujet, comme celui de mes deux autres films, raconte comment un personnage se sort d'une certaine situation. Mais j'ai conçu ce sujet à l'intérieur d'un néo-réalisme musical. C'est une contradiction absolue, mais c'est justement cela qui m'intéressait dans le film. C'est peut être une erreur, mais c'est une erreur séduisante. Et cela collait bien avec le sujet, puisqu'on montre une femme qui veut un enfant d'une manière absurde, alors que c'est la chose la plus naturelle du monde. Mais le film n'est pas une comédie musicale. C'est l'idée de la comédie musicale.

J'ai d'ailleurs hésité longtemps à faire des scènes vraiment musicales. Finalement, j'ai préféré suggérer l'idée que les personnages chantent, grâce à l'utilisation de la musique, tout en les faisant parler normalement. Du reste, la comédie musicale est morte, *Adieu Philippine*, d'une certaine manière, est lui aussi une comédie musicale, mais le genre lui-même est mort. Même pour les Américains, cela n'aurait plus de sens de refaire *Singin' in the Rain*. Il faut faire autre chose. C'est aussi ce que dit mon film : *il est la nostalgie de la comédie musicale*, comme *Le Petit Soldat* est la nostalgie de la guerre d'Espagne.

Ce que les gens n'ont pas dû aimer, c'est la discontinuité, les changements de rythmes ou les ruptures de ton. Peut-être aussi le côté théâtral, cinéma *dell'arte*. Les gens jouent et saluent en même temps, ils savent et nous savons qu'ils jouent, qu'ils rient, et en même temps qu'il pleurent. En somme, c'est une exhibition, mais c'est ce que je voulais faire. », « Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma,* spécial « Nouvelle Vague », n°138, décembre 1962, p. 28.

218 « L'"erreur séduisante" tient dans la contradiction entre le réalisme sonore impliqué par le son direct et l'artifice sonore lié à l'esprit de la comédie musicale du film. Cette double envie a conduit Godard à post-synchroniser certains moments du dialogue et à conserver le son direct pour d'autres. Au mixage, il a souvent mélangé de la musique à l'une ou l'autre de ces deux matières sonores. », « Son synchrone », Bergala, Alain, *Godard au travail. Les années 1960*, *op. cit.*, p. 91.

219 Lerouge, Stéphane, *Conversations avec Antoine Duhamel*, *op. cit.*, p. 60.

Duhamel (et que nous appellerons, pour notre part, dans les lignes qui suivent, un *crénelage* sonore), est un des procédés les plus caractéristiques de l'esthétique de Godard pendant les années 1960.

Il l'inaugure dans *Une Femme est une femme* en mettant en scène l'écoute d'une chanson par un dispositif ludique unissant le personnage et le spectateur. Ainsi, lors de la scène d'ouverture, Angela (Anna Karina) arrive dans un café alors qu'on entend « Tu t'laisses aller » de Charles Aznavour. La chanson est au premier plan sonore, alors que les paroles des personnages et les bruits sont en retrait. La musique, paradoxalement, s'arrête au moment où Angela met une pièce dans le juke-box et, après quelques secondes de silence, la chanson d'Aznavour commence à se faire entendre pour la seconde fois. Angela, pressée, trempe ses lèvres dans son café brûlant et sort en faisant un clin d'œil au spectateur.

Outre ce dernier élément, influencé par la distanciation brechtienne alors en vogue[220], on peut entendre cette scène, avec ce passage d'une musique extradiégétique à une musique diégétique, comme une mise en forme d'une expérience d'écoute assez commune : un air nous « trotte dans la tête » (ici celle de ladite Angela dont on apprendra à la fin du film qu'elle adore la musique d'Aznavour, celle-ci lui faisant « perdre la tête »), et nous décidons de le réécouter (ici de la faire jouer par le juke-box). D'après cette interprétation, la première occurrence devient donc une musique interne (que le personnage entend dans sa tête) quand la seconde est une simple musique d'écran (diffusée par l'appareil à sous). L'écoute dans cette scène serait ainsi une pure mécanique du quotidien : Angela quitte la brasserie à peine la chanson commencée, la laissant, à l'instar de son café trop chaud, « achetée » et « non consommée ».[221]

En écho à cette scène d'ouverture, le dernier quart du film, remet au centre de la mise en scène cette même chanson d'Aznavour. Alfred Lubitsch (Jean-Paul Belmondo) est assis à côté d'Angela dans un café. Après une longue discussion, elle lui demande de mettre un

220 Pour Jean-Pierre Esquenazi, Godard partage avec le dramaturge ce « désir de dresser un réquisitoire dirigé contre la réalité sociale existante en tendant à celle-ci un miroir sans concession ». Cf. Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, p. 140-141. Godard fait d'ailleurs un usage constant des procédés de distanciation, parmi d'innombrables exemples : « *Belmondo* r*egardant la caméra*. Vous voyez, elle pense qu'à rigoler ! – À qui tu parles ? – Au spectateur. » (*Pierrot le fou*) ; « *Avant une dispute, Angela commente* : D'abord, avant de jouer la comédie, on salue les spectateurs. *Brialy et Karina s'exécutent*. » (*Une Femme est une femme*).

221 L'effet de crénelage sonore est utilisé tout au long du film. Angela est une strip-teaseuse/chanteuse dans un « cabaret dancing ». Dans la scène qui la présente sur son lieu de travail, par exemple, le crénelage sonore déréalise la scène en arrêtant brusquement la musique ou les bruits environnants. Soumis à ce procédé, son numéro de chant/strip-tease apparaît dans une sorte de style *responsorial* où alterne la voix a cappella d'Angela, (chantant les paroles légères écrites par Godard), et le piano bastringue jouant des intermèdes jazzy.

disque, il propose « Itsi Bitsi Petit Bikini »[222]. « Non ! *Charles...* [Charles Aznavour] », répond Angela. Alfred va mettre sa pièce de 20 francs dans l'appareil mais avant il dépose sur la table une photo où l'on voit Émile Récamier (Jean-Claude Brialy), le compagnon d'Angela, avec une autre fille. La caméra observe en plan fixe le bras qui, au milieu de deux pochettes de 45 tours d'Aznavour (dont celle de la bande originale de *Tirez sur le pianiste*, Philips, 1959), prend le disque demandé. On le voit tourner à travers la vitre du juke-box, la chanson commence et les personnages l'écoutent en intégralité, en silence, assis sur la banquette en face de l'appareil. Les gros plans fixes s'enchaînent en une ronde désordonnée : le visage d'Alfred en train de fumer, le juke-box avec le disque en mouvement, la photo posée sur la table du bar, et surtout, le visage d'Angela, véritable plan centripète de la scène. L'attention converge en effet vers elle, vers son visage, et vers son écoute, le plan-refrain sur le disque en mouvement (quatre plans dont la durée varie d'une poignée de secondes à plus de vingt secondes) ne faisant qu'insister sur la présence diégétique de la musique et donc sur l'écoute des personnages. Godard inaugure avec ce film la représentation de la femme écoutant de la musique et partageant son écoute avec le spectateur, ici pendant plus de trois minutes.

On distingue dans cette longue scène de café de quelle manière Godard a cherché à intégrer une chanson de façon originale en se démarquant de la comédie musicale ou de l'opéra tout en en reprenant « l'idée ». En effet, avant ce moment d'écoute, les deux personnages, Alfred et Angela, discutent à la table du café accompagnés à trois reprises par des musiques de fond[223] dont on ne voit pas la source mais qu'on peut imaginer sortant du juke-box, le passage de l'une à l'autre laissant place à plusieurs secondes de silence. En usant d'une métaphore opératique, on aurait dans cette première partie de la scène trois brefs *récitatifs* (un monologue d'Albert et deux dialogues avec Angela). Au contraire, lorsque commence la chanson, les mêmes ingrédients demeurent (paroles, cette fois chantées, et musique) mais les paroles se détachent nettement de la musique et l'écoute du texte comme de la musique devient plus aisée. Après le récitatif, Godard nous laisserait donc apprécier une

222 Cette chanson est l'exemple type d'une adaptation française d'un succès américain (interprété par Brian Hyland dès 1960), chantée par plusieurs « vedettes » de variétés en même temps : Richard Anthony, Johnny Hallyday et Dalida. La chanson apparaît également dans un film de Billy Wilder contemporain de celui de Godard, *One, Two, Three* (1961) : diffusée par un tourne-disque, elle est utilisée pour torturer et faire parler un militant communiste amateur de Tchaïkovski (59:50).

223 Un slow ternaire et langoureux pendant le récit d'Alfred – récit qui n'est autre que le scénario du court-métrage *Montparnasse Levallois* de Godard (extrait de *Paris vu par...*, 1965) ; une musique de « cirque » pendant un dialogue entre Angela et Albert, dans lequel ce dernier lui dit qu'il l'aime ; un valse, pour terminer, pendant qu'ils continuent à dialoguer et qu'ils sont interrompus par deux « faux » aveugles (le duo Attal et Zardi).

aria de près de trois minutes. Le réalisateur joue ainsi sur deux modalités d'écoute, l'une narrative (où la musique n'est qu'un fond sonore venant parfois parasiter le monologue/dialogue), l'autre esthétique (centrée à la fois sur l'affect de la chanson – un air abordant un amour qui s'ankylose avec le temps –, et sur celui de l'image – le visage écoutant d'Angela). L' « idée » de comédie musicale est bien présente dans cette scène contemplative, Godard ayant substitué au ballet grandiose, à l'interprétation d'une chanson ou d'un numéro de claquette spécifiques aux comédies musicales, deux personnages assis dans un café et écoutant *in extenso* une chanson française.

Godard réalise ensuite ***Vivre sa vie* (1962)**, film constitué, comme l'annonce le générique, de « douze tableaux », signalés par des intertitres. Le film est le portrait d'une jeune femme, Nana (Anna Karina). Au générique, on la découvre dans un bar par une série de gros plans (son profil gauche, son visage, son profil droit puis de dos) pendant qu'on entend en alternance de la musique et du silence, à la manière encore d'un crénelage sonore. La musique est une marche harmonique ternaire au tempo lent signée Michel Legrand : quelques mesures exposées dès cette introduction et qui serviront, entendues en musique de fosse, de leitmotiv durant l'ensemble du film.

Au début du film, Nana est vendeuse de disques chez Pathé-Marconi : on la voit chercher pour un client, avec nonchalance, un disque du chanteur flamenco Rafael Romero (1910-1991).[224] Elle rêve de faire du cinéma mais, expulsée de son domicile, choisit de se prostituer pour subvenir à ses besoins et finit par être tuée lors d'une rixe dans la dernière scène du film.

Godard, de la même façon que dans *Une Femme est une femme*, met en scène l'écoute d'une chanson dans un café. On découvre ainsi au tableau six (« Rencontre avec Yvette – Un café de banlieue – Raoul – Mitraillade dehors ») Nana, installée à une table avec une amie. À la fin de la discussion, alors que son amie s'absente pour saluer une connaissance qu'elle souhaite lui présenter, on entend une chanson interprétée par Jean Ferrat, « Ma môme » (Pierre Frachet/Jean Ferrat). On reconnaît ensuite le bruit du mécanisme du juke-box alors que la caméra montre en gros plan le visage de Nana, le regard baissé. Elle lève la tête et regarde la caméra quand l'introduction de la chanson résonne, le réalisateur effectuant alors un

224 Dans un article sur le son au cinéma, Jean Baronnet écrit à propos du chanteur une phrase qui se réfère sans doute à ce film de Godard : « Ce qui manque [au cinéma] est peut-être une curiosité du son, un goût de l'accident sonore qui me fait préférer le grand chanteur flamenco Rafael Romero à bien des chanteurs classiques au timbre plus égal ». Baronnet, Jean, « Éloge de la phonie », *Cahiers du cinéma*, n°152, février 1964, p. 37. Godard ne privilégie-t-il pas lui aussi les « accidents sonores » et les ruptures, au son plus égal des films à l'esthétique « classique » ?

court travelling arrière depuis le visage de l'actrice. Chaque plan vient par la suite nourrir la portée sémantique de la chanson : un plan moyen sur un couple d'amoureux (un militaire et une jeune femme, attablés face à face), et un plan montrant un homme seul devant le juke-box, une expression rêveuse sur le visage et s'installant à une table au moment où la musique module au ton supérieur. Ce figurant est incarné par Jean Ferrat lui-même, participant à un caméo musical organisé par le cinéaste. Ainsi, ce personnage renouvelle un instant l'expérience de Cléo dans le film de Varda (*Cléo de 5 à 7*, 1962), laquelle allait écouter une de ses chansons sur le juke-box d'une brasserie parisienne.[225] Suivrons deux autres plans : un gros plan sur le visage de Nana, agrémenté d'un court travelling avant puis arrière, et un raccord regard sur son amie et l'inconnu jouant au flipper. La musique s'arrête brusquement sur ce dernier plan en ayant fait entendre l'intégralité du texte de la chanson, excluant uniquement la reprise de la première strophe. L'arrangement, dominée par l'accordéon, ancre l'air dans une tradition de la chanson populaire française. Le texte, écrit par Pierre Frachet pour sa compagne, est au départ une pochade ironique, une « chanson prolétaire » au second degré.[226] Ferrat, dont c'est le premier succès discographique, en fait une chanson réaliste et sociale, prenant pour sa part le texte à la lettre.

Ma môme, elle joue pas les starlettes
Elle met pas des lunettes, de soleil,
Elle pose pas pour les magazines,
Elle travaille en usine... à Créteil.

Dans une banlieue surpeuplée,
On habite un meublé, elle et moi
La fenêtre n'a qu'un carreau
Qui donne sur l'entrepôt et les toits.

On va pas à Saint-Paul-de-Vence,
On passe toutes nos vacances à Saint-Ouen.
Comme famille, on n'a qu'une marraine,
Quelque part en Lorraine, et c'est loin.

Mais ma môme, elle a 25 berges,
Et j'crois bien qu'la sainte vierge des églises,
N'a pas plus d'amour dans les yeux
Et ne sourit pas mieux, quoi qu'on dise.

(*Modulation un ton plus haut*)
L'été, dans la ville sans sommeil,
Chez nous y'a du soleil qui s'attarde
Je pose ma tête sur ses reins,
Je prends doucement sa main, et j'la garde.

On s'dit toutes les choses qui nous viennent,
C'est beau comme du Verlaine, on dirait.
On regarde tomber le jour,
Et puis on fait l'amour en secret.
« Ma môme » (Pierre Frachet/Jean Ferrat).

Godard se sert d'abord de la chanson – et du thème universel du couple – pour tisser momentanément des liens entre les différentes personnes présentes dans le café : Nana fumant et regardant autour d'elle, les amoureux qui semblent soucieux et se regardent l'un l'autre, l'homme seul écoutant la chanson qu'il vient de payer, l'amie de Nana et l'homme jouant près

225 Sur l'importance du juke-box dans les parcours existentiels de l'époque, on peut penser à la chanson contemporaine *E.P. Love* de Léo Ferré (« Sur un EP/tourne ma vie/et pour vingt francs/je chante aux gens/les beaux discours/qui toujours font/ 45 tours/et puis s'en vont »).

226 Dicale, Bertrand, *Les miscellanées de la chanson française*, Paris, Fetjaine, 2009, p. 67.

du flipper. Ensuite, certaines phrases semblent renvoyer plus directement à Nana et à l'actrice Anna Karina. Ainsi, « Mais ma môme, elle a 25 berges, / Et j'crois bien qu'la sainte vierge des églises, N'a pas plus d'amour dans les yeux [...] », semble faire écho à une scène précédente (au « tableau trois ») dans laquelle Godard, montrant Nana à une séance de projection de cinéma, fait un parallèle entre le visage de la « Sainte » de Dreyer, Renée Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), où elle apparaît, en gros plan, les larmes aux yeux, résignée face à l'imminence de sa mort, et le visage de Nana, montré lui aussi en gros plan, laissant stoïquement tomber quelques larmes de ses yeux.

Dans les deux scènes (au cinéma et dans le café), le personnage vit une expérience esthétique et rencontre des doubles avec lesquelles le spectateur peut l'associer (l'actrice Anna Karina apparaissant par ailleurs dans le film à la fois comme « Renée Falconetti » et comme la « môme » de Godard). Jeanne sait qu'elle est conduite à la mort quand Nana, dans la scène du café, sait qu'elle s'apprête à vendre son corps pour gagner sa vie : à la fin de la chanson l'inconnu qui vient lui faire la réclame de l'amour tarifé deviendra son souteneur et la conduira indirectement à la mort. Godard filme la séance de cinéma muet en silence et sans musique, mettant en avant sa dimension visuelle. La scène dure par ailleurs deux minutes trente, soit approximativement la durée d'une chanson. La scène du café, quant à elle, est filmée sans dialogues laissant la chanson s'exprimer pleinement en contrepoint des images. Ainsi, le réalisateur, en oblitérant les dialogues, propose à travers ces moments non logocentrés des expériences esthétiques – partagées par le personnage et le spectateur –, qui font ressortir différentes dimensions du cinéma (d'une part, les images d'un film muet, d'autre part, la musique et le texte d'une chanson). Le sujet de ces deux scènes semble évident : pour la première, le regard de Nana, pour la seconde, l'écoute de Nana. Cependant, la place du spectateur dans ces deux scènes n'est pas la même. Dans la première, le spectateur observe les larmes de Karina répondre à celles de Falconetti, alors que dans la seconde, il est pris à parti par le recours au regard-caméra au début et au milieu de la chanson : ainsi on regarde écouter Nana qui nous regarde écouter – et regarder.

Enfin, Godard rend un hommage explicite à Bergman dans cette scène. Le réalisateur utilise en effet le même dispositif qu'à la fin de *Monika* (1953) où l'on voit un homme glisser une pièce dans un juke-box et agiter la main aux rythmes d'un fox-trot puis Harriet Andersson de profil, laquelle, après avoir allumé sa cigarette avec celle d'un amant, se tourne vers la caméra le temps qu'un court travelling avant ne s'arrête en gros plan fixe sur son visage, son

regard dévisageant intensément le spectateur.[227] Outre la cigarette, on retrouve surtout dans la scène de Godard, le regard-caméra, par lequel Nana interpelle le public, et l'utilisation de courts travellings expressifs (avant et arrière) mettant en valeur l'expression du visage de la jeune femme.

Plus tard dans le film, Nana, devenue prostituée, fait une halte de cinq minutes dans un café dans lequel son souteneur doit parler à un ami. Nana en profite pour mettre un disque dans la salle de jeu à l'étage du café et la caméra la suit pendant près de trois minutes dansant seule sur un rhythm and blues signé par Michel Legrand et joué par un big band (« Swing swing swing »). La scène est sans nécessité narrative, il s'agit d'une « attraction »[228] où Nana laisse s'exprimer une certaine euphorie : pour reprendre la métaphore opératique, c'est une aria cinématographique interprétée par Anna Karina.

Les deux films précédemment étudiés (*Une Femme et une femme* et *Vivre sa vie*), transforment radicalement l'utilisation de la chanson au cinéma au début des années 1960. Il s'agit d'un retournement musico-cinématographique : Godard ne s'intéresse plus à celui ou à celle qui chante, mais à celui ou à celle qui écoute. Le cinéma de l'action et du mouvement laisse place au cinéma de la contemplation et du temps. Godard traque ainsi dans ces deux films, à travers le visage d'Anna Karina, les affects de l'écoute.

Il montre par ailleurs que les personnages, y compris dans un lieu public comme le café et y compris face à un appareil comme le juke-box, ne subissent pas la musique mais au contraire se l'approprient. En effet, malgré les déterminismes socio-économiques et culturels, les personnages interprétés par Anna Karina se glissent dans les interstices de la banalité du quotidien pour en détourner et en réinventer les objets : c'est aussi ce qui fait l'intérêt de ces scènes musicales. Les personnages n'apparaissent pas comme des auditeurs passifs subissant ces biens de consommations mais bien plutôt comme des auditeurs inventant leur propre relation au juke-box et à la musique, en somme, partant du donné commun pour inventer leurs

227 « Il faut avoir vu Monika rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type, regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin le mépris qu'elle a d'elle-même d'opter involontairement pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma. “Aimer à loisir, aimer à mourir...” : Monika est le premier film baudelérien. », *Arts*, 30 juillet 1958, repris dans Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 137.

228 Sadoul, écrivant à propos de *Masculin Féminin* (1966), nommait certaines scènes du cinéma de Godard des « attractions » : « Ces tableaux de la vie quotidienne sont coupés d' “attraction” au sens eisensteinien du mot, de numéros violents et tragiques, sans motifs, explications ou conséquences. », Sadoul, Georges, « Godard ne passera pas », *Les Lettres Françaises*, 5 mai 1966.

singularités.[229] À cet égard, on pourrait parler à leur propos d'auditeurs *musiquant*[230], dans le sens où le juke-box, ailleurs le tourne-disque ou le transistor, deviennent leurs « instruments » de musique.

***Le Petit Soldat* (1963)**, film réalisé en 1960, juste après *À bout de souffle*, ne sort, pour cause de censure, qu'en 1963. La première phrase du film est devenue célèbre car programmatique de l'œuvre à venir : « Pour moi le temps de l'action a passé, j'ai vieilli, celui de la réflexion commence. » Ayant pour sujet la guerre d'Algérie et la torture, le film est politiquement ambigu et difficilement saisissable.[231] La musique moderne pour piano solo de Maurice Leroux, entendue en musique de fosse, tantôt atonale, tantôt modale, appose, par de brèves interventions qui jalonnent à 34 reprises[232] le récit, une gravité et une solennité au déroulement du film.

À l'inverse de son propos politique, en matière d'art, le personnage principal, Bruno Forestier (Michel Subor), a des idées bien arrêtés et les assènent péremptoirement. Une scène en particulier est devenue célèbre en ce qui concerne le discours sur la musique au cinéma. Bruno, lors d'un séance photo avec Véronica (Anna Karina), dont il tombe immédiatement amoureux, expose sa théorie « humorale » en matière d'écoute, la musique de chaque compositeur se voyant associée à un moment de la journée.

> Bruno Forestier (Michel Subor) : Vous avez un disque ?
>
> Veronica Dreyer (Anna Karina) : Oui, qu'est-ce que vous voulez ? Du Bach ?
>
> Bruno (en regardant sa montre) : Non, c'est trop tard. Bach c'est huit heures du matin : un brandebourgeois à huit heures du matin c'est merveilleux.
>
> Veronica : Du Mozart ? Beethoven ?

229 Certeau a tenté de mettre en lumière ces pratiques ou « manières de faire » qui réinventent le quotidien : « En réalité, à une production rationalisée, expansionniste, centralisée, spectaculaire et bruyante, fait face une production d'un type tout différent, qualifiée de "consommation", qui a pour caractéristiques ses ruses, son effritement au gré des occasions, ses braconnages, sa clandestinité, son murmure inlassable, en somme une quasi-invisibilité puisqu'elle ne se signale guère par des produits propres (où en aurait-elle la place?) mais par un art d'utiliser ceux qui lui sont imposés. », Cearteau, Michel, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris Gallimard, 1990, p. 53.

230 On rejoint ici en partie la notion de « musiquant » telle qu'elle est employée en ethnomusicologie par Gilbert Rouget pour désigner les non-musiciens participant musicalement aux cérémonies rituelles (battements de mains, ponctuations sonores, appels, chants, etc.). Cf. Rouget, Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990, p. 202-208.

231 Le personnage principal se décharge d'une certaine manière, comme Godard dans les entretiens qu'il donne, en expliquant : « Peut-être après tout poser des questions et plus important que de trouver des réponses » (0:36:00). Le personnage est un contemplatif, à l'image du titre du livre qu'il lit dans la scène du train, il « écoute l'univers » sans forcément le comprendre. Limat, Maurice, *J'écoute l'univers*, Paris, Fleuve noir anticipation, 1960.

232 Pour le détail de ces occurrences, toutes extradiégétiques cf. Serrut, Louis-Albert, *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien. Des emplois et usages de la matière sonore dans ses œuvres cinématographiques*, *op. cit.*, p. 99.

Bruno : Trop tôt. Mozart, c'est huit heures du soir. Beethoven, c'est de la musique très profonde. Beethoven, c'est minuit. Non ce qu'il faudrait... tenez du Haydn, ce bon vieux Joseph Haydn. (*Le Petit Soldat*, vers 0:30:00)

Ils continuent alors la séance photo en écoutant le « finale » de la *Symphonie n°98* de Haydn.[233] Dans ce dialogue, on remarque au passage l'association de la notion de « profondeur » à l'œuvre de Beethoven[234] : ce qui nous renvoie non seulement où Godard, dans *Le Signe du Lion* de Rohmer, écoute le trio d'un quatuor de Beethoven, mais aussi à son œuvre à venir puisque, à partir d'*Une Femme mariée* (1964), il utilisera fréquemment des pièces du compositeur viennois.

Bruno, évoque de nouveau ses goûts artistiques dans un long monologue en forme de listes (procédé rhétorique courant dans l'œuvre de Godard), dans lequel le personnage lie l'amour d'un pays et l'amour de ses artistes, le second sentiment déclenchant chez lui le premier : « Moi je suis très fier d'être français mais en même temps je suis contre le nationalisme. On défend des idées, on défend pas des territoires. J'aime la France parce que j'aime Joachim du Bellay et Louis Aragon. J'aime l'Allemagne parce que j'aime Beethoven. [...]» (*Le Petit Soldat*, 1:12:00). On retrouve ici une division bien connue que nous avons déjà évoquée à propos du discours que l'officier allemand tient à ses hôtes dans *Le Silence de la mer* (1947, Melville), faisant de la France la patrie des lettres et de l'Allemagne, celle de la musique.[235] Plus tôt dans le film, encore, Bruno récite une chanson allemande (*volkslieder*) à la manière d'un poème puis la traduit en français pour Véronica. Il s'agit des quatre premiers vers d'un poème romantique de Wilhelm Hauff (1802-1827) : « Morgenrot, Morgenrot,/ Leuchtest mir zum frühen Tod ?/ Bald wird die Trompete blasen,/Dann muß ich mein lassen,/ [Ich und mancher Kamerad !] » (traduit dans le film par « Ô radieuse aurore, radieuse aurore,/ Tu m'annonces trop tôt ma mort ?/ Bientôt sonnera l'appel des trompettes/Et alors je devrais

233 On entend de nouveau le « finale » à la fin du film lorsque Bruno, avec Angela, appelle Jacques (Jean-Jacques Huet), lequel leur apprend une mauvaise nouvelle – ils n'auront pas de passeport pour quitter le pays.

234 Rappelons que Rohmer, qui partage avec Godard ce goût pour la musique classique, écrira bien plus tard un ouvrage dont le titre n'est autre que *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique* (Arles/Paris, Actes Sud, 1996). Cette passion pour la musique passait le plus souvent par le disque. Godard, dans son film hommage à Rohmer (*Hommage à Éric Rohmer*, 2010), se remémorant leur passé commun, évoque notamment : « Il y avait les premiers tourne-disques... chez Raoul Vidal », lequel était un célèbre disquaire de Saint-Germain-des-Prés.

235 Melville cite à la lettre le texte de Vercors dans son film : « Les anglais, on pense tout de suite : Shakespeare. Les Italiens : Dante. L'Espagne : Cervantès. Et nous, tout de suite : Goethe. Après, il faut chercher. Mais si on dit : et la France ? Alors, qui surgit à l'instant ? Molière ? Racine ? Hugo ? Voltaire ? Rabelais ? ou quel autre ? Ils se pressent, comme une foule à l'entrée d'un théâtre, on ne sait qui faire entrer d'abord. Mais pour la musique, alors c'est chez nous : Bach, Haendel, Beethoven, Wagner, Mozart... quel nom vient le premier ? », Vercors, *Le Silence de la mer (et autres récits)*, Paris, LGF, p. 28.

laisser cette vie si belle. »). On retrouve un chant de soldat proche de celui à la tonalité romantique déclamé par Brialy dans *Les Cousins* de Chabrol, film contemporain du *Petit soldat,* faisant écho à cette culture germanique du groupe des *Cahiers du cinéma* et de leur scénariste Paul Gégauff. Dans ce film, Godard à travers le personnage masculin laisse donc affleurer ses goûts : la musique de Beethoven et la poésie allemande.

La musique du film suivant, ***Le Mépris* (1963)**, adaptation très libre du roman de Moravia, a fait le tour du monde en devenant l'une des musiques du 7e art les plus célèbres. Cette musique post-romantique est utilisée exclusivement en musique extradiégétique épousant l'ensemble du film.

Par contraste, la musique diégétique, est quant à elle cantonnée à une seule scène – exception faite de celle où Paul (Michel Piccoli) caresse les cordes détendues d'une harpe chez le producteur. Ladite scène se déroule au *Musica*, une salle de spectacle où Prokosh (Jack Palance) et Fritz Lang, rejoints par Paul et Camille (Brigitte Bardot), viennent écouter une chanteuse italienne de variétés. La chanteuse interprète sur scène un air populaire italien en play-back (*24 000 baci*). Le spectacle est dérisoire et semble laisser tout le monde indifférent. Accentuant la médiocrité de la performance, la musique, diffusée par des haut-parleurs de la salle, sature, et la chanteuse, dansant sur scène loin du micro, braille les paroles de la chanson en décalage par rapport à la musique. De plus, Godard utilise de nouveau dans cette scène un effet sonore crénelé, en alternant la diffusion de la chanson populaire et, en apartés et sans musique (celle-ci disparaissant brusquement), les discussions des personnages présents dans la salle. Cette façon d'arrêter la musique pour rendre les dialogues parfaitement audibles peut être observée comme une extrapolation parodique d'un procédé courant dans le cinéma classique consistant à atténuer le volume d'une musique pour mettre en avant les dialogues et les rendre clairement audibles. Quoi qu'il en soit, cette scène de musique légère au son désagréable contraste avec le lyrisme des cordes de la musique de Georges Delerue, entendue en musique de fosse, qui précède et succède à la scène.

Le générique du film entièrement sonore est original pour l'époque et marque cette volonté de Godard d'explorer la syntaxe du cinéma. Même si on peut trouver une série de précédents[236], Godard s'en distingue par le ton solennel de la scène : la voix grave

236 On peut citer par exemple : Sacha Guitry, présentant lui-même les personnages, les collaborateurs et les techniciens du film dans le générique de *Le Roman d'un tricheur* (1936) ; Orson Welles, proposant un générique de fin entièrement parlé et illustré par l'image (*La Splendeur des Amberson*, 1942) ; et Michel Deville, dans un film précisément contemporain de celui de Godard, utilisant les annonces sonores dans un aéroport en guise de générique (*L'Appartement des filles*, 1963).

accompagnée par le lyrisme de la musique de Delerue, le plan fixe montrant une petite équipe de tournage en train d'effectuer un long travelling. Le spectateur regarde cette caméra avancer puis terminer sa course à la fin du générique, visible en gros plan, dominant le spectateur placé en contre-plongée. La caméra pivote alors et vient braquer son viseur sur le spectateur, offrant une variation du regardeur regardé et une métaphore de la relation du cinéma à la vie.

***Les Carabiniers* (1963)**, est un film de politique-fiction sur la guerre et la société moderne adapté d'une pièce comique de Benianimo Joppolo (*I Carabinieri*). La musique extradiégétique pour orgue, signée Philippe Arthuys, donne un aspect à la fois solennel et irréel au film.[237] Les personnages sont deux candides appelés à faire la guerre pensant récolter le succès, des femmes et de l'argent. Godard s'attache à rendre cette naïveté et ce caractère enfantin des personnages. L'un d'eux, par exemple, assiste pour la première fois à une séance de cinéma : il a d'abord peur du train qui arrive à quai (*L'Arrivée d'un train à la gare de La Ciotat*, 1896) puis ne comprenant pas le principe du hors-champ, se décale dans la rangée de siège pensant pouvoir voir la femme du film qui avait commencé à se déshabiller à l'image avant de sortir du champ. Pour renforcer ce côté enfantin, Godard a recours à une utilisation diégétique de la musique : les carabiniers en mission rythment leurs pas en chantant « J'ai perdu le do de ma clarinette », et une comptine, « Au pas camarade [bis], au pas, au pas, au pas ». La guerre est montrée comme un « jeu d'enfants ». Enfin, Godard associe des éléments contrastants dans une scène musicale : il fait entendre une java, « La der des der » chantée par Fréhel, tout en montrant des cadavres de soldats. On voit ensuite l'une des femmes des deux frères remonter le phonographe et danser avec un homme, son amant, au son du 78 tours. Voyant son mari revenir, la femme ferme le phonographe, le rend à son amant et le chasse. Tout se mêle ici, l'atrocité et l'absurdité de la guerre (les images de soldats), l'évocation légère de la Première Guerre mondiale (où l'on danse la « der des ders » en java), comme les illusions (la part de rêve) et les tromperies (la part de réalité) des hommes et des femmes.

Dans ***Bande à part* (1964)**, on suit trois jeunes gens, Odile Monod[238] (Anna Karina), Franz (Sami Frey) et Arthur (Claude Brasseur), lesquels s'apprêtent à commettre un cambriolage. En musique de fosse, on retrouve des compositions de Michel Legrand, matinées d'influences jazz. Dès le générique, Godard fait un clin d'œil au compositeur en annonçant, « Pour la dernière fois (?) à l'écran la musique de Michel Legrand ». Michel

237 « La musique fut enregistrée à la très sérieuse Schola Cantorum », précise le réalisateur. Godard, Jean-Luc, « Feu sur les carabiniers », *Cahiers du cinéma*, n°146, août 1963, p. 3.

238 Ainsi, Anna Karina, compagne de Godard, porte dans ce film le nom de jeune fille de la mère du réalisateur, Odile Monod (1909-1954).

Legrand avait en effet confié à Godard son intention de s'installer et d'aller travailler aux États-Unis (ce qu'il fera d'ailleurs réellement quelques années plus tard, en 1966) : le réalisateur s'amuse donc dans le générique de son film à prendre le compositeur au pied de la lettre. Par ailleurs, la musique de Legrand est aussi utilisée comme une musique préexistante appartenant au monde des personnages : au début du film, Franz siffle le thème sentimental des *Parapluies de Cherbourg* de Demy en conduisant son cabriolet ; plus loin, quand Odile descend dans la salle de jeu d'un café, on entend en musique d'écran la version chantée du thème des *Parapluies de Cherbourg* (« Mon amour, je t'attendrai toute ma vie... », extrait musical de la scène dans la bar de la gare où Geneviève fait ses adieux à Guy partant pour l'Algérie). On peut voir, à travers cette diégétisation de musiques dues à Michel Legrand, une forme d'hommage au compositeur et au cinéma de Jacques Demy.

Bande à part présente également trois scènes où l'écoute est mise en scène de façon originale. D'abord, Godard continue à expérimenter en reprenant et en amplifiant un effet de « silence » expérimenté dans *Une Histoire d'eau* (1961), un court-métrage monté par ses soins à partir d'images filmés par Truffaut : le personnage féminin du film lançait, lors d'un monologue, un « silence » injonctif, lequel arrêtait la bande sonore pendant une poignée de secondes. Dans *Bande à part*, c'est Frantz qui propose à ses deux amis de faire une minute de silence, « puisque personne n'a rien à se dire », prétexte-t-il. Godard coupe alors le son du film en restant en plan moyen fixe sur les trois personnages attablés dans un café. L'écoute des personnages est donc celle du public : la salle de cinéma devient dès lors, comme la salle de concert dans *4'33* (1952) de John Cage, le théâtre du silence bruissant des spectateurs et de leur environnement. La « minute de silence » godardienne ne dure par ailleurs que 35 secondes – une éternité déjà pour un silence de cinéma.

Ensuite, Franz met une pièce dans le juke-box et les personnages, unis auparavant par l'expérience du silence, vont l'être par la danse en exécutant tous les trois un madison.[239] Godard agrémente la scène en recourant au crénelage sonore, en taillant brutalement dans la matière sonore pour enlever la musique et ne laisser que les sons de la chorégraphie (bruits de pas et claquements de doigts et de mains). Les moments où la musique est absente servant à

239 Cf. Becker, Svea, et Bruce Williams, « A Madison for Outcasts : Dance and Critical Displacements in Jean-Luc Godard's *Band of Outsiders* », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 18, numéro 2-3, printemps 2008, p. 215-235. Pour une lecture biographique de la scène perçue comme une « offrande à Karina, si heureuse et à l'aise de danser », cf. De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 257.

ménager une place à la voix hétérodiégétique[240] de Godard, laquelle se charge de la narration pendant que les trois personnages se donnent en spectacle.

Enfin, par la suite, Godard propose une courte scène chantée dans le métro. C'est la nuit et Arthur voyage avec Odile. Dans la rame de métro, le personnage discourt, en disciple de Koulechov, sur le sens relatif des images. Le plan d'un homme seul assis dans le sens de la marche, un paquet sous le bras, le visage placide, illustre sa pensée : « Tout dépend ce qu'on imagine. Suivant le commentaire que vous ferez, il fera pas la même tête. Si vous vous dites qu'il ramène dans son carton un ours en peluche pour sa petite fille malade, il aura l'air d'un brave type. Au contraire, vous trouverez qu'il a une sale gueule si vous pensez qu'il y a du plastique dans son carton pour faire sauter la République. » Odile dit que ça lui rappelle une chanson et se met à réciter puis à chantonner a cappella le poème « J'entends, j'entends » de Louis Aragon – mis en musique par Jean Ferrat qui l'a enregistrée en 1961. Entonnée d'une voix fébrile, la chanson ouvre une parenthèse poétique qui va générer des images et se poser en contrepoint, la polysémie du texte d'Aragon rejoignant celle des images et des sons.

En effet, Odile, après une phrase en appelant à sa mémoire (« Comment c'était...»), récite, filmée en gros plan fixe, les premiers vers du poème d'une voix monocorde (« J'en ai tant vu qui s'en allèrent/Ils ne demandaient que du feu »), puis la mélodie émerge dans le bruissement du métro : elle se met à chantonner (« Ils se contentaient de si peu/Ils avaient si peu de colère »). Godard laisse ensuite l'erreur d'Anna Karina qui ajoute une phrase au texte (le premier « J'entends leurs voix » de « J'entends leurs voix/J'entends leurs pas/J'entends leurs voix/ Qui disent des choses banales »), laquelle actrice, quitte le visage triste de son personnage, pour sourire un instant de son erreur. Un raccord regard montre ensuite, en écho au texte, un homme debout lisant *France-Soir* (« Comme on en lit sur le journal/Comme on n'en dit le soir chez soi »). Après ces deux premières strophes, Godard mobilise des images hétérotopiques comme autant de foyers visuels résonnant avec la chanson (une femme seule à une table de café, un clochard couché sur un trottoir, une rue passante la nuit, la plaque de la station de métro « Liberté », un quai de gare grouillant de monde, Franz dormant dans un lit, Odile et Arthur couchés et enlacés). Il libère l'écoute en effaçant par moment les bruits du métro laissant flotter le texte de la chanson sur les images. Le réalisateur ajoute également un aspect théâtral à la scène avec le regard-caméra d'Odile pendant qu'elle chantonne « Vous

240 « Hétérodiégétique : Se dit d'un élément du film qui n'appartient pas à la fiction, et notamment de la voix d'un narrateur qui n'est pas lui-même un personnage partie prenante de l'action (par opposition à homodiégétique) », Chion, Michel, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 179.

regarder m'arrache l'âme ». La strophe suivante (la quatrième) est ensuite chantée par le personnage filmé en gros plan, face caméra (« Les choses vont comme elles vont / De temps en temps la terre tremble/ Le malheur au malheur ressemble/ Il est profond, profond, profond »). Le poème humaniste d'Aragon, chanté a cappella dans le métro, est transformé par Godard en poème cinématographique.

Avec ce film, Godard poursuit et clôt cette série de regards caméra associés à la musique et qui jalonnent ses premiers films (**Fig. 4.25-4.28**), où il montre Anna Karina chanter (*Une Femme est une femme*, *Bande à Part*) et écouter (*Une Femme est une femme*, *Vivre sa vie*) en regardant et en interpellant les spectateurs – le réalisateur et mari de l'actrice étant par ailleurs le premier d'entre-eux.

Le film marque la fin d'une période pour le réalisateur, en effet, Godard et Karina divorcent en décembre 1964[241]. La représentation associant femme et musique populaire sera plus acerbe et critique dans les films suivants. En effet, l'écoute de la musique populaire, décrite à travers Karina comme un enchantement et une réinvention du quotidien, sera montrée par la suite, le plus souvent, comme une aliénation et comme un travers de la société de consommation.

Fig. 4.26 Angela chantant dans un cabaret (*Une Femme est une femme*, 1961), 9:20.

Fig. 4.25 Angela écoutant « Tu te laisses aller » dans un café (*Une Femme est une femme*, 1961), 1:01:38.

Fig. 4.27 Nana écoute « Ma môme » dans un café (*Vivre sa vie*, 1962), 31:44.

Fig. 4.28 Odile chantonne « J'entends, j'entends » dans la métro parisien (Bande à part, 1964), 57:08.

it., p. 2

Dans ***Une Femme mariée* (1964)**, on constate que Godard en vient à privilégier les musiques préexistantes sur la musique originale en utilisant notamment des œuvres du répertoire classique, comme ici plusieurs quatuors de Beethoven. Nous avons déjà mentionné la place importante de Beethoven dans l'œuvre de Godard, objet d'une écoute attentive (Godard lui-même dans *Le Signe du lion*), et symbole de la profondeur (le discours du personnage dans *Le Petite Soldat*). On retrouve de nouveau Beethoven dans *Le Nouveau monde* (1963), un court-métrage extrait du film à sketch *RoGoPag*, où le réalisateur utilise pour la première fois quelques mesures de deux quatuors (Op. 131 et Op. 133). Il poursuivra avec trois autres films : dans *Une Femme mariée* (1964), avec les Op. 59 (n°1 et n°3), 74, 131 et 133 ; dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), avec l' Op. 135 ; et, plus tard, dans *Prénom Carmen* (1983), avec les Op. 59 (n°3), 74, 131, 132, 135.[242] L'ensemble de ces emprunts à Beethoven est placé sous le signe de la fragmentation, les quatuors devenant un matériau musical propice à la composition cinématographique. Alors qu'il réalise *Prénom Carmen* (1983), Godard explique la portée symbolique qu'il perçoit dans le genre du quatuor :

> « J'avais écouté cela dans le temps, et j'ai eu envie d'y revenir. Je trouve le quatuor une musique qui est à la fois la théorie et la pratique de la musique. Enfin, si j'y repense comme cela, il doit y avoir cette idée fondamentale. Il doit y avoir cette idée de moment clé, comme le *Clavecin bien tempéré*, par où toute la musique doit avoir passé, qui est à la fois la musique et la philosophie de la musique, qui a été créé dans des circonstances privilégiées, des musiques ardues... »[243]

On comprend que ce qui intéresse Godard dans le quatuor relève de l'analogie avec son cinéma. En effet, sa démarche de cinéaste a pour but, de la même manière, de proposer un spectacle en même temps qu'une analyse de ce spectacle, de montrer l'acte et la pensée de cet acte. Au mitan des années 1960, son cinéma étant de plus en plus distancié et réflexif, les quatuors de Beethoven sont peut-être une manière de méditer à l'aide d'une musique « d'autrefois » (pour reprendre le qualificatif utilisé à propos du compositeur par un personnage dans *Une Femme mariée*) sur les temps modernes caractérisés par une abondance musicale.

Le film raconte l'histoire d'un triangle amoureux composé de Charlotte (Macha Méril), de son mari, Pierre (Philippe Leroy), et de son amant, Robert (Bernard Noël). Les musiques

242 À propos de l'utilisation esthétique et formelle de ces quatuors cf. Sheer, Miriam, « The Godard/Beethoven Connexion : On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films », *The Journal of Musicology*, Vol. 18, N°1, hiver 2001 ; et le chapitre « 2. For Ever Beethoven » dans Stenzl, Jürg, *Jean-Luc Godard musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 107-160.

243 Entretien réalisé par Jacques Drillon, *Le Monde de la Musique*, n°55, avril 1983, repris dans Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par Alain Bergala), *op. cit.*, p. 576.

diégétiques sont avant tout issues du répertoire populaire et associées au personnage féminin : dans la scène d'ouverture, avec son amant, Charlotte chantonne « Où vont les fleurs », adaptation française d'une chanson folk de Pete Seeger et Joe Hickerson (« Where Have All the Flowers Gone »,1961) ; plus loin, elle entonne « L'amour c'est comme un jour » (Yves Stéphane/Charles Aznavour, 1962).[244]

Seule exception à ce recours au répertoire populaire, la musique de Beethoven, présente en musique de fosse pendant tout le film, est intégrée un bref instant au quotidien des personnages. En effet, un homme de Berlin ouest a confié des disques à Pierre pour qu'il les donne à un de ses amis de l'OTAN en France. Charlotte les regarde : il s'agit de disques américains d'ambiance et de musiques fonctionnelles[245] (on retrouve la culture du strip-tease très présente dans le cinéma des années 1960 comme on l'a vu dans la *Première partie* cf. « 3. 4. 2. Le strip-tease : corps féminin et musique de fond »). Charlotte en place un sur le tourne-disque (« Erotica »), il s'agit de l'enregistrement des rires d'une femme, sur tous les tons : le couple se regarde et écoute le 33 tours en silence pendant près de trois minutes. Godard filme le couple comme un entomologiste observant des insectes : les personnages sont filmés depuis l'extérieur (une terrasse) de l'appartement en plan d'ensemble fixe, un travelling latéral permettant de passer de l'espace chambre à l'espace salon. Pendant l'audition du disque de rires, Godard montre, grâce au plan fixe, comment le couple occupe l'espace du salon, se regardant en silence, piétinant, fumant, jouant avec un avion, buvant, etc. Souhaitant écouter un autre disque, Charlotte va en chercher un cependant que son mari refuse qu'elle touche encore à ces disques qui ne leur appartiennent pas. Pierre court après Charlotte dans l'appartement : Godard accompagne ce moment en plaçant un extrait du « presto » fougueux du *Quatuor n°10 en mi bémol majeur* (op. 74) de Beethoven en musique de fosse, lequel vient se superposer aux rires du disque qui continuent à se faire entendre. Pour filmer cette poursuite du couple, le réalisateur observe le même point de vue extérieur mais utilise des panoramiques rapides pour passer d'une pièce à l'autre, épousant la course du couple et la musique de Beethoven. Après un fondu au noir, apparaît à l'image une photo du visage de

244 Auxquelles il faut ajouter la chanson « Quand le film est triste » (1962) interprétée par Sylvie Vartan : Godard la fait entendre en musique de fosse et en intégralité dans la scène du bar de la piscine en utilisant un effet-clip (même si quelques sons d'ambiances restent timidement perceptibles derrière la musique) présentant un collage/montage de gros plans et de très gros plans sur plusieurs détails de publicités extraites des magazines féminins que Charlotte feuillette.

245 « Erotica the rhythms of love » (disque LP) [1960], « Les Baxter's. La femme. Franck Pourcel and his french strings » (33 tours) [1956], « Demasiado Caliente. Cal Tjader. » (disque LP) [1960], « Ann Corio [Famous Strip-Teaser] presents How to Strip for Your Husband. Music to Make Marriage Merrier. Orchestra conducted by Sonny Lester » (disque LP) [1963].

Marlène Dietrich puis un portrait de Beethoven[246], alors que le quatuor cesse de se faire entendre. On entend Charlotte interroger son mari à propos d'un disque et celui-ci répond « ça, je ne sais pas, c'est de la musique d'autrefois ». Le portrait[247] du compositeur ne semble pas choisi au hasard puisque, pendant ce bref échange, Beethoven apparaît fixant intensément de son regard les spectateurs. Godard enchaîne avec en gros plan en plongée sur un 33 tours *Deutsch Grammophon*, faisant entendre le début de l' « adagio » du *Quatuor n°9 en Ut majeur* (Op. 59, n°3). Il s'agit de l'unique citation diégétique de ce qui sert de leitmotiv, en musique de fosse, au film. Le couple se réconcilie et s'enlace : le réalisateur filmant des fragments de leurs corps alors que continue le quatuor de Beethoven.

Dans le film sont ainsi confrontées la musique ancienne (celle qualifiée « d'autrefois », le nom de Beethoven n'étant jamais cité) et la musique « moderne », laquelle est constituée pour le personnage féminin de chansons populaires. Après le *Hitler... connais pas !* (1963) de Bertrand Blier, faisant état des carences historiques et politiques de la jeunesse, Godard semble livrer dans cette scène un même constat à propos de la culture artistique de la petite bourgeoise, pour laquelle : « Beethoven... connais pas ! »

Évoquons une dernière scène, dans laquelle Godard transforme une situation du quotidien et un récit anodin en véritable spectacle musical. Le cinquième chapitre du film, annoncé par l'intertitre « Java », propose en effet une « attraction » originale où Godard rythme un long monologue de Mme Céline (Rita Maiden), la bonne du couple, au moyen d'un accordéon jouant en musique de fosse le thème de « Le jazz et la java » (1962) de Claude Nougaro.[248] La bonne, tout en faisant la vaisselle, récite un passage érotique du roman *Mort à crédit*[249], Godard indiquant explicitement à la fin de la séquence la source littéraire en filmant

246 Dans *Prénom Carmen* (1983), en écho à ce montage, Godard fait dire à l'Oncle Jean (Godard lui-même) attablé dans un café : « Il y a trois ans je dirigeais Marlène Dietrich et Ludwig Beethoven à Nice […] » (50:55).

247 Il s'agit vraisemblablement des portraits du peintre Michel Katzaroff (1891-1952), réalisé au fusain, et édité en cartes postales à Paris après la Seconde Guerre mondiale.

248 Godard prendra rendez-vous directement avec Nougaro pour lui demander l'autorisation d'utiliser sa musique. Cf. Taboulet, Camille, « Le cinémot de Claude Nougaro » (entretien), *Cahiers du cinéma*, « Musiques au cinéma », Hors-série, 1995, p. 75.

249 Le narrateur Ferdinand dans le roman devient ici Mme Céline : Godard modifie en grande partie et en conséquence le texte. Ce n'est donc plus Ferdinand qui raconte cette scène de coït mais Mme Céline : « Alors je suis en position de favorite. [L'accordéon commence]. Il [Elle, dans le roman] me paume en trombe, d'un seul élan sur la page !... Je prends tout le choc dans la membrure !... Je veux me dégager... Je me recroqueville... J'arc-boute... Je rampe sous mes propres débris... Alors j'ai les nichons en compote... Ahh... Alors il trouve plus ses trous pour respirer... Alors je m'écroule sous ses baisers fous... les liches... les saccades... Alors je lui renfonce dans la goulette tout ce que je me trouve de langue, pour qu'il ne gueule plus... Je calfate au petit hasard !... Je me dépense... Je m'évertue... Je déploie toutes les finesses... mais je suis débordée quand même... Il me passe des prises effrénées... Alors, il a les mains qui enflent tellement il se cramponne à mes fesses ! Je veux l'amarrer ! Qu'il ne bouge plus !... C'est fait... Putain de Dieu ! Je me

la couverture couleur crème de la collection « Blanche » de Gallimard. La musique participe ici à la théâtralisation du discours, le sens du texte passant au second plan au profit du rythme, de la scansion et des intonations qui s'en dégagent – le réalisateur retrouvant ici une inspiration semblable à la scène en voiture au début de *À boute de souffle*. Le raffinement gouailleur du lexique célinien, porté par la voix de Rita Maiden associé à la « java » instrumentale de l'air de Nougaro, donne à cette scène dans la cuisine une tonalité vaguement surréaliste.

Pour terminer cet inventaire de la musique dans les premiers films de Godard, abordons une de ses œuvres les plus célèbres de la décennie[250], ***Pierrot le fou* (1965)**. Le film, dont la musique est d'Antoine Duhamel (musique orchestrale lyrique pour la modalité extradiégétique et quelques musiques fonctionnelles en situation – auto-radio, juke-box), fait suite à *Alphaville* (1965) qui ne comprend aucune musique diégétique.

On y trouve également deux chansons originales composées par Serge Rezvani : « Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours » et « Ma ligne de chance ».[251] Elles sont exécutées chacune à la manière d'une scène de comédie musicale, la première interprétée par Marianne seule (Anna Karina) et la seconde par le couple.

Mariane, pour commencer, appelle Ferdinand « Pierrot » parce qu'on ne peut pas dire « mon ami Ferdinand », chantonne-t-elle sur l'air d' « Au clair de la lune ». Une discussion dans la voiture au début du film, avec en fond une mélodie sifflée accompagnée à la guitare acoustique qui se termine par une voix d'homme chantant « Ce que t'es belle ma pépé », permet de faire un raccord avec la scène suivante dans l'appartement de Marianne. Elle apporte le petit-déjeuner au lit à Ferdinand et, comme dans une comédie musicale, se met à chanter pendant près de trois minutes en déambulant dans l'appartement accompagnée simplement par un piano exécutant un accompagnement en pompe. Lors du dialogue qui suit ce numéro chanté, Godard met en regard trois détails de tableaux (*Paul en Pierrot* de Pablo Picasso, *La Blouse roumaine* d'Henri Matisse, et un portait de jeune fille de Pierre-Auguste Renoir) et le début de l'air « Au clair de la lune » composé de trois notes qu'il fait entendre au piano de manière monodique. Il établit ainsi une correspondance entre le caractère a priori enfantin de la mélodie composée de trois notes et celui des trois tableaux. Godard effectue en

pétrifie d'amour !... Je ne fais plus qu'un dans sa beauté... Ah l'harmonie... La seule joie, la seule délivrance, la seule vérité... » (cf. Céline, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, 1954, p. 278-279).

250 Cf. De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 299.

251 Sur l'anecdote de Godard allant rendre visite à Serge Rezvani pendant le tournage pour lui demander des chansons cf. De Baecque, Antoine, *Ibid.*, p. 292.

outre une série de champ-contrechamp à l'aide de ces tableaux mettant « en peintures » – comme on met en images – la voix de Karina et celle de Belmondo.

Marianne passe son temps à chanter. Plus tard dans le film, sur la côte d'Azur, elle répète comme une litanie en marchant sur la plage : « Qu'est-ce que je peux faire, j' sais pas quoi faire ». De même, debout dans une remorque de tracteur, un transistor à la main, elle chantonne par dessus le bruit du véhicule. Le couple chante en marchant au milieu d'une pinède, « Ma ligne de chance ». Pendant un peu plus de trois minutes, ce duo de comédie musicale montre la complicité en même temps que la difficile communication entre Marianne et Ferdinand, quand l'une évoque « chance » et « destin », l'autre parle de ses « hanches » et de son « dessin ». Le numéro se caractérise par l'amateurisme du chant – à la limite du parlé pour Belmondo – et par l'absence de chorégraphie, les personnages semblant improviser un ballet anarchique – les sauts et cascades de Belmondo. La chanson terminée, Ferdinand, face à la caméra, se met à réciter du Aragon en hachant son discours : « Peut-être, que je rêve, debout. Elle me fait penser, à la musique. Son visage. On est, arrivés, à l'époque, des hommes doubles, on a plus besoin de miroir, pour parler, tout seul. […] Nous sommes faits de rêves, et, les rêves, sont faits de nous. »[252] Cette dernière phrase est extraite de *La Tempête* de Shakespeare[253] dont Godard, nous le verrons ci-dessous, s'est inspiré pour une de ses saynètes musicales. Et puisque Marianne, comme le suggère Ferdinand, « fait penser à la musique », elle continue à chanter à plusieurs reprises dans le film : on l'entend entonner « Tout va très mal [bien] madame la Marquise » – l'occasion pour Godard de faire un clin d'œil à l'un des ses anciens compositeurs (*Alphaville,* 1965), Paul Misraki, auteur de cette chanson – ; enfin, après un plan sur un tourne-disque posé sur un tronc d'arbre, au bord de la mer, aspergé d'eau au point de dérailler, Marianne participe à une sorte de comédie musicale sur une plage où elle danse et chante brièvement (« Oh quel mic-mac! ») – la musique y est diffusée par trois imposantes enceintes (bleu, jaune, rouge) posées derrière les danseurs, sur la plage.

Marianne, on le voit, est le côté enchanté du film, la musique et la danse sont ses divertissements. Cette caractérisation du personnage participe de l'antagonisme explicite du masculin et du féminin présent dans le film. Comme Godard l'expliquait au moment de la sortie du film : « Anna représente la vie active et lui la vie contemplative. C'est pour les

252 Inspiré de la « Seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain », *La mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965.

253 « We are such stuff as dreams are made on ; and our little life is rounded with a sleep... [Nous sommes de la même étoffe que les songes et notre vie infime est cernée de sommeil...] », IV, I, 156-158, Shakespeare, William, *The Tempest/La Tempête*, Paris, Flammarion, 1991, p. 224-225.

opposer. »[254] Ainsi Ferdinand se plaint de ne pouvoir discuter avec Marianne parce que lui dit-il : « T'as jamais d'idée, toujours des sentiments ». Les pratiques culturelles des personnages viennent matérialiser cette opposition. Marianne s'adresse au spectateur : « Mardi, je voulais m'acheter un tourne-disque. Je n'ai même pas pu parce qu'il s'achète des livres. » Quand elle veut aller au dancing pour danser et écouter des disques, Ferdinand veut rester isolé, pour lire et pour écrire. Lorsque Marianne rentre avec le fruit de son emplette, les objets les opposent :

> « Marianne : Voilà tes livres.
> Ferdinand : Mais c'est pas cela. Et puis il en manque un... je t'ai dit cinq !
> Marianne, tenant un disque de Richard Anthony : Je me suis achetée un petit 45 tours.
> Ferdinand, attrapant le disque et le jetant : Je t'ai dit un disque tout les cinquante livres : la musique après la littérature ! »
> (*Pierrot le fou*, vers 0:50:00)

Ferdinand est associé au livre et à la littérature, Marianne au 45 tours et à la musique populaire. D'autre part, Godard réduit dans la dernière phrase de Ferdinand la substance à l'objet, la musique *est* le disque, la littérature *est* le livre. Dans les années 1960, définitivement, la « musique » est devenue un objet matériel à l'instar du livre. Par ailleurs, au delà du clivage masculin/féminin, on peut interpréter cette citation de deux façons. Le sens littéral de la réplique de Ferdinand serait que, quantitativement, la fréquentation des livres doit l'emporter sur la musique (« un disque tout les cinquante livres ») : c'est alors le Godard littéraire qui s'exprime à travers Ferdinand. Mais on peut aussi entendre l'inverse, c'est-à-dire qu'un disque, bien choisi (ce n'est pas vraiment le cas en l'occurrence), vaut cinquante livres : c'est alors le cinéaste mélomane qui parle, celui d'après le langage – le sens de la phrase, « La musique après la littérature ! », prenant alors un autre sens.

Par ailleurs, on relève dans *Pierrot le fou* de nombreux jeux sonores. Certains sont anecdotiques : l'auto-radio de la voiture de Ferdinand, dont la musique se distord quand il exécute ses manœuvres, se rembobine lors d'une marche arrière, et qui rejoue inlassablement le même passage d'un concerto de Vivaldi (le *Concerto pour flûte,* « La tempesta di Mare », autre référence indirecte à *La Tempête* de Shakespeare) ; ensuite, une fille met une pièce dans le juke-box d'un bar de la Riviera et se met à danser seule – comme dans une scène de la *Dolce Vita* de Fellini – Godard s'amusant à baisser exagérément le volume de la musique pour laisser place au discours d'un mari trompé avant de remonter le volume.

254« Parlons de *Pierrot* », *Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965, p. 21.

Certains jeux sonores sont moins anecdotiques. Arrêtons nous plus en détails sur deux saynètes musicales : la première se réfère à Beethoven et à Balzac, et la seconde interroge par la mise en scène une des conventions de la musique de film.

Dans la première scène du film, Godard convoque la musique de Beethoven. Ferdinand s'agace à propos d'un numéro de téléphone qu'un ami donne seulement en chiffres à la baby-sitter : « 225 ! Tu peux pas dire Balzac ! Tu connais pas Balzac ? Et César Birotteau ? Et les trois coups de la *Cinquième symphonie* qui frappaient dans sa pauvre tête ! » Les premiers accords de la symphonie de Beethoven résonnent alors en musique de fosse. Ferdinand s'apprête à se rendre à une soirée mondaine qu'il devine à l'avance ennuyeuse,[255] et que Godard, avec brio, mettra en scène en plaçant des slogans publicitaires dans les bouches des invités. La double référence à Balzac et à Beethoven que Ferdinand fait avant de se rendre à la soirée mondaine, peut être interprétée comme un symbole annonciateur de la trajectoire du personnage dans le film.

En effet, dans l'œuvre de Balzac, il est d'abord question d'un « bal », titre du dernier chapitre de la première partie du roman *César Birotteau*, intitulé « César à son apogée ». L'auteur y donne une longue description, devenue célèbre, du finale de la *Cinquième symphonie en ut mineur* de Beethoven.[256] Balzac écrit ce passage du roman quelques mois après avoir entendu en concert la symphonie et en avoir gardé une grande impression (cf. Lettre à Mme Hanska, du 7 novembre 1837).[257] Ensuite l'auteur de la Comédie humaine, et c'est à cette scène que Godard fait référence, convoque de nouveau la symphonie à la fin du roman. Après une longue décadence de trois années, le parfumeur Birotteau parvient, au prix de maints sacrifices, à reprendre pied dans le monde des affaires et des honneurs. Au soir de sa reconquête « du monde », la musique de Beethoven revient le hanter lors d'une fête organisée par sa famille à son intention :

255 Lors de son dernier appel à sa femme, avant son suicide, il demande à la standardiste « Balzac 75-02 ! Vous aussi vous avez oublié qui est Balzac ? ».

256 Pour figurer la réussite du bal de Birotteau et son entrée dans le monde, Balzac écrit : « Dans l'œuvre des huit symphonies de Beethoven, il est une fantaisie, grande comme un poème qui domine le finale de la symphonie en *ut* mineur. Quand après les lentes préparations du sublime magicien si bien compris par Habeneck, un geste du chef d'orchestre enthousiaste lève la riche toile de cette décoration en appelant de son archet l'éblouissant motif vers lequel toutes les puissances musicales ont convergé, les poètes dont le cœur palpite alors comprendront que le bal de Birotteau produisait dans sa vie l'effet que produit sur leurs âmes ce fécond motif, auquel la symphonie en ut doit peut-être sa suprématie sur ses brillantes sœurs [...] », Balzac, Honoré, *César Birotteau*, Paris, Flammarion, 1995, p. 204-205.

257 Worthington, Hugh S., « The Beethoven Symphony in Balzac's Cesar Birotteau », *Modern Language Notes*, Vol. 39, N°7, Novembre 1924, p. 416.

« La joie était si vive dans tous les cœurs, que chacun attribua l'émotion de César et ses trébuchements à quelque ivresse bien naturelle, mais souvent mortelle. En se retrouvant chez lui, en revoyant son salon, ses convives, parmi lesquels étaient des femmes habillées pour le bal, tout-à-coup le mouvement héroïque du finale de la grande symphonie de Beethoven éclata dans sa tête et son cœur. Cette musique idéale rayonna, pétilla sur tous les modes, fit sonner ses clairons dans les méninges de cette cervelle fatiguée, pour laquelle ce devait être le grand finale. Accablé par cette harmonie intérieure, il alla prendre le bras de sa femme et lui dit à l'oreille d'une voix étouffée par un flot de sang contenu : – je ne suis pas bien !»[258]

Le succès et la gloire retrouvés ne sont plus que des souvenirs et Birotteau meurt d'une rupture d'anévrisme au son de ce « destin qui frappe à la porte ». La symphonie de Beethoven est donc intériorisée par le personnage et figure dans cette seconde scène, non plus comme le reflet d'une grisante réussite (le bal de la première partie), mais comme le point final de sa vie. Godard, en citant le motif du début du premier mouvement de la symphonie, simplifie certes la référence à Balzac mais en conserve l'essentiel : pour Ferdinand aussi cette soirée mondaine marque une rupture, celle de son adieu « au monde », le début d'un long voyage qui le mènera jusqu'à la mort.[259]

La seconde saynète musicale est la plus célèbre du film. Il s'agit d'un numéro de Raymond Devos où le personnage s'avère obnubilé par une mélodie que le spectateur entend mais que Ferdinand, pour sa part, n'entend pas. L'humoriste, après avoir chanté brièvement l'air, accompagné en musique de fosse par un piano, commence : « Ah, cet air-là, vous ne pouvez pas savoir ce que ça évoque pour moi. Cet air, vous entendez, là ! », dit-il en pointant le ciel du doigt. « Non, j'entends rien », répond Ferdinand en s'asseyant. Godard met devant les yeux du spectateur « Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas », pour reprendre un vers d'Aragon. Le spectateur, entendant la musique de fosse avec le personnage, est d'abord enclin à croire à ce ciel-là, lui aussi. Devos poursuit : « Vous pouvez pas comprendre. Cet air-là, moi, c'est toute ma vie, toute ma vie. […] Un jour, j'étais chez moi, ça jouait ça. » Il pointe de nouveau le doigt au ciel et commence à raconter un rendez-vous manqué avec une femme. « J'ai acheté le disque de ça, parce que ça m'avait... , c'est de l'hystérie collective à moi tout seul ! » Il raconte sa rencontre avec une deuxième femme, puis une troisième femme, toujours accompagné de cette musique obsédante et de la question, « Est-ce que vous m'aimez ? », entonnée sur la même mélodie chromatique (*mi*, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *sol*). Ferdinand

258 Balzac, Honoré, *César Birotteau*, *op. cit.*, p. 361.

259 À la fin du film, alors que Marianne est mortellement blessée, il téléphone chez lui pour savoir si ses enfants vont bien. Il demande « Balzac 7502 », et se plaint à la standardiste : « Vous aussi vous avez oublié qui est Balzac ?».

écoute le monologue en fumant, impassible. Devos s'agace : « Cet air je peux plus le supporter ! [*La musique extradiégétique s'arrête*.] Cet air-là, vous entendez ? Vous entendez ? » Ferdinand répond par la négative. « Vous l'entendez pas ? », insiste Devos.

Cet échange est un des grands moments de doute radical du cinéma sonore : que vaut la parole d'un personnage justifiant la musique contre celle d'un autre personnage ? Que vaut la position du metteur en scène qui donne raison à l'un puis à l'autre ? Qu'est-ce, enfin, que cet étrange phénomène consistant à plaquer des sons sur des images et à décider que certains devront être audibles par les personnages lorsque d'autres leurs seront interdits, inaccessibles ? Dans sa scène, Godard résout la tension quasi métaphysique en nous faisant les complices d'un constat de folie : « Dites toujours que je suis fou ? J'aimerai vous entendre dire que je suis fou », Ferdinand obéit, « Vous êtes fou », et Devos conclut, « J'aime mieux ça ! ». Voilà le spectateur rassuré : seul un personnage fou est capable d'entendre la musique extradiégétique.

On peut affirmer que la force de ce numéro vient, d'une part, de la mise en scène de deux personnages, lesquels n'ont pas le même positionnement par rapport au dispositif de la musique de film (l'un entendant la musique de fosse, l'autre pas), d'autre part, de l'art du réalisateur de nous faire passer successivement de l'écoute du premier (nous sommes dans la « tête » de Devos) à l'écoute du second (Devos continuant à évoquer la musique alors qu'elle est belle et bien inaudible, pour le spectateur, maintenant, comme pour Ferdinand depuis le début de la scène). C'est en cela que Godard livre ici une scène radicale et originale allant au delà de la simple dénonciation « collective » du dispositif par les personnages comme on en trouve par exemple bien plus tôt dans le film *Branquignol* (1949) de Robert Dhéry, dans lequel un personnage demande à un autre, alors qu'on entend une musique de fosse, « Mais qu'est ce qu'on entend ? », et qu'il se voit répondre comme s'il s'agissait d'une évidence : « La musique du film monsieur ! ».

Par ailleurs, cette scène de *Pierrot le fou* peut être rapprochée de *La Tempête* de Shakespeare[260], pièce dont l'action se déroule entièrement dans et autour de l'île magique de Prospero – le Ferdinand de Godard se rendant lui-même dans une île après cette scène pour délivrer Marianne. Alors que s'élève au premier Acte le chant et la musique d'Ariel, un

260 Sur ce rapprochement avec l'œuvre de Shakespeare et pour un recensement des références littéraires du cinéma de Godard des années 1960 cf. D'Abrigeon, Julien, « Jean-Luc Godard, cinéaste-écrivain. De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1967 », mémoire de littérature, 1999.

« esprit de l'air », Ferdinand, fils d'Alonso, roi de Naples, qui vient de faire naufrage sur l'île, s'interroge :

> « D'où vient cette musique ? Des airs ? De la terre. Elle a cessé. Assurément elle accompagne quelque dieu de l'île. Comme j'étais assis, pleurant le naufrage du roi mon père, cette musique a glissé vers moi sur les eaux, ses doux sons apaisant tout ensemble leur rage et ma douleur. Après cela je l'ai suivie, ou plutôt c'est elle qui m'a comme attiré, Mais elle s'est tue... Ah, la voilà qui reprend. »[261]

Par-delà les résonances de cette tirade avec la scène de Godard évoquée précédemment, Shakespeare livre dans ce passage une véritable allégorie de la musique au cinéma et de sa complexité. Comme l'écrit Michel Chion : « S'il est un art dramatique qui a pu rendre concrète jusqu'à la lassitude et la saturation, la féerie de Prospero – c'est bien le cinéma. Le cinéma, créateur d'un monde où les musiques viennent de nulle part, et peuvent sans avertir vous laisser ici bas, le cœur empli d'un lancinant regret. »[262] Godard invite ainsi à entendre le caractère tout à la fois conventionnel et féerique de la musique de film en en montrant la part d'absurde.

Une autre étrangeté survient quelques minutes après, nous renseignant sur les propriétés de la musique de film. En effet, Ferdinand, bien qu'ayant soutenu qu'il n'entendait pas la musique, se met à reprendre en chantonnant la courte mélodie qu'exécutait Devos. Le personnage, lorsqu'il débarque sur l'île pour récupérer Marianne, en singeant la gestuelle du personnage de Devos – se caressant le bras tout en chantonnant « Est-ce que vous m'aimez ? » – apparaît ainsi comme contaminé, à son tour, par cette mélodie. La contamination par la musique est un des grands procédés musicaux du cinéma[263].

L'écoute godardienne a donc non seulement exploré les pratiques sociales de l'écoute musicale (manipulation de tourne-disque, usages de la radio dans une sphère privée, et du

---

261 I, II, 392-400, Shakespeare, William, *The Tempest/La tempête*, Paris, Flammarion, 1991, p. 84-85.

262 Chion, Michel, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 187.

263 La musique dans le cinéma sonore est l'élément par excellence de la contamination entre les personnages. On en trouve un excellent exemple dans *Aimez-moi ce soir* (*Love Me Tonight*, 1932) de Robert Mamoulian : Maurice (Maurice Chevalier), un tailleur, chante l'air « Isn't It Romantic » à un de ses clients qui, en sortant de la boutique, ne peut s'empêcher de le chantonner à son tour. Un passant, compositeur de son état, mémorise l'air et, tout en le chantonnant en chœur avec le chauffeur de taxi, commence à le transcrire. Après un enchaînement en fondu, le compositeur est maintenant dans le train et continue à manipuler l'air une partition à la main. Des soldats, installés dans le même Wagon, s'en emparent. Ils le chanteront pendant une marche militaire en rase campagne. Un vagabond violoniste croise le contingent et entend l'air. De retour à son campement de fortune, le vagabond l'interprète à sa manière, immédiatement accompagné par des instrumentistes et un chœur de tziganes. Une femme, dans une luxueuse maison, prenant l'air du soir à son balcon, entend flotter l'air de Maurice. Elle se met alors à chanter « Isn't It Romantic » : exemple typique d'une contamination ou d'une « téléphonie » musicale irréaliste.

juke-box dans les cafés), mais également les formes de l'écoute au cinéma (écoute subjective d'un personnage au début d'*Une Femme est une femme* ; écoute partagée avec le spectateur, interpellé par un regard-caméra dans *Une Femme est une femme* et dans *Vivre sa vie* ; écoute paradoxale – brechtienne –, enfin, avec la « minute de silence » dans *Bande à part* et avec la musique extradiégétique devenue accessible aux oreilles d'un personnage de film dans *Pierrot le fou*).

Pour résumer, on peut constater plusieurs récurrences concernant la musique diégétique dans les premiers films de Godard jusqu'à *Pierrot le fou*.

D'abord, la prédominance du répertoires classique et de celui de la chanson.

Ensuite, une division des sexes calquée sur la dichotomie entre musique « populaire » et musique « savante », la première est représentée comme écoutée par les femmes, la seconde plutôt par les hommes (seule Jean Seberg dans *À bout de souffle* fait exception). Cette distinction genrée des goûts musicaux s'inscrit dans une opposition plus générale qu'on trouve au sein du cinéma de Godard, entre le rationnel (la littérature), qui serait plutôt l'apanage des hommes, et l'émotionnel (la musique), qui serait plutôt celui des femmes, comme le résume la phrase d'Anna Karina à Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou* : « Tu me parles avec des mots, je te regarde avec des émotions ». Si cette dichotomie peut paraître extrêmement réductrice, force est de constater qu'elle apparaît nettement dans les films de Godard des années 1960, nous le verrons encore avec *Masculin Féminin*.

Enfin, on constate un goût pour les inventions et les recherches formelles qui se traduit, concernant la musique diégétique, par des scènes d'écoute atypiques (et inouïes) dans le cinéma français de cette époque. Celle-ci participent en outre à une sociographie des usages de la musique dans la société moderne. Les personnages de Godard ne se rendent pas une seule fois à un concert. Le réalisateur représente un nouvel état de fait : l'auto-radio, la radio, le magnétophone, le tourne-disque, le juke-box ont envahi tous les espaces. Il n'y a pas de musiciens dans ses films, mais des auditeurs plus ou moins actifs, choisissant ce qu'ils veulent entendre et n'hésitant pas à prendre le temps d'écouter. Il montre par exemple que le café peut devenir un lieu d'écoute et que les machines, qui peuplent ce quotidien français des années 1960, peuvent être source de poésie par les usages que les personnages en font. En somme, Godard, en cherchant à filmer avec justesse son époque, a dressé un tableau, à sa mesure, des

nouveaux usages de la musique en montrant qu'à travers ces appareils de diffusion de la musique l'homme gardait toujours sa faculté d'invention.

Au mitan des années 1960, Godard faisait dans un entretien le point sur la musique de ses films:

> « J'ai toujours demandé à peu près la même musique à des musiciens différents. Ils ont tous composés une musique à peu près pareille, et je leur ai toujours demandé en gros ce qui s'appelle de la "musique de film". Cahiers : Si on l'écoutait sans voir le film... Godard : Elle ne vaudrait rien. Cahiers : Pourtant vous avez travaillé avec un jeune musicien, Arthuys pour *Les Carabiniers*. Godard : C'était de la musique à l'envers, si l'on peut dire. J'ai dit à Arthuys : tâchons de faire la musique que pourrait imaginer Juross s'il y avait des possibilités de musique dans sa tête. C'est de la musique grossière, à l'envers, des cavernes. […] Dans *Alphaville*, la musique semble être en contrepoint et même en contradiction avec l'image : elle a un côté traditionnel, romance, que dément le monde d'Alpha 60. C'est qu'elle est un des éléments du récit : elle évoque la vie, c'est la musique des mondes extérieurs. Et, comme les personnages parlent souvent des mondes extérieurs, au lieu de les filmer, j'ai fait entendre leur musique. *Ce sont des sons qui ont une valeur d'images. Je n'ai jamais utilisé la musique autrement*. Elle joue le même rôle que le noir dans la peinture expressionniste. […] Je n'irai jamais demander à Stravinsky de me faire une musique d'accompagnement. Ce qu'il me faut, c'est du mauvais Stravinsky, parce que si je prends du bon, tout ce que j'ai tourné ne sert plus à rien. C'est pour la même raison que je ne peux pas travailler avec un scénariste : un musicien conçoit sa musique avec son propre monde de musique, et moi mon film avec mon monde de cinéma. L'un plus l'autre, je crois que c'est trop. La musique, pour moi, est un élément vivant, au même titre qu'une rue, que des autos. *C'est une chose que je décris, une chose préexistante au film*. »[264]

La dernière idée, où il considère qu'il n'y aurait pour lui en définitive que de la musique préexistante au film, peut nous éclairer sur son usage de la musique. En effet, il la traite dans son œuvre en s'autorisant toutes les manipulations (découpage, mise en boucle, musique inversée, etc.) et en la prenant avant tout comme un objet rapporté dans son « monde de cinéma » : le sujet principal n'est dés lors plus seulement l'œuvre d'un compositeur (qu'il s'agisse d'une pièce de Beethoven ou d'une musique originale) mais la *lecture* et l'*écoute* qu'en donne le réalisateur, le *montage* qu'il en fait. Pour son film suivant, *Masculin Féminin*, le réalisateur n'utilisera que de la musique préexistante.

264 « Parlons de *Pierrot* », *Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965, p. 35.

4.5.2. *Masculin Féminin* (1966) : culture classique versus culture industrielle.

L'intrigue du film s'inspire de deux nouvelles de Maupassant, *Le Signe* et *La Femme de Paul*. Paul (Jean-Pierre Léaud), un jeune homme qui vient de terminer son service militaire, tombe amoureux de Madeleine (Chantal Goya), une jeune chanteuse débutante, et, bien qu'elle ne partage ni ses goûts, ni ses idées, ni ses habitudes, ils deviennent amis. Paul tente de la séduire, en vain : il se rend progressivement compte qu'elle préfère la compagnie des filles – ses amies Élisabeth (Marlène Jobert) et Catherine (Catherine-Isabelle Duport) – à la sienne et finit par se suicider.

L'objectif de Godard pour ce film, comme il l'explique, est de peindre la jeunesse parisienne de 1965 :

> « Pour parler à la manière des sociologues, j'ai essayé d'étudier la jeunesse du point de vue des "structures". J'ai procédé un peu de la même façon qu'un chercheur qui étudie des cellules, tente d'en isoler une et la regarde vivre. J'ai observé et je montre une jeune cellule où le garçon est une sorte de Werther au milieu des Rolling Stones. […] Je suis un enfant de la décolonisation. Je n'ai plus aucun rapport avec mes aînés qui sont les enfants de la Libération ni avec mes cadets qui sont les "enfants de Marx et du coca-cola". C'est le nom que je leur donne dans le film. Ils sont influencés par le socialisme pris dans un sens économique très moderne et par la vie américaine. La lutte des classes n'est plus telle qu'on nous l'a apprise dans les livres. Autrefois "Mme Marx" ne pouvait pas être mariée avec "M. Coca-Cola", aujourd'hui on voit beaucoup de ménage comme ça. On peut dire que Jean-Pierre Léaud (le garçon) et Chantal Goya (la petite chanteuse yé-yé) représentent l'un la gauche, l'autre la droite. Mais, du fait de leur jeunesse, ils restent naturels, ils sont juste au moment où ils vont être formés, où ils sont encore innocents et généreux. Même conditionnés, ils gardent de l'innocence dans leur conditionnement, ils n'ont pas peur d'être jugés – en mal ou en bien, – ils ne sont ni hypocrites ni lâches. C'est ce qui m'a frappé. »[265]

Si *Pierrot le fou* présentait déjà une dichotomie des goûts culturels basée sur la division du masculin et du féminin, ce film-là tisse une immense toile opposant schématiquement les deux personnages masculins et les trois personnages féminins. Les garçons sont placés du côté de Marx et de l'engagement politique, les filles du côté de Coca-cola et montrées comme collaborant à la société de consommation, cette division des sexes jouant à l'échelle intime une métaphore de la Guerre froide qui sévit alors dans le monde. Comme Antoine de Baecque le souligne, il y a donc en réalité une jeunesse « dédoublée » dans le film :

265Entretien avec Jean-Luc Godard, *Le Monde*, 22 avril 1966, repris dans Bergala, Alain, *Masculin féminin, ou l'An 01 de Jean-Luc Godard*, Argos Film-Arte France développement, 2004, p. 13-14.

« Celle des garçons, Paul et son ami Robert, qui lit *France nouvelle*, milite à gauche, se syndicalise, est proche du parti communiste, s'engage contre la guerre du Vietnam et l'impérialisme américain, et qu'il retrouve pour discuter politique dans les cafés. Et celles des filles : qui parlent de la vie, de sexe, hésitent à coucher, à s'engager, préfèrent attendre, se retrouvent dans les cafés pour discuter des garçons, aiment s'acheter des habits, mais dont l'identité profonde est musicale, génération yéyé. Godard voulait faire tourner Sylvie Vartan. Il engage finalement Chantal Goya dans son propre rôle de chanteuse débutante, et propose à Françoise Hardy une courte apparition en icône à la mode Courrèges. Pour définir cette jeunesse dédoublée ("enfants de Marx et du Coca-Cola"), Philippe Labro, dans un long reportage sur le tournage publié dans *Elle*, écrit : "Une des filles, l'héroïne du film, c'est Chantal Goya, la jeune chanteuse – petit personnage propre et habillée, style *Elle*, très comme il faut, petit "insecte" inhumain que Léaud aime, mais qui ne lui rend pas. Godard montre les rapports de cette fille (et des ses copines) avec les garçons, le monde encore indécis des 19-20 ans, ce qu'ils lisent ou pas, ce qu'ils écoutent, ce qu'ils se disent. »[266]

Les goûts musicaux vont être un élément important de l'opposition du masculin et du féminin dans la représentation de cette jeunesse des années 1960, incarnée par les deux personnages principaux : Paul est présenté comme le tenant de la culture classique, et apparaît en cela comme un prolongement du Doinel mélomane de Truffaut[267] (cf. *Quatrième partie* « 4. 2. Doinel, mélomane truffaldien »), quand Madeleine se voit associée à la culture populaire et industrielle. De plus, concernant le choix de l'actrice pour le personnage de Madeleine, on remarque que le réalisateur n'était pas à la recherche d'une actrice « professionnelle » mais d'un symbole culturel de la jeunesse de ces années-là : une chanteuse yéyé (Sylvie Vartan puis Chantal Goya).

Dans le film, Godard renforce l'opposition des répertoires musicaux en créant un important déséquilibre quantitatif entre la représentation de l'un et de l'autre : la musique yéyé de Madeleine est présente partout (disques, juke-box, studio d'enregistrement, ainsi qu'en

266 De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 305-306.

267 Le système des personnages reparaissant dans plusieurs œuvres est sans doute inspiré de celui de Balzac, auteur auquel les réalisateurs de la Nouvelle Vague font souvent référence. Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud voue un véritable culte à l'auteur de la *Comédie humaine* dans les *Quatre cents coups* et s'identifie au personnage du *Lys dans la vallée* dans *Baisers volés.* Jean-Pierre Léaud traverse ainsi les univers de différents réalisateurs en gardant cette image de jeune romantique marginal. Concernant la musique, il campe souvent le mélomane aux goûts classiques, à rebours de l'air du temps. Doinel est, en ce sens, un personnage nostalgique. Dans *Masculin Féminin* (1966), par exemple, un de ses amis s'étonne qu'il ne connaisse pas Bob Dylan : Paul-Doinel n'apparaît jamais comme en phase avec son temps. Il dit préférer les anciens (la musique dite « classique »), se différenciant de ce que Madeleine (Chantal Goya) appelle « les modernes » dans le film, c'est-à-dire, les musiques de variétés. Quelques années plus tard, dans *La Maman et la Putain* de Jean Eustache (1973), Jean-Pierre Léaud continuera de creuser le sillon du littéraire mélomane.

musique extradiégétique), quand le répertoire classique écouté par Paul est cantonné à deux brèves scènes, la culture industrielle écrasant littéralement ici la culture classique.[268]

Les deux scènes dans lesquelles Paul apparaît en gardien de la culture classique sont évocatrices quant à la caractérisation de chacun des deux personnages. Dans la première, Paul prend un 33 tours qu'il installe sur le tourne-disque du salon de l'appartement qu'il partage avec les trois filles. Il invite Catherine à se joindre à lui et celle-ci s'installe à côté de l'enceinte, assise sur une chaise. Madeleine, les voyant s'installer, quitte le salon en s'adressant à Paul : « Ah, vous allez encore écouter de la musique barbare, je vous laisse ! » On entend alors l'« Adagio » du *Concerto pour clarinette et orchestre en la majeur*, K.622, de Mozart. Paul l'écoute debout en jouant théâtralement le passeur mélomane pour Catherine, faisant un geste au moment où la clarinette entre et qualifiant de « magnifique » l'orchestre, « derrière ». Alors que le concerto continue à se faire entendre, il emporte son assiette à la cuisine en marquant une pause pour regarder, l'œil sévère, en direction du couloir et des chambres des filles où Madeleine est partie. On voit dès cette première scène, à travers l'attitude du personnage, que le goût pour le répertoire « classique » revendiqué par Paul s'accompagne d'un côté provocateur et dandy : il s'agit pour lui d'un moyen d'affirmer sa différence et sa personnalité devant Madeleine.

Dans la seconde scène, Paul déjeune dans une brasserie avec Élisabeth, laquelle après l'avoir laissé monologuer, le prévient : « Nous ne sommes pas des filles pour vous. Vous serez toujours malheureux ». Madeleine les rejoint les bras chargés de magazines et de disques : « [S'adressant à Élisabeth] Tiens j'ai rencontré Sylvie au studio d'enregistrement, elle m'a donnée son disque dédicacé, alors je te le donne. [Puis s'adressant à Paul] Et toi, tu n'es pas très moderne alors voilà. » Elle lui tend un 45 tours de Duke Ellington.[269] Paul, l'air déçu, lui répond qu'il aurait préféré un disque de Bach, le « concerto en ré », et se met à siffloter un thème sous le regard amusé des filles. Pour Madeleine la musique moderne est la musique yéyé, les autres musiques (jazz, répertoire classique) relèvent selon elle d'un anachronisme et d'une inactualité patente : musique « barbare », comme elle le dit plus tôt, ou musique « d'autrefois », comme on l'entendait dans *Une Femme mariée*.

268 Dans le cinéma de Godard, les œuvres de la culture classique, abondamment citées, sont de plus passées à la moulinette de l'industrie culturelle : disques, affiches, magazines, couvertures de livres, reproductions de tableaux, sont tous des objets fabriqués en série par l'industrie culturelle.

269 Ellington, Duke, *Mood Indigo*, 45 tours, Philips, collection « Petits jazz pour tous » (n°429 020), 1960. Collection lancée par Boris Vian en 1955, elle porte le nom de « Jazz pour tous » pour les 33 tours/25 cm et de « Petits jazz pour tous » pour les 45 tours.

À l'inverse des goûts musicaux de Paul, ceux de Madeleine sont exposés tout au long du film, notamment à travers les chansons dont elle est l'interprète. Après avoir travaillé pour des magazines féminins, la jeune chanteuse sort son premier disque peu après sa rencontre avec Paul. Pour elle, la musique apparaît comme une chance de pouvoir bien gagner sa vie. Elle note dans son journal (entendu en voix off) : « Paris. 25 novembre 1965. J'habite chez Élisabeth en face du métro aérien. […] Paul m'a embrassé pour la deuxième fois. Élisabeth est un peu jalouse. Je m'en fous. Mon premier 45 tours sort après demain chez RCA, pourvu qu'il marche. Alors je m'achèterai une Maurice Cooper. »

Si Godard propose dans son film un portrait sensible de la jeune chanteuse, son propos à son égard, et à l'égard des personnages féminins en général, est très critique. Pour donner le ton, rappelons la scène d'entretien d'Élsa Leroy par Paul, laquelle est précédée d'un intertitre explicite : « Dialogue avec un produit de consommation ». La jeune femme, élue « Mademoiselle 19 ans » par le magazine du même nom, estimera avoir été « piégée »[270] par Godard, le réalisateur ayant décidé de montrer les carences culturelles et politiques de la jeune française en dictant des questions non préparées directement à Jean-Pierre Léaud par le biais d'une oreillette. Ironie du sort, Élsa Leroy, dans le civil, face à l'encouragement, voire à l'insistance de ses producteurs, enregistrera un 45 tours cette année-là[271], même si elle reconnaît n'avoir aucune disposition, ni aucune affinité pour la chanson et le chant : enregistrer un disque dans les années 1960 est devenu un moyen ordinaire de faire fructifier une notoriété. Godard, par anticipation, établit donc, en partie malgré lui, un rapprochement d'une grande justesse entre Élsa Leroy et son personnage principal.

En effet, le personnage de Madeleine-Chantal Goya apparaît, à l'instar de « Mademoiselle 19 ans », comme désireuse de devenir un « produit de consommation ». Elle ne parle jamais de musique – on ne la voit pas travailler ou cogiter sur ses chansons – mais le réalisateur la montre comme s'occupant simplement de la gestion de ses « affaires », de sa promotion. Quand elle rentre à l'appartement, par exemple, elle apprend à ses amis qu'elle est numéro 6 au Japon avec « Si tu gagnes au flipper » derrière les Beatles, France Gall, et Frank Sinatra. Paul en profite pour lire une critique du disque de Madeleine sur une brochure qu'elle a déposée sur la table. Par sa manière de lire – en accélérant son débit de paroles –, il accentue

270 Cf. le chapitre consacré à Elsa Leroy dans Eudeline, Christian, *Anti-yéyé : une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël, 2006.

271 Leroy, Elsa, « Elsa Leroy. Mademoiselle âge tendre 1965 chante », DiscAZ, 45 tours, 1966.

l'aspect risible du texte[272], celui-ci présentant un propos convenu n'abordant à aucun moment la musique mais exclusivement la plastique de la chanteuse.

On entend au total six chansons interprétées par Madeleine dans le film (écrites et composées par Jean-Jacques Debout et Roger Dumas). Pour autant nous ne verrons jamais chanter la chanteuse sur scène ou en public. La seule fois où nous la verrons chanter ce sera, nous y reviendrons, en studio d'enregistrement. Ce sont donc les médias qui dans le film diffusent sa musique. Ces chansons, apparaissant de manière diégétique et extradiégétique, sont agrégées au quotidien de la jeunesse représentée. Évoquons-les dans l'ordre chronologique de l'intrigue.

Le couple se retrouve dans une brasserie : Paul veut lui parler mais Madeleine doit se rendre à un rendez-vous avec sa maison de disque. « Vous vous en fichez vous, mais moi mon premier disque c'est très important », dit-elle en s'impatientant. Elle finit par se lever pour partir alors qu'on entend les premières phrases de sa chanson « Laisse moi » en musique de fosse (« Laisse moi, ô je t'en supplie. Je ne suis pour toi qu'une amie. Laisse moi continuer ma vie. »). La musique s'interrompt : Paul la demande en mariage. Elle lui sert la main à la porte du café en lui répondant, impassible, qu'ils verront ça plus tard et qu'elle est pressée. La chanson se fait de nouveau entendre et sert alors à accompagner des images variées prenant la forme d'un clip (Paul s'amusant avec Catherine et Madeleine ; la foule se pressant à l'entrée d'une galerie marchande ; Paul, Madeleine et Élisabeth dansant dans une boîte de nuit ; l'entrée de la Locomotive, enfin, une boîte à la mode[273], avec son bar et son *bowling club*). La musique yéyé se présente ici comme un commentaire de la vie de Madeleine.

Plus tard, Paul improvise une déclaration sentimentale pour Madeleine dans une machine, située devant l'entrée de la Locomotive, qui enregistre sur disque des messages sonores. Une fois l'enregistrement terminé, et alors qu'il repart avec son disque, la chanson de Madeleine « Tu m'as trop menti » se fait entendre comme un écho (« Je ne crois plus en tes promesses. Tu m'as trop menti. Tu connaissais mon adresse. Tu ne m'as pas écrit. [...] »). La chanson est ensuite entendue une deuxième fois lors d'un court effet-clip où l'on voit Madeleine devant un juke-box puis dansant avec Paul dans une boîte de nuit.

272 « Un être vif, social et tendre. Elle s'attache à créer un univers bien à elle. Les traits sont délicats, réguliers : un petit nez droit, des pommettes saillantes, une belle bouche dessinée sur des dents éclatantes. Mais cette finesse d'Idole qu'accentuent encore le ton de la peau, la précision de l'ossature, est bousculée par l'éclat du sourire, la malice qui pétille dans le regard, la mobilité du visage et l'aisance gracieuse des mouvements. Riche d'une grande sensibilité artistique, elle exige l'authentique d'elle-même et des autres. [...] »

273 Une grande affiche annonce « Soirées 100 % Rock », au dessus d'une pub pour le magazine *Disco-Revue,* magazine créé en 1961.

On retrouve ensuite Paul, en train de jouer au flipper dans une brasserie, tandis qu'Élisabeth téléphone depuis le comptoir. On entend en musique de fond, sans doute diffusée par un juke-box, un extrait de la chanson « Si tu gagnes au flipper » (« Si tu gagnes au flipper/Tu as perdu mon cœur »).

Quand par la suite Paul et les trois filles se rendent au cinéma, on entend dans la salle un zapping sonore enchaînant et superposant des voix, des bruits divers et des extraits de la chanson « Comment le revoir ».

Puis, lors d'une discussion dans la cuisine pendant laquelle Catherine et Robert parlent de politique, de sexualité, d'amour – les deux personnages se confrontant, se charmant, se repoussant – Godard fait entendre à plusieurs reprises, à un faible volume, des fragments de la ballade « Sois gentil » qui semblent doubler le discours de Catherine (« Sois gentil/Sois gentil/Je viens pour la première fois te voir chez toi/Sois gentil/Sois gentil/Ne me regarde pas comme ça »).

Enfin, Paul et Catherine se rendent au studio d'enregistrement pour voir Madeleine. Ils entrent par un passage couvert où sont placardées des affiches de vedettes : Jacques Loussier, Sylvie Vartan, Ronnie Bird, Alain Barrière, Jean-Claude [Berthon] & les rockers. Quand ils pénètrent dans la régie du studio, Madeleine est en train d'enregistrer « D'abord dis-moi ton nom », seule dans le studio, un casque sur ses oreilles. Le producteur, avec ses lunettes noires, bat la mesure à travers la vitre pour guider Madeleine qui chante d'une voix mal assurée. Godard filme la deuxième prise de la chanson depuis la cabine du studio où se trouve Madeleine : on l'entend alors a cappella toujours le casque sur ses oreilles. Paul, en entrant dans la cabine, la regarde avec une grande curiosité chanter devant le micro – comme s'il s'agissait de la première fois qu'il la *voyait* chanter. Le producteur est mitigé sur la qualité de la prise. Ils l'écoutent tous dans la cabine et décident d'en rester là pour aujourd'hui et de s'y remettre demain. Godard montre ici une des habitudes qui s'installe dans l'industrie de la musique depuis l'arrivée des enregistreurs multipistes, lesquels permettent au chanteur de faire de nombreuses prises sur un instrumental enregistré au préalable par les musiciens.[274] Le chanteur peut ainsi faire un disque sans jamais avoir rencontré les musiciens qui

274 L'enregistreur multipiste permettait d'enregistrer différents musiciens simultanément sur des pistes autonomes et, dans le même temps, « il avait une autre fonction : éviter les longues heures et les coûts supplémentaires engendrés par la vague des chanteurs "yéyé", les musiciens étaient parfois contraints de recommencer des dizaines de fois. Travailler avec des bandes plus larges, à trois ou quatre pistes, donnait l'opportunité d'inviter le chanteur le lendemain au calme, et d'exécuter plusieurs prises pour choisir ensuite les meilleurs passages. », Siroul, Jacques, *La musique du son, ce précieux présent. De Pythagore aux technologies numériques*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2012, p. 52.

l'accompagnent. Le regard de Paul d'ailleurs, toisant l'appareillage autour de Madeleine pendant qu'elle chante et qu'on l'entend a cappella, semble désappointé : est-ce cela ? et est-ce comme cela que la musique se fait aujourd'hui ?

Les six chansons ont en commun, outre de parler de l'amour au féminin singulier, d'être complètement dématérialisées. On les entend dans un bar, dans une brasserie, dans un cinéma, et dans le studio d'enregistrement. Madeleine travaille sans musiciens, posant sa voix sur la bande musicale au milieu de techniciens. Le réalisateur nous montre que la musique de variétés s'incarne dans des médiums qui circulent sur le marché, et notamment par le biais du disque, mais que la scène n'a plus d'importance – Godard ne la montrera pas – en ce qu'elle n'est qu'un double du disque.[275]

Par ailleurs, Godard, dans une des dernières scènes du film, dérègle un instant la répartition figée entre répertoire classique associé à Paul et chanson yéyé associée à Madeleine. En effet, cette dernière, interrogée par un journaliste d'Europe n°1 à la sortie du studio d'enregistrement à propos de ses musiciens préférés, répond : « J'aime beaucoup les Beatles et en classique Jean-Sebastien Bach. » Le journaliste s'étonne en lui disant que Bach est assez incompatible avec les chansons qu'elle interprète. « L'un empêche pas l'autre », répond-elle. Après avoir parlé de son absence de maquillage, de ses tenues « jeune fille », et de son goût pour le Pepsi-Cola, le journaliste la quitte en lui donnant rendez-vous pour son troisième disque. On trouve à travers cette réponse, bien que de manière superficielle – est-ce un goût sincère ? est-ce l'influence de Paul ? est-ce un calcul promotionnel mettant en avant des goûts culturels « légitimes » ? – ce chevauchement et se mélange des goûts musicaux chez un même personnage. Les enfants de Marx et de Coca-cola sont aussi les enfants de Bach et des Beatles. Madeleine affiche ainsi un profil composé de ce que le sociologue Bernard Lahire, en lecteur de Bourdieu, nomme aujourd'hui des « dissonances culturelles ».[276]

275 « Les variétés opèrent la conjonction maximale des médiations – c'est peut-être le sens caché du mot variétés. Elles récrivent l'ensemble du montage depuis les médias et le disque, en instrumentalisant au passage instruments et notations, pour reproduire une scène fictive, en "play-back", qui devient l'image mythique de tous les supports qui circulent sur le marché – au point que la performance scénique devient une image du disque plus que l'inverse [...] », Hennion, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007, p. 318.

276 « Parler métaphoriquement de dissonance, c'est souligner le fait que, dans l'état actuel des choses, l'ordre inégal des différents registres de légitimité culturelle n'a pas volé en éclats et que les variations d'un registre à l'autre sont rarement vécues par les acteurs comme des déplacements horizontaux à l'intérieur d'un espace de registres culturels strictement équivalents. Statistiquement très fréquente, la dissonance n'en est pas pour autant devenue symboliquement "normale" ou "enviable". Ce qui conduit à maintenir analytiquement la séparation des registres et à parler de "dissonances culturelles" lorsque ceux-ci se côtoient dans le profil culturel d'un même individu, c'est la prise en compte de la subjectivité des acteurs qui, à un degré ou à un autre, distinguent bien ces différents registres, les hiérarchisent, s'excusent ou ressentent le besoin de justifier de "s'abaisser" à des registres illégitimes et sont fiers de montrer leur "élévation" à des registres plus

En amont, la dichotomie homme/femme basée sur les goûts musicaux est empruntée à la nouvelle de Maupassant, *La Femme de Paul*, dans laquelle un homme de la bonne société s'éprend d'une jeune fille d'un autre milieu qui ne partage pas ses goûts. Comme le Paul de Godard[277], le personnage aime Madeleine tout en comprenant que celle-ci représente tout ce qu'il déteste. Maupassant écrit :

> « Elle [Madeleine] chanta de sa voix aigrelette et fausse quelque chose qui courait les rues, un air traînant dans les mémoires, qui déchira brusquement la profonde et sereine harmonie du soir. Alors il [Paul] la regarda, et il sentit entre eux un infranchissable abîme. Elle battait les herbes de son ombrelle, la tête un peu baissée, contemplant ses pieds, et chantant, filant des sons, essayant des roulades, osant des trilles. Son petit front, étroit, qu'il aimait tant, était donc vide, vide ! Il n'y avait là-dedans que cette musique de serinette ; et les pensées qui s'y formaient par hasard étaient pareilles à cette musique. »[278]

Dans le film, le portrait de Madeleine est certes complexe mais il s'agit comme dans cet extrait d'un portrait à charge, le vide de la musique yéyé reflétant le vide intellectuel du personnage. Par ailleurs, comme le remarque justement Jean-Pierre Esquenazi, il semble y avoir eu un tournant de la représentation de la femme dans l'œuvre de Godard à partir de *Pierrot le fou* (1965), laquelle se teinte d'une certaine misogynie :

> « L'on peut être étonné de ne plus trouver dans le cinéma de Godard après *Pierrot le fou*, hormis le personnage abrupt et froid interprété par Anne Wiazemski dans *La Chinoise*, que des figures féminines décourageantes. Les femmes semblent vouées à une prostitution effective, comme la Juliette (Marina Vlady) de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ou "gratuite" comme "l'héroïne" (Mireille Darc) de *Week-end* qui se prête à n'importe quelle demande masculine. Nous somme dans la civilisation "du cul", comme le cinéaste ne cesse pas de le répéter. La disparition d'Anna Karina, si l'on omet son rôle singulier dans *Made in USA*, semble sonner le glas sinon d'un "féminisme" de Godard, du moins d'une sympathie ou d'une compréhension qui apparaît sporadiquement, en même temps d'ailleurs qu'un fort "machisme", dans *À bout de souffle*, *Une Femme est une femme*, *Le Mépris* ou *Pierrot le fou*. Cependant, l'attitude de Godard semble d'abord dictée par la nouvelle misogynie qu'entraîne la critique de la société de consommation : dans ce cadre, la femme, première destinatrice de publicité, première consommatrice, est la grande coupable. »[279]

légitimes. », Lahire, Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte, 2006, p. 673.

277 Le personnage allant jusqu'à dire dans le film : « Si elle accepte de jouer à l'Olympia, je la tuerais. Je trouve ça dégoûtant »

278 « La femme de Paul » dans Maupassant, Guy, *La Maison Tellier. Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1995, p. 175.

279 Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, *op. cit.*, p. 254. Pour étayer ce dernier point l'auteur cite notamment l'ouvrage de Geneviève Roccard et Colette Gutman, où les femmes sont

L'association de la femme et du répertoire léger et populaire, contrastant avec les goûts de son compagnon ou mari, est bien ancrée dans les représentations du cinéma français. De nombreux couples de cinéma nous en donnent des exemples. Faisons à ce propos une brève parenthèse.

Édouard et Caroline (1951) de Jacques Becker en est un bon exemple. Édouard (Daniel Gélin) est un pianiste issu d'un milieu modeste, marié à Caroline (Anne Vernon), une jeune femme de la bourgeoisie. Le film raconte une soirée importante pour le couple. En effet, afin d'aider le jeune pianiste, un récital est organisé chez l'oncle fortuné de Caroline qui loue un piano pour l'occasion (comme le précise l'oncle : « On achète pas un piano de grand concert, c'est un meuble abominable ! »). Les invités mondains après avoir écouté Édouard – lequel est parti au milieu d'une pièce après avoir buté à deux reprises sur un trait pianistique – se mettent à chanter et à danser sur un air populaire, *La Raspa.* À la fin du film, Édouard reçoit une proposition pour un grand concert et le couple, qui s'était disputé pour des billevesées au début du film, se réconcilie. Dans le film, le modeste pianiste apparaît comme celui qui défend le répertoire classique quand la haute société ne semble s'y soumettre que par convention. Caroline, sa compagne, bien plus préoccupée par sa garde robe et la mode féminine, chantonne des airs populaires et, quand Édouard s'absente de l'appartement, elle allume la radio pour écouter du jazz Nouvelle-Orléans et de la musique populaire (un orchestre de cordes). La première chose que fera Édouard en rentrant dans son appartement sera d'éteindre le poste de radio. La femme est ainsi montrée comme la première « consommatrice » de la musique populaire.

Dans les années 1960, ce contraste entre les goûts musicaux des hommes et ceux des femmes perdurent dans les représentations. Rappelons nous d'Annie Girardot dans *Le Bateau d'Émile* (de La Patellière, 1962) jouant une chanteuse légère et paresseuse face à un Jean Gabin, marin pêcheur et travailleur. Et surtout, l'exemple le plus frappant de la décennie nous est donné par *La Vérité* de Clouzot, dans lequel les goûts de Brigitte Bardot pour les « typiques » et les musiques de danses contrastent avec ceux de Sami Frey, très classiques (de Bach à Stravinsky). Ainsi, dans *Masculin Féminin*, Godard reprend à son compte une dichotomie à la généalogie fort ancienne, allant de la littérature du XIXe siècle (entre autres Maupassant, on l'a vu) aux années 1960.

présentées tout à la fois comme « victimes » et « complices » de la publicité. Cf. Rocard, Geneviève, et Colette Gutman, *Sois belle et achète. La publicité et les femmes*, Paris, Gonthier, 1968.

Enfin, à côté de la musique de « consommation », représentée par Madeleine, et de la musique « patrimoniale », défendue par Paul[280], le film laisse apparaître l'aspect également politique de certaines musiques. Robert, l'ami de Paul, évoque Bob Dylan dans une laverie, le présentant comme un « vietnik » tout en ajoutant, soulignant par là que « l'engagement » fait aussi recette, qu'il vend « dix mille disques par jours ». Puis, on trouve la scène d'altercation dans le métro, que nous avons déjà évoquée (« 3. 4. Jazz-idéologie : une politisation marginale. »), entre une femme blanche et un homme noir à propos du sens politique de la musique noire (où Bessie Smith et Charlie Parker sont évoqués). Godard fait entrer dans ses films, de plus en plus, les frictions politiques et idéologiques de son époque.

4.5.3. La fin des années 1960 : musique et politique.

Pour embrasser dans sa globalité le cinéma de Godard de cette période, évoquons très brièvement ses derniers films de la décennie (*Made in USA* ; *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ; *La Chinoise* ; *Week-end* et *Sympathy for the Devil*). Tous sont caractérisés par une politisation de plus en plus marquée, et abordent, entre autres thèmes : la société de consommation, l'impérialisme américain[281], la guerre du Viêt Nam, la vie dans les « villes nouvelles », la prostitution occasionnelle, le maoïsme ou le marxisme-léninisme, la société des loisirs et la ruée en « week-end » des Français, les mouvements pour les droits civiques, etc.

Cette politisation se reflète également à travers la musique. Par exemple, à la scène dans le métro autour des questions raciales et de la musique (*Masculin Féminin*) fait écho la scène dans la cour de ferme, que Godard introduit par l'intertitre « Action musicale », et où il est question de Mozart et de la musique « contemporaine » (*Week-End*, 1967).[282] Cette performance montre Gégauff au piano faisant l'éloge de la musique tonale, de Mozart aux Beatles, et dénonçant la musique « contemporaine », sous-entendue atonale. Le simplisme du

280 Notons également que les personnages se répondent parfois en chansons dans le film : Catherine entonne « J'ai la mémoire qui flanche » (Serge Rezvani/F. Rauser, 1963) quand il s'agit de faire une commission ; et Paul, répondant à Madeleine qui l'invite à débarrasser la table, se met à chanter « Ah vraiment Madame Durand vous avez des filles, vous avez des filles ! À vraiment Madame Durand vous avez des filles qui ont des [*suite inaudible*]. », version édulcorée d'une chanson paillarde bien connue des étudiants de l'époque. Cf. la chanson paillarde « Plaisir d'amour » dont les paroles commencent par : « Pine au cul Madame Bertrand, vous avez des filles, vous avez des filles ! Pine au cul Madame Bertrand, vous avez des filles qu'ont l'con trop grand », « Plaisir d'amour », *Chansonnier étudiant*, Association générale des étudiants de Lyon, 1964, p. 22.

281 À propos de *Made in USA*, Godard écrit : « C'est un film sur l'idée que, même à Puteaux, on vit selon ce que nous dicte l'Amérique », cité dans De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, *op. cit.*, p. 324.

282 Nous l'avons évoquée au début de la *Troisième partie* (« 1. Processus de diégétisation de la musique : le cas de la musique contemporaine »).

discours sur la musique se mêle à une mise en scène complexe – autour d'une cour de ferme, d'un piano à queue, de paysans et des personnages du film –, qui lui donne toute sa richesse et son ambiguïté. C'est son esthétique cinématographique que Godard veut politique.[283] Dans *La Chinoise*, outre une radio portable qui se transforme en fusil, on voit Jean-Pierre Léaud évoquer le paradoxe que constitue l'invitation « des violonistes tchèques, par le président Johnson, pour jouer avec le Boston symphonie orchestra » en pleine Guerre froide. On entend « L'Internationale » à la radio et la chanson pop « Mao-Mao »[284]. L'ensemble de ces discours est souvent très théâtral, parfois comique, et placé sous le signe du paradoxe généralisé[285], l'individualisme artistique et esthétique de Godard dans ces derniers films échouant fatalement devant des idéologies où il convient de devenir un sujet parmi d'autres au service de plus grand nombre.

Ensuite, Godard prolonge les représentations associant les femmes et la musique populaire. En effet, dans *Made in USA* (1967), tourné juste après *Masculin Féminin* (1966), ce sont de nouveaux des femmes qui sont du côté de la musique : une chanteuse chinoise, Doris Mizoguchi (Kyoko Kosaka), et une chanteuse anglaise, Marianne Faithfull dans son propre rôle.

La première exécute une chanson en japonais dans une salle de bain en s'accompagnant à la guitare puis vient dans la chambre s'asseoir sur le lit et égrener quelques accords sur une base harmonique simple (Im/V7/Im/IVm). Plus loin, on la retrouve assassinée dans la cabine de douche de la chambre couchée avec sa guitare et portant un pull sur lequel est imprimé le portrait de Beethoven – on retrouve ici la même « dissonance » culturelle que

283 « En vérité, "l'art pour l'art", cet art qui plane au-dessus des classes, qui se situe en retrait de la politique ou qui demeure indépendant d'elle, n'existe pas. La littérature et l'art prolétarien ne sont que des éléments du tout qui constitue la révolution prolétarienne. Comme l'a dit Lénine, ils jouent le rôle de rouages et d'engrenages dans la machine révolutionnaire. Ce que nous réclamons, c'est l'unité de l'art et de la politique, l'unité de la forme et du contenu. », Mao Zedong, *A Definitive Translation of Mao Tse-tung on Littérature and Art : The Cultural Revolution in Context*, Weshington, 1967, p. 21, cité dans Bras, Jean-Yves, *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*, *op. cit.*, p. 264.

284 Godard utilise le disque enregistré par Claude Channes avec des paroles de Gérard Guégan.

285 Ces paradoxes ont souvent été évoqués et critiqués. Citons par exemple le philosophe Stanley Cavell : « Les prétentions de Godard à une critique sérieuse du monde sont creuses. Si vous croyez que les gens se parlent en slogans, ou que les femmes sont transformées par la société capitaliste en objets commercialisables, ou que les plaisirs des hommes sont aujourd'hui des fictions et des produits publicitaires, et que ce sont là les directions de la déshumanisation – alors à quoi bon déverser davantage de slogans sur ce monde (par exemple, "Les gens parlent en slogans", "Les femmes sont devenues des objets", "La société capitaliste est déshumanisante", ou "L'amour est impossible") ? Et comment distinguer la déshumanisation que le monde inflige à ceux qui l'habitent de la dépersonnalisation que vous lui infligez ? […] Faute de le savoir, la désapprobation que vous exprimez pour les plaisirs du monde, tels qu'ils sont, n'est pas une critique (négation de la publicité), mais un dénigrement (publicité négative). », Cavell, Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, p. 138.

lorsque Madeleine affirmait au sortir du studio d'enregistrement que Bach était son musicien préféré (*Masculin Féminin*).

La seconde interprète une chanson en anglais. On l'entend d'abord de manière extradiégétique (juste les premières phrases), en même temps qu'un plan en contre-plongée sur des enseignes lumineuses[286], servant à introduire la scène de la brasserie. La musique devient alors diégétique : Marianne Faithfull, après être restée silencieuse pendant une longue discussion de café abordant les impasses du langage, se met à chanter « As Tears go by » (« Des larmes coulent ») a cappella, sa voix fragile se mêlant au bruit de la circulation – comme celle de Karina chantant Aragon dans le métro (*Bande à part*)[287] – et au silence soudain des clients. Marianne Faithfull, alors fiancée à Mick Jagger, auteur de la chanson avec Keith Richards, avait été lancée par cette ballade en 1964 : ce fut son premier succès discographique.[288] Le temps d'une chanson, une des icônes du Swinging London est placée par le réalisateur dans un café parisien comme un symbole parmi d'autres de ce que *fabrique* – Made in USA – le monde anglo-saxon d'alors. Godard, comme il le fera avec les Rolling Stones en les filmant en studio (*Symphaty for the Devil*, 1969), ne met pas ici en scène ses goûts musicaux personnels mais plutôt des phénomènes qu'il considère alors comme incontournables, en l'occurrence l'arrivée de la musique et de la culture pop.[289]

Dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), Godard aborde Paris et la région parisienne à travers la figure d'une femme de la classe moyenne (Marina Vlady) qui se livre à la prostitution occasionnelle pour améliorer son ordinaire. Les juke-box ne chantent plus : Marina se contente de regarder l'appareil à sous, en silence, en allumant sa cigarette. De même, quand la jeune femme commence à entonner une chanson, elle s'arrête rapidement pour s'interroger : « Quelle sorte de processus représente ce "savoir que l'on peut continuer quelque chose" ? » Tout acte devient un motif d'interrogation : la pratique la plus banale – chanter par cœur un air – est source d'étonnement et passée au crible du questionnement philosophique.

286 Le même plan en contre-plongée, accompagné du chant de Marianne Faithfull, fait suite à la scène où meurt Donald (Jean-Pierre Léaud).

287 Laquelle Karina l'écoute d'ailleurs en buvant son verre au comptoir

288 La chanson est n°9 en Grande-Bretagne, n°22 aux États-Unis (1964). « Faithfull, Marianne », Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, *op. cit.*, p. 584.

289 Wiazemski raconte d'ailleurs que Godard « l'aîné » pouvait être « choqué » par les mœurs de la jeune génération : « Je le retrouvai le lendemain soir. Il était fatigué, le tournage de la veille avait pris du retard à cause d'une ravissante Anglaise, Marianne Faithfull, arrivée de Londres pour interpréter une chanson dans son film. Elle s'était endormie, ne s'était pas réveillée à l'heure prévue, on l'avait attendue longtemps. "Je pense qu'elle avait fumé, qu'elle était droguée, quelque chose comme ça..." Jean-Luc était choqué. », Wiazemsky, Anne, *Une année studieuse*, Paris, Gallimard, p. 37.

Dans *Made in USA*, Godard fait entendre en vis-à-vis des musiques *dans* le film, des œuvres du répertoire classique en musique de fosse, entre autres : la musique pour orchestre de Schumann (extrait du deuxième mouvement de la *Symphonie n°3 en mi bémol majeur* et du Larghetto de la *Symphonie n°1 en si bémol majeur,* dite « Le printemps », op. 38) et la musique pour piano de Beethoven (début du premier mouvement de la *Sonate pour piano n°9*, op. 14, n°1). Dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), on trouve également de la musique savante en musique extradiégétique, à travers des quatuors de Beethoven cette-fois (*Quatuor à cordes n°16*, Op. 135). Il s'agit d'une constante dans ces derniers films de la décennie : l'utilisation systématique du répertoire classique en musique extradiégétique. Outre la dimension esthétique et formelle de cette utilisation (le Godard cinéaste « moderne », voire « postmoderne »), on ne peut s'empêcher d'observer à travers elle une manière pour le réalisateur de faire chanter la culture savante occidentale, peinte comme moribonde ou pour le moins en passe d'être oubliée par les Français, en contrepoint de la représentation de cette « société moderne » qu'il abhorre et critique.

L'œuvre du réalisateur pendant cette décennie, on l'a vu, est caractérisée par de multiples glissements. Le parcours de Godard pendant ces années-là pourrait se résumer schématiquement en trois films, lesquels épousent symboliquement les tendances musicales de la décennie : *À bout de souffle*, en 1959, et le jazz moderne de Martial Solal ; *Masculin Féminin*, en 1966, et la musique yéyé ; *Symphaty for the Devil* (*One plus One*), en 1969, et le rock anglais. Alors que le jazz catalysait la forme de son premier film – en musique extradiégétique –, dans les deux autres, la musique devient – dans sa modalité diégétique – une des matières premières servant à critiquer le monde moderne : de la jeunesse « coca-cola » au processus de mondialisation (la musique pop) sur fond de luttes des classes et de luttes pour les droits civiques (Black Panther). Cependant, derrière tous ces mouvements et ces bouleversements de la décennie, son œuvre d'un point de vue musical se soumet à une constante : le recours au répertoire de la musique classique. L'œuvre de Godard laisse ainsi transparaître deux temporalités, celle courte du répertoire populaire et celle longue du répertoire savant.

4.6. Regards croisés sur la Nouvelle Vague.

4.6.1. Les mélomanes.

Comme nous venons de le voir dans cette quatrième partie, on trouve de manière récurrente dans les œuvres des réalisateurs de la Nouvelle Vague (le quintette des *Cahiers du cinéma*), la figure du mélomane peinte comme un amateur de musique appréciant essentiellement le répertoire classique et la chanson française. De plus, la représentation de la mélomanie s'incarne clairement dans leurs films dans les pratiques et les usages de l'objet disque (discophilie) plus que dans la fréquentation des salles de concert.

Pour donner un ordre d'idées résumons les compositeurs de musique classique qu'écoutent les personnages entre 1958 et 1968 : chez Rivette (Couperin, Pachelbel, Rameau), chez Truffaut (Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz), chez Chabrol (Mozart, Schubert, Wagner, Berlioz, Bizet, Verdi, Rimski-Korsakov, Saint-Saëns, Puccini, Weber), chez Rohmer (Mozart, Beethoven, Schubert), chez Godard, enfin (Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin). Les compositeurs dont les musiques sont écoutées par les personnages couvrent une période allant du baroque au romantisme. La musique des périodes antérieures tout comme la musique moderne et la musique contemporaine sont, quant à elles, absentes de l'univers des personnages.

Il a été dit du cinéma de cette confrérie de réalisateurs qu'il était néoromantique (Sadoul à propos de Chabrol[290]). Il y a en effet quelque chose de la fougue, de la mélancolie et de la désinvolture romantiques dans leurs œuvres. La définition que Mathias Claudius en donnait au XIXe siècle sied parfaitement à ces jeunes cinéastes. Il écrivait : « Le romantisme, c'est la réconciliation de l'ordre savant et de la spontanéité populaire ».[291] Il existe dans leurs films une dialectique entre une volonté de parler de manière intime du quotidien, avec un ton spontané et direct (où se mêlent le goût des « petits riens », du quotidien, de la chanson française, du cinéma de genre) et dans le même temps un conditionnement culturel et un respect encore bien présent pour la culture savante, qui transparaît notamment ici par un recours récurrent au répertoire classique (et à la littérature). En définitive, ce ton romantique et ce désir de témoigner de leur époque avec un grand souci du détail[292], entre autres, ne font-

290 Sadoul, Georges, « Un film néo-romantique. *Les Cousins*, film français de Claude Chabrol », *Les Lettres françaises*, 13 mars 1959.

291 Cité dans Bruyr, José, *Brahms*, Paris, Seuil, 1965, p. 39.

292 « L'histoire n'a pas pour loi, comme le roman, de tendre vers le beau idéal. L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut ; tandis que *le roman doit être le monde meilleur*, a dit madame Necker, un des esprits les plus distingués du dernier siècle. Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails. », « Avant-propos » dans Balzac, Honoré (de), *La Comédie humaine I. Études de mœurs : scènes de la vie privée*, Paris, Gallimard, 1951, p. 11.

ils pas de ces cinq réalisateurs, peu ou prou et à leur manière, des héritiers de l'œuvre de Balzac – auteur auquel chacun d'entre eux a pu se référer[293] ? Les réalisateurs de la Nouvelle Vague seraient ainsi, en quelque sorte, les auteurs d'une *Comédie humaine* collective.

Réalisateur	Film	Personnage mélomane	Âge	Profession	Musiques écoutées	Commentaires
Rivette	*Le Coup du Berger* (1957)	(Jean-Claude Brialy)	24 ans	Inconnue.	Couperin, Quatrième livre de pièces pour clavecin, *Ordre 24 en la majeur*, « Les jeunes seigneurs ».	Un dandy qui annonce le Paul des *Cousins*. Jeux sentimentaux et musique « baroque ».
Truffaut	*Antoine et Colette* (1962)	Antoine Doinel (Jean Pierre Léaud)	17 ans	Magasinier chez Philips, à Paris.	Bach, *Suite en ré majeur.* Berlioz, *Symphonie fantastique.*	Antoine, jeune ouvrier, fréquente les JMF et écoute de la musique seul dans son appartement.
Chabrol	*Les Cousins* (1959)	Paul (Jean-Claude Brialy)	20 ans	Étudiant en droit, à Paris.	Wagner, *Le crépuscule des dieux*, *Tristan et Isolde*, *La Walkyrie*. Mozart, *40e Symphonie*	Dandy-1960, Paul fait de l'écoute de Wagner un acte de provocation.
	À double tour (1959)	Richard Marcoux (André Jocelyn)	La vingt aine	Étudiant, en province.	Mozart, *Sérénade en sib majeur,* « Romance, adagio ». Berlioz, extraits de *Roméo et Juliette*,	Au sein de la bourgeoisie de province, Richard est un mélomane psychopathe.
Rohmer	*Le Signe du Lion* (1959)	Anonyme (Jean-Luc Godard)	29 ans	Inconnue.	Beethoven, *Quatuor n°15*, op. 132, deuxième mouvement.	Godard en « Sisyphe mélomane ».
Godard	*Masculin Féminin* (1966)	Paul (Jean-Pierre Léaud)	21 ans	Ouvrier, petite-main pour un magazine, puis enquêteur à l'IFOP.	Mozart, *Concerto pour clarinette et orchestre en la majeur*, K.622, « Adagio ».	Paul, par ses goûts, s'oppose à la femme qu'il aime : Madeleine, une jeune chanteuse yéyé.
	Week-end (1968)	Paul Gégauff	46 ans	Dans son propre rôle (Écrivain, scénariste, pianiste amateur)	Mozart, *Sonate pour piano n°18 en ré majeur* K.576, « Allegro ».	Personnage d'une « attraction » de Godard, Gégauff propose un discours anti-moderne sur la musique.

Fig. 4.29 Tableau synoptique et comparatif de quelques personnages mélomanes du groupe des *Cahiers*.

293 Les cinq réalisateurs ne se sont jamais cachés d'être des grands lecteurs de l'auteur de la *Comédie humaine*.

4.6.2. Le cas « Fascination ».

Donnons, par le détail, un exemple des liens tissés entre les œuvres des cinéastes de la Nouvelle Vague. Il s'agit de la circulation dans plusieurs de leurs films d'une valse populaire du début du siècle : « Fascination » de Maurice de Féraudy et Fermo Macchetti (1905). Selon les œuvres, on la trouve énoncée de différentes manières (**Fig. 4.30**)

Le thème dans une version instrumentale.
Rohmer, dans *Le Signe du Lion* (45:05), le fait jouer par un violoniste de rue alors que le personnage principal, Pierre, contraint à vagabonder dans Paris, s'assied sur un banc lorgnant les lumières d'une terrasse de café.
Le thème chanté.
Chabrol, dans *Les Cousins* (1:17:30), le fait chanter sur des onomatopées par Paul (Jean-Claude Brialy) qui s'apprête à prendre sa douche avec Florence (Juliette Mayniel) sous les yeux de son cousin Charles (Gérard Blain).
Le thème sifflé.
Chabrol, dans *Les Godelureaux* (0:02:55), le fait siffler par un figurant immédiatement après que la musique orchestrale du générique se soit interrompue. Chabrol, dans son sketch *L'Avarice* (1:40:00) extrait du film collectif *Les sept péchés capitaux*, fait siffler le thème à un des polytechniciens lors d'une réunion où les futurs ingénieurs débattent des tarifs élevés d'une péripatéticienne. Chabrol lui-même, dans son film d'espionnage *La Route de Corinthe* (16:20), siffle nerveusement le thème, dans un port, habillé en bleu de travail, afin que Robert (Christian Marquand) le remarque.
Le thème chanté avec les paroles.
Chabrol, dans *Ophélia* (0:27:20), le fait chanter à Yvan (André Jocelyn) qui déambule dans la maison parentale, lui qui s'abîme petit à petit dans une névrose shakespearienne. Truffaut, dans *La Mariée était en noir* (0:27:20), le fait chanter à Robert (Michel Bouquet) alors qu'il vient de quitter Julie (Jeanne Moreau) après leur premier rendez-vous lors d'un concert, au théâtre de la ville. Eustache, dans *Le Père noël a les yeux bleus* (0:46:00), le fait chanter à un jeune homme ivre sortant d'un restaurant de Narbonne, un soir de réveillon.
Le thème dans une version instrumentale avec accompagnement.
Chabrol, dans *Le Scandale* (0:30:00), fait jouer la valse lors d'une soirée mondaine dans une version orchestrée avec le thème au violon. Et dans *Landru* (1963), la fanfare du kiosque à musique interprète le thème (8:30).

Fig. 4.30 Les citations du thème « Fascination » dans les films de la Nouvelle Vague.

On remarque qu'en une décennie la référence à cet air est récurrente notamment dans la filmographie de Chabrol. L'explication de cet usage – au-delà de l'aspect humoristique (*private joke*) – est en fait très prosaïque et d'ordre financier : « Ça tenait à une raison d'ordre extra-artistique, totalement insolite, confie Pierre Jansen : l'ingénieur du son Jean-Claude Marchetti était l'ayant droit de ce standard rétro. Pour Claude, c'était une façon de lui témoigner sa fidélité, en lui faisant palper des droits d'auteurs. »[294] Les réalisateurs de la Nouvelle Vague montrent une nouvelle fois qu'ils sont passés maîtres dans l'art de mêler le biographique à la fiction.

294 « Pierre Jansen et Claude Chabrol, deux décades prodigieuses », propos recueillis par Stéphane Lerouge, *Positif*, n°605-606, juillet-août 2011, p. 76.

Ces clins d'œil entre les cinéastes, cette intertexualité musicale entre les films, se retrouvent un peu partout chez ces cinéastes cinéphiles. Rappelons, par exemple, le film *Muriel*, dans lequel Resnais utilise pour une scène de bar la musique « Sujuk day » de Georges Delerue issue de *Tirez sur le pianiste* de Truffaut ; *Bande à part* dans lequel, nous l'avons vu, Godard utilise la musique des *Parapluies de Cherbourg* de Legrand ; *Monnaie de singe* (1965), enfin, dans lequel Yves Robert fait lui aussi entendre, sifflé par un pompiste, le thème principal des *Parapluie de Cherbourg* – (auto)citation qui s'explique d'autant plus facilement que Michel Legrand a composé la musique du film de Robert.

4.6.3. Les incohérences diégétiques.

Pour terminer, soulignons que l'univers diégétique est souvent peuplé d'incohérences mineures entre ce qui est montré et entendu, et entre ce qui est dit et entendu. Cela rejoint en partie la notion de « distorsions audiovisuelles » que nous évoquions dans l'introduction. Donnons en trois exemples pris parmi les films de la Nouvelle Vague.

Dans *Antoine et Colette*, d'abord, lorsque dans la première séquence du film Antoine sort le disque de sa pochette et le met sur le pick-up, on constate que la musique qu'on entend ne correspond pas à la pochette. Visuellement, il s'agit de pièces pour orgue de Bach exécutées par « le professeur Fernando Germani » alors qu'on entend la *Suite pour orchestre n°3*, du même compositeur. Dans le même film, il est assez étrange que le public se mette à applaudir et se lève pour quitter la salle de concert des JMF après le quatrième mouvement de la *Symphonie fantastique*, comme si l'œuvre était terminée.

Dans *À bout de souffle*, lors de la longue scène dans la chambre, de la même façon, la pochette du disque présentant un homme avec perruque ne correspond pas à la musique entendue, une pièce de Chopin (dans certains découpages on évoque d'ailleurs une musique de Mozart[295]). L'incohérence peut ici disparaître si l'on convient que l'on peut ranger un vinyle dans une autre pochette que celle qui lui est normalement attribuée.

Truffaut, dans *La Mariée était en noir*, enfin, filme un concert du duo Fontonarosa : Renaud au violoncelle et Frédérique au piano. Robert (Michel Bouquet) arrive quelques minutes en retard (« C'est commencé depuis trois minutes », lui indique-t-on à l'accueil du théâtre). Il s'installe dans sa loge et les musiciens jouent déjà le deuxième mouvement, le Scherzo, de la *Sonate pour violoncelle et piano n°3 en la majeur*, op. 69, de Beethoven.

295« *Panoramique suivant Patricia qui va poser le disque choisi sur l'électrophone qu'elle branche. Musique. Il s'agit de la symphonie n°40 en sol mineur K 550 de Mozart*. », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°79, mars 1968.

Ce type d'incohérences, innombrables dans notre corpus, n'ont souvent pas de conséquences majeures au sein des films. Elles soulignent simplement le fait que le degré de culture musical supposé des spectateurs est souvent relativement faible[296] : la précision des réalisateurs quant il s'agit de représenter la musique s'accordant souvent au degré de vraisemblance accepté par le public.

296 Si Godard, par exemple, avait filmé Jean-Paul Belmondo ouvrant un roman de Louis Aragon et lisant à voix haute un passage de *L'Éducation sentimentale*, l'incohérence – intentionnelle ou non – aurait immédiatement été relevée. Ce qui n'est souvent pas le cas quand il s'agit de musique.

5. Le cinéma et la représentation de l'écoute.

Comme le rappelle justement Peter Szendy, le concert public est aussi « un espace où l'on vient regarder ceux qui écoutent. Où l'on se rend pour voir écouter, voire pour écouter écouter. »[1] N'en serait-il pas de même du cinéma ? Au terme de ce parcours, on peut en effet s'interroger : l'art cinématographique n'est-il pas, en acte comme en puissance, le lieu de l'écoute spéculaire par excellence ? Dans quel autre art – exception faite du théâtre et de l'opéra – peut-on voir et écouter un personnage qui écoute ? Le cinéma apparaît comme le lieu d'un voyeurisme visuel et auditif de l'écoute, le spectateur observant et partageant des écoutes avec des personnages qui sont montrés en train d'écouter. En cela, le cinéma se révèle un véritable théâtre de l'écoute en miroir.

Dans ce dernier chapitre, nous reviendrons d'abord sur la place symbolique accordée au disque dans les fictions du cinéma français. Puis nous aborderons la question du corps et du visage de l'écoutant tels que le cinéma les représente. Enfin, nous montrerons que le répertoire classique est utilisé dans les années 1960 dès qu'il s'agit de représenter une écoute associée à une pesanteur dramatique et à la « profondeur » des sentiments des personnages.

Avant d'aborder ces trois points, remarquons qu'une figure de l'auditeur est absente de notre corpus : celle de l'abhorrateur de musique. Si le simple fait d'aimer la musique n'a jamais rendu un homme bon, le sentiment contraire, consistant à nourrir une détestation à son égard, quant à lui, vous place immédiatement comme en marge de l'humanité, sur ses contours misanthropiques. Aussi est-il extrêmement rare de voir un personnage rejeter en bloc la musique : l'abhorrateur de musique est une figure absente du cinéma français des années 1960. Quand la musique est rejetée, on l'a vu, c'est toujours de manière ciblée. Que ce soit pour des raisons sociales (autour des catégories du populaire et du savant), générationnelles (les modes successives), ou esthétiques (ce qui est musique pour l'un, peut être bruit pour l'autre), etc. Les opinions musicales ainsi revendiquées par certains êtres de fiction laissent apparaître une figure contraire, représentée par d'innombrables personnages : celle de l'indifférent à la musique.[2] Cette dernière figure fait d'ailleurs la démonstration que la

1 Szendy, Peter, « L'art de la claque, ou : s'écouter écouter au concert », dans *Le concert : enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 110.

2 On pense ici aux différents types d'attitude musicale, très subjectifs et un peu datés en ce qui concerne les musiques populaires et le jazz, qu'Adorno distinguait : l'*expert*, le *bon auditeur*, l'auditeur de culture ou *consommateur de culture*, l'*auditeur émotionnel*, l'*auditeur de ressentiment* – auquel l'*expert de jazz* ou le *jazz fan* serait apparenté –, l'auditeur de *musique comme divertissement* et rien d'autre, et, regroupés en un seul type : l'*indifférent à la musique*, *celui qui n'a pas le sens de la musique*, et *celui qui est contre la musique.* Cf. « Types d'attitude musicale », dans Adorno, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 2009 [1968], p. 15-30.

représentation de la musique au cinéma aborde aussi bien celle de l'écoutant, de l'entendant, que de l'ouïssant, lequel traverse un environnement musical en ne lui accordant aucune forme d'importance.

> « Antoine s'asseyait toujours devant le pick-up comme devant une statue païenne ou un feu de bois ; elle avait beau lui expliquer que le son venait des haut-parleurs perfectionnés placés de chaque côté de la chambre et que ceux-ci relançaient chaque note exactement au milieu, à la hauteur de son lit, il s'installait devant le pick-up, comme fasciné par la rotation noire et luisante du disque. »[3]

5.1. Le disque, fétiche et « vanité » modernes du cinéma.

Avant les années 1960, on observe dans le cinéma français de nombreux personnages écoutants, manipulateurs de disques.[4] L'objet a semble-t-il toujours fasciné le cinéma. Donnons quatre exemples de représentations du disque dans des films antérieurs à la période que nous avons étudiée.

Dans *Prix de beauté* (Génina, 1930), Miss Europe (Louise Brook), mélancolique depuis qu'elle est devenue femme au foyer après avoir écumé les podiums comme célébrité de la mode, écoute seule au domicile conjugal un tango diffusé par le phonographe du salon. Après un gros plan sur une pendule à coucou, et son tic-tac symbolisant l'ennui, le réalisateur nous montre en plan d'ensemble et à l'aide de la profondeur de champ un fait musical : à l'arrière plan, l'actrice prostrée dans un fauteuil, la tête inclinée, et au premier plan sur la gauche de l'image, le disque noir et brillant qui tourne. La caméra vient ensuite montrer le visage mélancolique de l'actrice en alternant avec trois gros plans sur le disque en mouvement (« plans-refrain ») insistant sur la continuité de l'écoute du personnage. Le tango a par ailleurs une dimension narrative puisqu'il lui rappelle son passé de Miss : en effet, on l'a vu danser sur cette musique lors d'une grande soirée plus tôt dans le film. Le disque est présenté ici comme un médium entre le présent et le passé : la musique diffusée devient un moyen d'aviver la mélancolie du personnage qui se replonge par le truchement du tango dans sa vie d'autrefois.

3 Sagan, Françoise, *La Chamade*, Paris, Julliard, 1965, p. 86.
4 Une histoire détaillée du rôle et de la représentation du disque à l'écran reste à écrire.

Dans *La Fin du monde* (Gance, 1931), un 78 tours portant la dédicace « Pour Geneviève dès qu'elle reviendra » est mis en avant par le réalisateur. Le geste consistant à positionner le disque et à poser le bras du phonographe sur sa surface est filmé en gros plan. Les personnages, Martial et Geneviève, écoutent la voix d'un homme à travers le son crachotant du disque : il s'agit d'un testament sonore. Le réalisateur joue de l'esthétisme du disque noir qui réfléchit la lumière. Il montre en gros plan le visage de la femme qui écoute les yeux au ciel puis celui de l'homme qui écoute le regard fixe et les yeux mouillés. Gance filme plusieurs fois en gros plan le disque en mouvement, avec sa rotation rapide et légèrement bringuebalante, voire dansante. Le disque est ici filmé comme un véritable objet esthétique tout en étant présenté comme un medium entre le monde des vivants et celui des morts.

Dans *L'Atalante* (Vigo, 1934), l'index de Michel Simon se pose un instant sur un disque en mimant le mouvement qu'effectuerait le bras d'un phonographe. Un air d'accordéon sourd de cette étrange friction. On découvre finalement que le « tourneur de disque » était doublé par le jeune matelot accordéoniste, présent dans le hors-champ. Michel Simon apostrophe alors le jeune accordéoniste comme si un miracle s'était réellement produit : « Et bien, tu peux te marrer ! On a vu des choses plus fortiches que de faire marcher un disque avec un doigt ! » Le disque, objet industriel et mécanique, prend dans cette scène une dimension magique, humaine et poétique.

Dans *Rue de l'Estrapade* (Becker, 1953), un couple (Anne Vernon et Louis Jourdan) est amateur de disques de « musique douce » : « J'ai acheté quatre nouveaux disques, dit le mari, du genre musique douce, comme tu les aimes. On les jouera en mangeant, ce sera très très bien. » Le couple passe ensuite sa dernière soirée, avant que Françoise ne quitte son mari, en écoutant et en dansant dans leur salon sur la musique orchestrale qui émane des disques. Le disque est devenu un objet domestique fonctionnel – autrefois on *jouait* de la musique chez soi, aujourd'hui on *joue* des disques – , transformant le salon en restaurant privé avec musique de fond puis en dancing privatif. Par ailleurs, les disques et la musique « douce » sont utilisés pour dissiper la pesanteur de la vie quotidienne du couple.

Ces exemples nous montrent de quelle manière le cinéma sonore n'a cessé de représenter la relation intime entre l'homme et le disque. On peut affirmer que le cinéma sonore a immédiatement élu le disque comme un objet profondément cinégétique et humain : objet magique, réifiant l'invisibilité du son et rejouant la passé au présent ; objet mécanique,

proche de l'horloge ou du sablier, rendant visible spatialement l'écoulement du temps ; objet poétique, enfin, avec son mouvement circulaire hypnotique et sa surface réfléchissante caressée par le bras de l'appareil faisant sourdre de l'impalpable, de la musique.

En définitive, la représentation du disque au cinéma, peut s'inscrire dans une longue généalogie iconographique qui précède son invention concrète : en effet, ne serait-il pas, par métonymie, une sorte de « vanité »[5] moderne du cinéma sonore, donnant au spectateur à voir et à entendre « danser la mort » par le détour d'un spectacle éphémère à l'apparence inexorable ? Dans ce sens, dans ce corpus des années 1960, on songe particulièrement aux « Sisyphes de l'électrophone » (Godard dans *Le Signe du lion* et les personnages du court-métrage *Crazéologie* de Malle) ; aux pulsions de mort des personnages discophiles de Chabrol (*Les Cousins*, *À double tour*) ; au son lugubre de l'électrophone tournant dans le vide dans une chambre devenue scène de crime (*Deux hommes dans Manhattan*, Melville) ; et plus généralement, à la mélancolie qui se dégage des personnages écoutant en privé un disque (les jeunes écoutant du Chet Baker dans la chambre de Mic dans *Les Tricheurs*, le mari écoutant Brahms dans son salon dans *Les Amants*, etc.). Quoi qu'il en soit de cette symbolique, les réalisateurs dans les années 1960 ont représenté le disque comme un objet fétiche spécifique à leur époque et ont parfois fait de son utilisation et de son écoute une véritable cérémonie.

> « Il ferma les yeux. Paule pensa, en voyant son expression, qu'il devait être vraiment mélomane. »[6]

5.2. Visage et posturologie de l'écoutant.

Dans les représentations cinématographiques, le mélomane se distingue du quidam et du philistin par des postures qui vont de la mine grave aux larmes en passant par le simple recueillement, souvent signifié par des yeux fermés ou par la fixité du regard.

Quand le corps de celui qui écoute est immobile, le visage de l'auditeur reste l'élément le plus souvent montré par les cinéastes. Par le biais du gros plan, ce dernier est ausculté avec attention en tant qu'il est la surface privilégiée où les émotions se laissent lire – que celles-ci soient sincères ou feintes.[7] Ainsi, de la même manière que le cinéma se plaît à montrer un

5 « Dans le domaine artistique, le mot “vanité” définit un sujet iconographique qui se rattache au genre pictural de la nature morte et se caractérise par la présence d'objets liés à la caducité de la condition humaine et des choses de ce monde. », « Les vanités », dans Ausoni, Alberto, *La musique. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2006, p. 56.

6 Sagan, Françoise, *Aimez-vous Brahms...*, Paris, Julliard, 1959, p. 51.

7 « Lorsque mon second frère – qui était réellement doué pour la musique – jouait au violon quelque longue sonate ou autre morceau le plus souvent classique, je me suggestionnais jusqu'à pleurer, afin de m'acquérir

vinyle en mouvement plutôt que des enceintes diffusant de la musique, préfère-il mettre en lumière un visage expressif, la teneur d'un regard, plutôt que, par exemple, l'organe hiératique de l'écoute, l'oreille.[8] Cette remarque peut paraître naïve mais il nous semble utile de constater qu'en tant qu'art éminemment visuel le cinéma résume souvent l'écoute à l'œil et au regard de celui qui s'y livre. Contrairement à la littérature qui par la mise en mots fraye des chemins et des pistes d'écoute aux lecteurs, le cinéma donne directement à *entendre* la musique et à *voir* les effets de l'écoute sur le visage des personnages. L'écoute est donc un sujet et une expérience en soi pour le cinéma comme on a pu le voir par exemple avec les films de Godard mettant en scène Anna Karina.

Après le visage, il y a le corps et les postures que prend celui qui écoute. En mettant de côté la danse – laquelle peut être appréhendée comme une écoute en mouvement –, deux écoutes immobiles sont à distinguer dans les représentations de la musique du cinéma français des années 1960. En schématisant, la musique classique s'écoute en position assise, en silence, et de manière pénétrée quand la musique populaire et le jazz, s'écoutent en position « horizontale » (allongé ou assis nonchalamment, souvent par terre), avec un certain détachement, en faisant autre chose que seulement écouter (boire, fumer, manger, discuter, flirter), ou debout en marquant le rythme par des claquements de doigts et/ou des mouvements des pieds ou des bras. Cette écoute à l'« horizontale » de disques apparaît sur les écrans de ces années-là de façon manifeste (pensez aux personnages des films de Vadim, au photographe Delmas dans *Deux Hommes dans Manhattan* de Melville, aux jeunes dans *Les Tricheurs*, etc.). Elle accompagne la représentation d'une libération du corps et de la sexualité mais aussi celle d'une légèreté, voire d'une certaine frivolité, à l'égard de la musique.

Dans le même temps, par le biais du disque, l'écoute se défait de toutes les convenances du concert pour être réinventée dans un cadre intime, du salon à la chambre à coucher en passant par la salle de bain. Il n'y a dès lors plus de règles régissant « l'écoute » de la musique et les postures de celui qui s'y livre. La représentation de l'écoute dans le cinéma des années 1960 montre un état de fait : la désacralisation de cette pratique, et cela, quel que soit le champ musical écouté. En effet, nous avons vu que la musique classique, par exemple,

---

une réputation de précoce mélomane et parce que je trouvais dans ces pleurs une volupté positive. » Leiris, Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 148.

8 « Le regard est l'une des fonctions par excellence du visage. Il met à jour la nudité des physionomies et renseigne sur l'autre. Les yeux font le visage, plus sans doute que le bouche, les oreilles, le front ou le nez moins différenciés dans la *gestalt* des traits, moins révélateurs, dignes d'un moindre investissement. Dans l'axiologie des composantes du visage, où tout est essentiel pour le sentiment d'identité de l'acteur, les yeux sont souverains. », Le Breton, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003, p. 160.

pouvait se transformer en musique de fond (la musique de Mozart au début de la soirée dans *Les Cousins* de Chabrol par exemple), à l'instar du jazz ou d'une chanson de variétés. En somme, toutes les musiques diégétiques peuvent être représentées comme n'étant pas écoutées.

Cependant, quand les musiques sont mises en scène comme objets d'écoute, la réception par les personnages en est souvent différente selon les champs musicaux concernés. L'écoute du répertoire classique est souvent représentée, nous y reviendrons à l'occasion du troisième point de ce chapitre, lors de situations dramatiques : les personnages sont le plus souvent montrés hiératiques, émus, et leur visage nous est montré en gros plan. Il arrive que l'écoute de la chanson (chez Godard par exemple) rejoigne ce type de représentation. L'écoute du jazz et de la musique populaire, quant à elle, est le plus souvent représentée comme agissant de manière plus physique sur celui qui écoute, qu'elle mette le corps en mouvement (gesticulation et danse), qu'elle participe à une forme d'ivresse (la recherche d'un état d'exaltation et de rêverie), qu'elle apparaisse comme aphrodisiaque (associée à la sexualité), etc. De fait, il y a bien une idée sous-jacente à la plupart des représentations de l'écoute dans les années 1960, reflétant le carcan moral qui les régit : montrer, par la représentation des corps, qu'un certain répertoire élèverait le personnage (la musique classique), lorsque d'autres l'abaisseraient, voire l'aviliraient (la musique populaire et le jazz). Dans ce contexte et face à ce *statu quo* de la musique diégétique, on comprend mieux, par exemple, en quoi l'arrivée du jazz en musique extradiégétique comme expression de la profondeur des personnes (*Ascenseur pour l'échafaud*, entre autres) est un véritable déplacement dans l'ordre des représentations musicales.

5.3. L'esprit de sérieux et la musique classique.

L'écoute de la musique classique dans le cinéma français des années 1960 ne se limite pas aux films du groupe des *Cahiers du cinéma* dont il a beaucoup été question dans cette dernière partie. En effet, et ceci de manière générale, le répertoire classique est celui qui se trouve toujours associé à une écoute « sérieuse », profonde, et à une certaine pesanteur dramatique. Les exemples confirmant ce constat abondent.

Le seul disque véritablement écouté dans *La Curée* (1966) de Vadim est un extrait du *10e Concerto pour orgue*, op. 7, de Haendel. Le jeune homme le fait entendre à une amie et à sa belle-mère dans sa chambre en prévenant qu'il convient de « l'écouter *religieusement*. » Il

s'oppose par là aux différents morceaux rock (Arthur Brown) qui eux servent à danser et à se divertir.

Dans *Le Horla* (CM, 1966) de Jean-Daniel Pollet, adaptation de la nouvelle de Maupassant, le journal de l'œuvre littéraire devient un journal sonore que le personnage tient à l'aide d'un microphone et d'un enregistreur à bande magnétique. La prose de Maupassant est restituée à la lettre par l'acteur (Laurent Terzieff), la mise en scène venant illustrer et nourrir le texte. Comme par exemple dans cette scène où la musique classique elle-même va venir épouser le sens du propos du romancier et du réalisateur. Travaillant dans sa chambre à son journal, le personnage dicte en s'enregistrant (voix off) :

> « Tout ce qui nous entoure [...] a sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables. Comme il est profond ce mystère de l'Invisible ! [Plan de la mer, accompagné par le bruit des vagues, une barque vide flotte à sa surface.] Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables […], avec nos oreilles qui nous trompent, car elles nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores. [Sur « oreilles », Pollet filme un tourne-disque en action dans la chambre du personnage, et on entend commencer le mouvement lent du *Concerto pour piano et orchestre en sol majeur* de Ravel.] Elles font ce miracle de changer en bruit ce mouvement et par cette métamorphose donnent naissance à la musique, qui rend chantante l'agitation muette de la nature. [La musique accompagne alors, seule, sans autre bruit, avec son majestueux et lent rythme ternaire, le roulis de la barque]. »[9]

Pollet, avec les moyens du cinéma, livre un « commentaire de texte » qui accule le spectateur à faire l'expérience de l'insondable mystère de la chose musicale et de sa relation au visible, passant de l'image mouvante de la mer mêlée aux bruits « de la nature », à la musique acousmatique diffusée par un disque en situation diégétique (la musique de Ravel dans la chambre), pour enfin arriver à l'image d'une barque sur la mer flottant au gré de la musique (la musique de Ravel en musique de fosse). « L'agitation muette de la nature » est ainsi rendue en 1966 par de la musique classique, celle de Maurice Ravel.

Dans *La Fille aux yeux d'or* (1961) de Jean-Gabriel Albicocco, adaptation très libre d'une nouvelle de Balzac, la musique de fosse est prise en charge par le compositeur de la musique de *Jeux interdits* (1952), Narciso Yepes, lequel utilise une nouvelle fois ici la guitare classique comme unique instrument pour la partition d'un film. La musique d'écran, quant à elle, se résume au *Concerto Grosso en ré majeur Op. 6 n°7* de Corelli (I. Vivace et Allegro, II. Adagio), utilisé au centre du film pour rassembler les deux personnages principaux, Henri

9 Maupassant, Guy de, *Le Horla et autres nouvelles*, Paris, LGF, 1984, p. 20-21.

de Marsay (Paul Guers) tombant sous le charme de la mystérieuse « fille aux yeux d'or », Éléonore (Marie Laforêt). Venant pour la première fois dans l'appartement d'Henri, Éléonore tombe sur un 33 tours de Corelli. Elle lui confie qu'elle aime ce compositeur pendant qu'il est au téléphone avec une femme. Jalouse, elle quitte l'appartement d'Henri. La rejoignant dans la rue, il lui offre le disque de Corelli qu'ils écoutent dans le scène suivante, à la lumière du feu, dans l'appartement d'Éléonore, avant qu'un nouveau conflit éclate entre les deux amants. Cet unique passage diégétique, faisant entendre une musique orchestrale, fait contraste avec la musique soliste et intimiste de la guitare qui accompagne le reste du film.

Une œuvre contemporaine célèbre du répertoire classique, l'adagio d'Albinoni[10], est utilisée dans au moins deux films des années 1960 et à chaque fois pour servir la pesanteur dramatique d'une scène.

Dans *Les Dimanches de Ville d'Avray* (1962, Bourguignon), d'abord, Pierre, ancien pilote de guerre devenu amnésique, se promène au bord des étangs de Corot à Ville d'Avray, le dimanche, avec Françoise, une fillette d'une dizaine d'années dont il s'est pris d'affection. Se faisant passer pour son père, il la sort de son pensionnat un jour par semaine. L'adagio d'Albinoni est annoncé à la radio (émission « La cote du disquaire », Paris Inter) et on découvre la source sonore, un transistor accroché au chevalet d'un peintre. La musique sert à accompagner cette symbiose entre la jeune orpheline et l'amnésique (« Avec toi je n'oublie jamais rien », lui dit-il).

Dans *La Voleuse* (1966, Chapot), ensuite, Julia (Romy Schneider), une jeune femme de vingt-cinq ans, confie à son compagnon (Michel Piccoli) qu'elle a eu une fille six ans auparavant et qu'elle veut maintenant la récupérer. Atteinte par sa propre détermination, la femme écoute dans son appartement l'adagio d'Albinoni, un gros plan sur son visage nous la montrant les yeux gagnés par les larmes. Le répertoire classique sert ici une nouvelle fois à souligner la « profondeur » des sentiments. Mais le recours à l'adagio d'Albinoni, sans doute séduisant pour le spectateur des années 1960, paraît, à celui d'aujourd'hui, extrêmement surfait. En effet, l'adagio d'Albinoni est pris par Bourdieu, dès les années 1970, comme un des exemples les plus emblématiques d'une œuvre « distinguée » très vite tombée dans le « vulgaire » à force d'être diffusée et ressassée.[11] Le cinéma (et les médias audiovisuels)

10 Composé en réalité par le musicologue Remo Giazotto (1910-1998) d'après un fragment d'une œuvre de Tomaso Albinoni (1671-1751).

11 Entre le goût « cultivé » et le goût « populaire », le sociologue évoque un « goût "moyen" qui associe les plus "nobles" des productions populaires, par exemple, pour les chanteurs, Brel et Brassens, aux plus divulguées des œuvres classiques , *Valses* de Strauss ou *Boléro* de Ravel (à chaque époque des œuvres "distinguées" tombent dans le "vulgaire" en se divulguant : l'exemple le plus typique est celui de l'Adagio d'Albinoni qui

participent très souvent à cet épuisement d'une œuvre et de son efficacité par la répétition tous azimuts.

Alexandre Astruc propose une belle scène d'écoute dans son film *La Proie pour l'ombre* (1961). Un des personnages du film, Bruno (Christian Marquand), travaille pour une maison d'édition de disques. Il est l'amant d'Anna (Annie Girardot), la femme d'Éric (Daniel Gélin), un chef d'entreprise qui voit d'un mauvais œil que sa femme se mette à travailler en ouvrant une galerie de peinture. Bruno, au contraire, est l'artiste compréhensif et à son écoute. On le voit plusieurs fois écouter du jazz moderne (cool jazz), en studio d'enregistrement puis dans son appartement sur bande magnétique. Il explique par ailleurs à Anne qu'il compte utiliser des tableaux d'art moderne pour illustrer les pochettes des disques qu'il édite. Le jazz reste pourtant une musique de fond dans le film. Et, quand vient une scène de tension dramatique, c'est la musique classique qui le remplace. Il s'agit d'une scène où Éric suit sa femme pour la retrouver sur le lieu de travail de son amant, au studio d'enregistrement. Après que le couple se soit disputé, l'amant survient et leur propose d'écouter sur bande magnétique la séance d'enregistrement qu'il vient de faire. Le trio écoute en entier l'air « Wir beten » de la *Cantate 51* de Bach (avec en soliste la chanteuse Teresa Stich-Randall). Anna, dont le visage est montré en gros plan, est bouleversée par la musique (« C'est beau, j'étais sûr que cette musique te toucherait », ajoute son amant). À la fin de l'enregistrement, le trio entend la dispute du couple enregistrée lors de son arrivée. Le mari finit par partir laissant Anna avec son amant. Les musiciens arrivent et, dirigé par Mauric Leroux, la séance d'enregistrement se poursuit alors avec le « Jauchzet Gott » de la même *Cantate 51* de Bach. Le film montre par cette scène d'écoute la place particulière accordée au répertoire classique, considérée par nombre des réalisateurs des années 1960 comme *la* musique « profonde » et « bouleversante ».

Attardons nous, pour finir, sur un film abordant la jeunesse des années 1960, pauvre esthétiquement mais révélateur des catégories musicales de l'époque. Dans le film *L'Année du Bac* (1965) de Maurice Delbaz[12], le réalisateur nous livre une parfaite caricature de l'opposition entre l'écoute de la musique classique et celle des autres répertoires. L'œuvre se présente comme une peinture de la génération « yé-yé », où les jeunes se promènent « nus »

---

est passé en quelques années du statut de découverte de musicologue à l'état de rengaine typiquement "moyenne" ; on pourrait en dire autant de beaucoup d'œuvres de Vivaldi. », « L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes », Entretien avec Cyryl Huvé, *Le Monde de la musique*, n°6, décembre 1978, repris dans Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984/2002, p. 158.

12 Le film est l'adaptation d'une pièce de théâtre éponyme qui fut donnée à Paris en 1958.

au soleil, écoutent Sheila et « Salut les copains », organisent des surprises-parties. Du côté des adultes, on trouve le père critique envers la jeunesse et rigide en matière d'éducation, le Général (Paul Amiot), et, à l'inverse, le père conciliant et compréhensif, M. Terrenoire (Jean Desailly). Le fils de ce dernier, Mic (Bernard Murat), sort avec la fille du premier, Evelyne (Elisabeth Wiéner, fille du compositeur Jean Wiéner), laquelle pratique le piano : son père se gonfle de fierté quand elle joue du « classique » et s'offusque lorsqu'elle pianote un boogie-woogie. Lors d'une surboum organisée chez les Terrenoire, les parents étant encore présents, la fête commence avec la musique de Mozart et des petits fours. Dès le départ des adultes, la musique yé-yé (twist) prend place pour animer la soirée, les bouteilles d'alcool se vident et les flirts s'engagent. Le réalisateur place dans certaines répliques entendues pendant la surprise-partie une distance critique de la jeunesse vis-à-vis d'elle-même. Par exemple, une jeune homme ivre, après avoir observé les danseurs, ratiocine: « Vous voyez. Si l'on considère la danse comme une manifestation culturelle en rapport avec l'état de la civilisation à un moment donné. Alors nous sommes fondés à nous demander si vraiment nous ne sommes pas dans une période de régression ! »

Le plus caricatural est à venir. Lors de cette soirée, suite à un échange musclé, Mic apprend à Jacques, le frère d'Évelyne, que son père, le Général, s'est conduit comme un lâche pendant la guerre. Jacques, humilié, tente de se suicider. On le retrouve dans sa chambre, alité et moribond. Le Général, autrefois sévère et autoritaire, est devenu affectueux et obligeant. Il met dans la chambre du malade un des disques de son fils sur l'électrophone. Le « Prélude et Mort d'Yseult » de Wagner se fait entendre. Le père s'étonne : « Mais qu'est-ce que c'est que ce machin sinistre mon petit ! Tu préfères pas du jazz ? ». « Tu détestes le jazz papa ! », répond d'une voix fébrile le fils. Le père s'anime : « Mais non, voyons, j'aime le jazz. Pourquoi pas ! Dans le temps j'étais un sacré danseur. Ô mon dieu ! La valse à Saumur... évidemment c'était pas tout à fait du jazz, enfin, ç'en était bien quand même. » Plus tard, c'est au tour de Mic de rendre visite à Jacques dans sa chambre. Le disque de Wagner, nous apprend ce dernier, devait être un cadeau pour celle qu'il aime, Nicky (Catherine Lafond), une « yéyé » dévote, parce que « quelque chose en elle ressemble à cette musique mais elle ne le sait pas », explique-t-il. À Mic, qui commente le disque de Wagner en train d'être joué (« Elle est pas bien gaie ta musique »), Jacques conclue avant de mourir : « Dans le fond, je crois que j'ai toujours préféré ça à la musique de jazz, je suis comme papa... ». Mic tient sa promesse et offrira le disque de Wagner à Nicky, en lui répétant les derniers mots de Jacques.

Autrefois, l'athée, au seuil de la mort, finissait par nommer Dieu sous le regard du prêtre, dans les années 1960, le jeune amateur de musique « populaire », sentant sa fin venir, ne peut que s'en remettre à la « grande musique » : voilà la « morale » musicale de cette histoire. Ainsi, la scène du moribond se convertissant à la musique classique avant son trépas, reniant ses goûts « fallacieux » (la musique de jazz) pour retrouver le goût « profond » (la musique de Wagner), est-elle un des sommets de l'expression caricaturale de la distinction des genres musicaux dans notre corpus. La plupart des représentations musicales des années 1960, on le voit, sont explicitement chargées de connotations musicales caricaturales et de catégories souvent manichéennes (savant/populaire ; corps/intellect ; profond/superficiel).

Conclusion

Un constat : d'« Au clair de la lune » à *Tristan et Isolde*, du jazz de Miles Davis à une musique originale de Jean Wiéner, d'un concert à l'Opéra Garnier à une performance dans une cour de ferme, d'une mise en scène de l'écoute à une simple réplique sur la musique, d'une affiche de concert à la pochette d'un 45 tours, la représentation de la musique au cinéma est protéiforme. Quatre parcours ont été nécessaires pour rendre compte de la grande diversité du fait musical telle qu'elle se manifeste dans la production cinématographique française des années 1960.

Dès le premier parcours, en abordant le paysage musical de la France gaullienne, nous avons établi quelques traits dominants de la culture des années 1960. Donnons en trois. Cette culture est d'abord caractérisée par une prolifération des objets techniques liés à la musique (du transistor au scopitone en passant par le tourne-disque). Elle s'inscrit par là dans l'environnement plus général des Trente Glorieuses et dans celui de la société de consommation. Elle se signale ensuite par une offre musicale pléthorique qui, dès la fin des années 1950, se répand à travers des genres musicaux de plus en plus nombreux véhiculés par une diffusion du disque (45 et 33 tours) en pleine expansion. Nous avons résumé cette diversité en proposant trois grands champs : jazzistique, classique et « populaire ». Le développement continu de ces genres musicaux à partir de la Ve République, épousant chaque mode et chaque groupe de jeunes, annonce dès ces années-là un monde où chaque « tribu »[13] est désormais caractérisée par la ou les genres musicaux qu'elle consomme.[14] Enfin, la culture des années 1960 est marquée par une américanisation de ses goûts, de ses objets, comme de ses « ambiances ». La jeunesse a les oreilles tournées vers les États-Unis : c'est le temps en particulier de la consécration du jazz et de la musique populaire anglo-saxonne en France (d'abord sous les traits d'une version francisée et édulcorée du rock – portée par le phénomène yéyé – puis en langue originale). Au point qu'il n'est pas rare aujourd'hui de voir utiliser le terme *sixties* pour qualifier cette décennie.[15]

13 Cf. Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 2000.

14 Il n'est que de regarder, à titre anecdotique, les ouvrages pseudo-sociologiques abordant la mode des jeunes pour observer qu'à chaque style vestimentaire (ou *look*) sont associés, dans les représentations collectives, des goûts musicaux qui singularisent le groupe adoptant ce style. Cf. Obalk, Hector (dir.), *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Robert Laffont, 1984 ; Marty, Olivier et Géraldine de Margerie, *Dictionnaire du look. Une nouvelle science du jeune*, Robert Laffont, 2011.

15 Sirinelli, Jean-François, « La France des *sixties* revisitée », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 69, janvier-mars 2001, p. 111-124 ; « Les années anglaises », dans Winock, Michel, *Chronique des années*

Par ailleurs, en même temps que se développe une « culture de masse », la représentation des usages de la musique montre une individualisation des appropriations et des pratiques rendue possible grâce notamment aux nouvelles techniques de diffusion. D'une part, le concert collectif a laissé place à l'écoute domestique et intime : cela se traduit, pour ce qui est du jazz, par les concerts privés dans des lofts (cf. les films de Vadim), actualisant la notion de musique de chambre, et de manière plus générale, par l'écoute solitaire ou en petit comité de disques choisis par le(s) personnage(s) auditeur(s). D'autre part, les appareils permettent des usages individuels et singuliers de la musique[16], allant du simple choix de ce qui est écouté à une manipulation de l'objet de l'écoute : l'auditeur se transforme alors parfois en « musiquant ». Dans le sens, en effet, où il interagit directement avec la musique qu'il écoute : c'est l'utilisation du zapping depuis une radio, la répétition d'un disque, l'utilisation de la bande-magnétique, l'arrêt ou la diffusion d'une chanson d'un juke-box, etc. Les personnages au cinéma ne sont donc pas toujours passifs devant les appareils de diffusion de la musique et la culture de masse n'annihile pas complètement ces inventions du quotidien, comme on a pu le voir dans le cinéma de Godard.

Un autre constat, conséquence du passage d'une France rurale à une France moderne, l'environnement sonore se métamorphose. On l'a vu, la pollution sonore des villes et les moyens d'y faire face (les boules Quiès) inspirent par exemple nombre de comédies. Celles-ci représentent par ailleurs l'écoute des chants d'oiseaux comme une pratique farfelue associée au monde rural, tout comme le citadin excentrique se verra associé à l'écoute de la musique contemporaine (le compositeur pédant des *Tontons flingueurs* et le galeriste sadique de *La Prisonnière*). La culture sonore du cinéma comique et populaire apparaît comme extrêmement réduite et calibrée. Le monde rural, dans cette décennie placée sous le signe de la « modernité », est complètement dévalué : quand on l'évoque c'est souvent, par contraste avec la ville, pour dire qu'on y trouve le calme et le silence – c'est-à-dire, pour beaucoup, l'ennui. On remarque en outre un appauvrissement des musiques de « plein air », celles-ci se limitant aux fanfares et aux bals : le musicien de rue et le kiosque à musique apparaissent désormais comme des images d'Épinal à vocation nostalgique.

---

soixante, Paris, Seuil, 1987, p. 103-107 ; Nicolas, Ken, *Le cinéma sixties à travers les idoles de la chanson*, *op. cit.*

16 « En d'autres termes, cette seconde moitié du XXe siècle est la première époque où l'humanité semble pouvoir disposer des moyens techniques de l'individualisme, et ce dans le double sens de ce dernier mot, qui ne signifie pas seulement convergence vers l'individu mais possibilité offerte à celui-ci d'œuvrer "pour son propre compte", de devenir son propre programmateur. », Ory, Pascal, *L'aventure culturelle française 1945-1989*, *op. cit.*, p. 25.

Le cinéma français de ces années-là, si tant est qu'il puisse être réduit à une seule entité, se montre très autocentré : on y parle évidemment de la France et des Français, mais plutôt des citadins et beaucoup des parisiens. Par conséquent, le regard sur l'Autre, sur le provincial comme sur l'étranger, se limite le plus souvent à une caricature. Cependant, nous avons nuancé ce point en constatant que la rhétorique de l'altérité présente dans les films commence à s'infléchir pendant la décennie. En effet, alors que les paradigmes « primitif » et « typique » étaient dans les périodes précédentes dominants, émerge progressivement celui de « l'authenticité » : nous l'avons vu à propos de l'écoute de la musique brésilienne et tibétaine. Cette quête des « sources » et des « origines » est manifeste à la fin de la décennie, portée entre autres par les nombreux mouvements alternatifs et hippies.

En ce qui concerne la chronologie de la décennie, de *À bout de souffle* à *One plus one*, de *Sait-on jamais* à *Barbarella*, le cinéma français a imprimé le passage du jazz à la musique yéyé, puis au rock et à la musique pop. La génération « 1930 », celle qui a grandi avec le jazz à la Libération puis dans le Paris des années 1950, a accueilli, avec plus ou moins de compréhension, la génération de l'après-guerre (née après 1945), celle nourrie de rock et d'une culture juvénile fabriquée sur mesure. Le regard des cinéastes porté sur ces modes musicales est caractérisé par une articulation en trois générations : les grands-parents (la Vieille Vague) et les parents (la génération Nouvelle Vague) placés derrière la caméra, discourent sur les « enfants » (les baby-boomers) présents seulement à l'écran. Ils proposent ainsi autant de représentations différentes sur le rapport de la jeunesse à la musique : que ce soit le jazz vu par Marcel Carné (*Les Tricheurs*, 1958), ou la musique yéyé par Godard (*Masculin Féminin*, 1966). Néanmoins, le cinéma, on le voit avec ces deux films, adopte le plus souvent un point de vue surplombant ou condescendant sur ses sujets – ce sont les anciens qui parlent des jeunes, les hommes des femmes, les citadins de la campagne, les bourgeois des prolétaires, les tenants d'une culture classique de la culture populaire, etc. –, cette dialectique induisant immanquablement une limitation drastique des représentations, y compris en matière de musique (on l'a constaté notamment à propos des représentations du phénomène yéyé).

Au sein de la première partie de cette thèse, l'observation de la musique diégétique à travers la diversité de ses manifestations rend compte d'un paysage musical complexe et difficilement réductible. Notre approche holistique du cinéma français de cette période, par ailleurs, nous a amené à suggérer la présence d'une forme de culture orale à l'œuvre dans les films dès lors qu'ils sont considérés dans leur ensemble : les œuvres semblent alors dessiner

de façon collective un territoire patrimonial pour la musique, mêlant airs d'autrefois et d'aujourd'hui, archétypes mélodiques et rythmiques, etc. Cependant, seule une étude plus détaillée, mettant en perspective la décennie avec une chronologie plus étendue, permettrait d'approfondir la présence et des évolutions de ces musiques dans la paysage musical français.

Notre méthode, on le voit, marque ici ses limites. Une étude comparatiste (différentes cinématographies nationales) et historique (son évolution sur un siècle), comme pour la présence de *La Marseillaise* ou celle d'autres hymnes nationaux au cinéma, par exemple, permettrait de mettre en relief les observations que nous avons faites pour les années 1960. On verrait peut-être alors apparaître des tendances plus marquées à travers des films hétéroclites : de *La Marseillaise* du Front Populaire dans les années 1930 (*La Marseillaise*, Renoir), à celle du pouvoir gaullien dans les années 1960 (*À bout de souffle* et *Masculin Féminin*, Godard), pour arriver à aujourd'hui, où elle participe du débat sur l'identité nationale (*Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?*, 2014, Philippe de Chauveron). Les deux approches, synchronique et diachronique, sont selon nous complémentaires et présentent chacune leurs avantages et leurs défauts : d'un côté, traiter la complexité d'une époque au risque de ne pas saisir complètement le relief dans lequel elle s'inscrit, de l'autre, aborder la complexité d'une évolution au risque de perdre celles des périodes successives.

Le second parcours, en privilégiant une méthode monographique, a permis d'analyser le système musical à l'œuvre chez cinq réalisateurs (Bresson, Resnais, Robbe-Grillet, Tati et Demy). L'analyse esthétique des œuvres de ces réalisateurs a marqué une étape importante dans notre réflexion sur la musique diégétique. En effet, leurs films nous ont amené à nous interroger sur la relation qu'entretient cette modalité de la musique au cinéma avec les autres dimensions du film, et notamment avec la musique de fosse. Une évidence s'est alors imposée : dans toutes les œuvres – et non pas seulement dans celles des formalistes – la musique diégétique prend son sens le plus plein et le plus complexe lorsqu'elle est prise comme partie d'un tout, le film, et qu'elle est considérée avec les autres modalités musicales comme participant à un « ordre universel », celui posé par la fiction.[17] Aussi, l'analyse du système binaire de la musique au cinéma – c'est-à-dire entre autres de la répartition et de la circulation symbolique des genres musicaux dans les films – nous semble être une voie riche pour mieux

17 Cela peut questionner notre postulat de départ, consistant à affirmer que la musique diégétique a un impact plus important sur le spectateur en matière de représentation. L'histoire, à l'évidence, n'existe pas sans la forme qui la sous-tend. De plus, l'ensemble des modalités musicales agisse indiscutablement sur la manière dont est perçue la musique d'un film. Cependant, la question reste posée et pourrait faire l'objet d'une étude autonome : dans quelle mesure la musique de fosse et la musique « subjective » (modalité intermédiaire) participent-elles à construire des représentations de la musique ?

comprendre la musique en tant que phénomène inscrit dans une société qui classe et hiérarchise ses objets de culture. En effet, nous avons montré que l'apparente diversité musicale du cinéma français, était en réalité très circonscrite et gouvernée par des règles implicites. S'il serait dangereux d'en déduire des lois mécanistes, il est néanmoins possible de lire les mouvements de la musique au sein des films comme des déplacements symboliques. L'introduction du jazz moderne en musique de fosse (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) pour souligner les états d'âme des personnages dans la France des années 1950 n'est pas anodin. Tout comme est significative, la quasi absence de « musique contemporaine » dans les diégèses, où elle n'est convoquée que pour être raillée ou tournée en dérision. Les différentes modalités de la musique au cinéma nous offrent donc un instrument de mesure complexe pour l'observation des représentations de la musique : elles dessinent avec nuances, et selon les particularités esthétiques de chaque film, les seuils de ce qui relève du matériel ou du spirituel, d'une relation au corps ou à l'esprit, du prosaïque ou de l'éthéré, de la vie sociale ou de la métaphysique, du hiérarchique ou de l'an-archique, etc. Il s'agit d'un des points théoriques de cette thèse qui mériterait, selon nous, un développement méthodologique et une étude approfondie.

Dans notre troisième partie, en passant du côté du musiquant, nous avons souligné la présence de nombreux stéréotypes musicaux. L'étude des dialogues d'Audiard, d'abord, nous a rappelé combien la musique pouvait être un moyen de différenciation et de distinction, essentiellement sociale, culturelle et générationnelle.[18] Ensuite, nous avons montré comment les films comiques véhiculent des stéréotypes propre au genre : le compositeur y porte un nœud papillon au quotidien, le musicien y joue des instruments considérés comme « iconoclastes » (en l'occurrence, pour la décennie : la flûte piccolo, le tuba, le basson ou la contrebasse). Puis, l'observation des grandes figures du musicien (compositeur, professeur de musique, chef d'orchestre, instrumentiste, et chanteur), nous a permis d'analyser la représentation des pratiques de la musique. Nous avons constaté que le cinéma privilégie souvent la dimension visuelle de la musique : quand il aborde le chef d'orchestre, c'est pour insister sur la dimension chorégraphique (*La Vérité* et *La Grande vadrouille*), quand il utilise

18 Cette dernière prend une dimension très importante à la fin des années 1950, avec l'émergence d'une culture jeune. Morin s'interroge à ce propos : « On peut même se demander si l'opposition des générations ne devient pas, à un moment donné, une des oppositions majeures de la vie sociale : n'y a-t-il pas une différence plus grande, dans le langage et l'attitude devant la vie, entre le jeune et le vieil ouvrier qu'entre ce jeune ouvrier et l'étudiant ? Ces deux derniers ne participent-ils pas aux mêmes valeurs fondamentales de la culture de masse, aux mêmes aspirations de la jeunesse par rapport à l'ensemble des anciens ? », Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, *op. cit.*, p. 175.

un compositeur, c'est pour le montrer au piano, un professeur de musique, pour le montrer en colère ou jouant d'un instrument, etc. Par ailleurs, les deux figures les plus sollicitées – représentant les trois quarts des musiciens au cinéma – sont l'instrumentiste et le chanteur. La première, par le truchement des connotations musicales, permet une individuation du personnage : « dis-moi de quel instrument tu joues, je te dirai qui tu es ». La seconde, montre à travers de nombreux personnages qu'il est donné à tous de devenir chanteur et entérine l'arrivée massive d'une forme d'amateurisme musical qui s'affiche sur les écrans. À ce sujet, nous avons notamment étudié, au masculin et au féminin, la mode de la guitare acoustique puis électrique qui accompagne le chanteur et occupe le dilettante : la guitare apparaît, on l'a vu, comme l'instrument de musique de la jeunesse et de la société des loisirs. Elle produit d'ailleurs une imagerie genrée qui lui est propre, l'homme jouant debout, guitare électrique en bandoulière, la femme, assise par terre ou sur son lit, une guitare acoustique sur ses genoux.

Les nombreuses thématiques musicales étudiées dans cette partie gagneraient à être considérées elles aussi à partir d'une échelle chronologique plus importante. C'est notamment le cas de l'écoute de la chanson française et des airs lyriques qui apparaissent de manière récurrente dans les années 1960 : dans quelle mesure, par exemple, peut-on parler d'une culture lyrique du cinéma français ? Quand commence t-elle ? Et, perdure-t-elle ou a-t-elle disparu aujourd'hui ? Dans quelle mesure l'écoute de la chanson française peut-elle être considérée comme un archétype du cinéma national ? De quelle manière ces scènes d'écoute traversent-elles l'histoire du cinéma français ? Qu'est-ce qui les rattache entre elles et/ou qu'est-ce qui les différencie ?

Ainsi, dans notre dernier parcours, nous nous sommes intéressé à la représentation de l'écoutant. Si la Nouvelle Vague apparaît indubitablement comme la génération du microsillon, c'est le cinéma français dans son ensemble qui se met au diapason du disque, soulignant et entérinant la position d'objet emblématique qu'il occupe dans la société moderne. À la fin des années 1950, on l'a montré, sourd une nouvelle figure de mélomane : le discophile. Reflétant l'individualisme contemporain qui caractérise la deuxième moitié du XXe siècle, elle peut s'incarner dans la bourgeoisie de province écoutant de la musique romantique (*Les Amants*), comme dans la jeunesse germanopratine écoutant du jazz (*Les Tricheurs*). Nous avons ensuite analysé à travers les films du groupe des *Cahiers du cinéma* (Rivette, Chabrol, Truffaut, Rohmer, Godard), plusieurs personnages mélomanes mettant notamment en avant l'objet disque en lien avec des situations dramatiques précises. Dans le

même temps, nous avons constaté dans le détail l'affinité de ces cinq réalisateurs pour deux répertoires principaux : celui de la musique savante (« classique ») et celui de la chanson française.

Nous avons également étudié la représentation du jazz. Outre la perpétuation d'une image de musique exotique et de danse qui est le plus souvent associée à des milieux interlopes et à des pratiques considérées comme « déviantes », les années 1960 proposent également une vision plus digne et plus profonde de cette musique. On assiste – ceci rejoignant le constat que nous avons fait à propos de la musique de l'Autre[19] – à l'apparition d'un paradigme d' « authenticité » : plusieurs réalisateurs français font directement appels à des musiciens de jazz, le plus souvent américains, tout en revendiquant le choix d'un jazz moderne. De plus, le jazz se fait l'expression du libertinage et du spleen d'alors, en étant associé à des personnages souvent mélancoliques et en proie à des questions existentielles. La musique de jazz entre alors dans la diégèse en étant représentée comme autre chose qu'une musique de divertissement : elle se fait l'expression viscérale du mode de vie des personnages.

En ce qui concerne l'écoute, le jazz s'oppose souvent sur les écrans au répertoire classique. D'une part, on trouve une « écoute » à l'horizontale, le corps et l'attention relâchés, survenant à des moments qui ne sont pas nécessairement dramatiques : le jazz est montré comme une musique aux effluves enivrantes. D'autre part, on relève une écoute « hiératique », le corps et l'attention disciplinés, intervenant à des moments dramatiques : le répertoire classique marque de sa caution de « sérieux » les moments de tension et l'expression de sentiments « profonds ». Cette vision bipolaire est clairement à l'œuvre dans notre corpus. Et, malgré l'anoblissement relatif du jazz, le répertoire classique conserve dans les années 1960 une place symbolique singulière qui le place au sommet de la hiérarchie culturelle. Seul ce répertoire peut épouser diégétiquement les grands drames existentiels, nous dit le cinéma d'alors.

L'originalité d'un film et d'un réalisateur vient, entre autres, de leur capacité à construire des écarts avec les normes de la représentation. Le cinéma de Godard, en cela, en traitant l'écoute de la chanson française dans un café avec le sérieux souvent réservé au seul

19 Constat qui peut également s'appliquer à l'opposition entre musique yéyé et « vraie » musique rock, celle américaine, jugée alors comme « authentique ». Ce questionnement nouveau sur « l'authenticité » des musiques semble bien être une des particularités de ces années 1960, liée notamment à l'atmosphère culturel et intellectuel d'alors (post-colonialisme, développement des sciences humaines, anthropologie « rapatriée », etc.)

répertoire classique, propose un retournement : et si ce qui est important n'était plus tel répertoire ou telle musique mais bien plutôt l'écoute que le personnage en fait ? Et si la mise en scène de cette écoute du personnage, médiatisée par un tourne-disque ou un juke-box, devenait le sujet de la séquence bien plus que la chanson ou la symphonie diffusées ? On voit, par cet exemple, combien la discrétion ou la prégnance de la forme sont susceptibles de faire bouger le fond de la représentation. Toute la difficulté de cette thèse a été notamment de trouver un équilibre entre le sociologique et l'esthétique, entre les discours idéologiques et leurs mises en forme.

En définitive, on pourrait distinguer de façon grossière trois états principaux des personnages par rapport à la musique, trois « corps » dirait-on : l'écoutant, le dansant, et le musiquant. En observant les films de notre corpus, on remarquerait que chacun de ces « corps » a un champ musical auquel il se rattache principalement – mais, loin s'en faut, non exclusivement. Il y aurait ainsi la musique que les personnages écoutent au sens plein (la musique classique), la musique que les personnages dansent et entendent (le jazz et la musique populaire) et la musique que les personnages pratiquent (la chanson). On voit combien une telle généralisation, si elle montre les tendances et les hiérarchies de la décennie, ne peut pas rendre compte de la complexité à l'œuvre dans les représentations de plus de quatre cents films français : nous avons d'ailleurs étudié des dizaines d'exceptions qui mettent à mal ces trois catégories. « Si les choses grandes sont simples à comprendre, faciles à exprimer, les petitesses de la vie veulent beaucoup de détails »[20], écrivait Balzac. L'analyse de la musique diégétique, selon nous, ne doit pas faire l'économie des détails afin de tisser entre les films un maillage composite de représentations et de significations, parfois difficilement réductibles à des catégories, mais qui font toute la richesse de la musique au cinéma. Aussi avons-nous souvent privilégié la dimension descriptive dans cette thèse pour mettre l'accent sur le grouillement musical des films et pour en restituer et en faire entendre l'épaisseur.

Notre démarche sous-tend l'utopie d'une *musicologie générale* qui embrasserait toutes les musiques sans exception pour interroger et mieux comprendre ce qu'est l'homme.[21] L'approche pluridisciplinaire et pluri-thématique pose dans la pratique un grand nombre de problèmes, essentiellement liés aux carences d'études ou d'informations dans beaucoup de domaines : en effet, comment aborder sereinement l'histoire des représentations de la

20 Balzac, Honoré de, *Le Curé de Tours*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 59.

21 « Poser la question : "Qu'est-ce que la musique?" pourrait bien être une façon de demander : "Qu'est-ce que l'homme" », Steiner, Georges, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 24.

musique pendant les années 1960 quand l'histoire culturelle de la musique de cette décennie, dans ses multiples dimensions, reste encore en partie à écrire ? Quoi qu'il en soit, le cinéma, en tant qu'art majeur de la représentation au XXe siècle, apparaît comme un terrain de recherche privilégié pour étudier le fait musical dans son ensemble et dans sa diversité. La musique diégétique a le mérite de nous mettre immédiatement face à cette double complexité sociale et esthétique du fait musical. Cependant, il ne s'agit que d'un angle d'observation et nous avons vu qu'il existait d'autres possibilités pour envisager le développement d'une histoire de la musique par les *sens* du cinéma, notamment en analysant les différentes modalités du musical dans les films. Ainsi, l'histoire culturelle de la musique a encore beaucoup à apprendre du cinéma et il faut souhaiter que d'autres études dépasseront dans le temps et dans l'espace les bornes que nous nous sommes fixées, en répondant à une même question : comment les créateurs représentent et se représentent-ils les mondes de la musique qui nous entourent ?

Bibliographie

A) Général

1. Musique

Adorno, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Contrechamps, 2009 [1968].

Aguila, Jésus, *Le Domaine Musical, Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.

Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock* (2 tomes et un index), Paris, Robert Laffont, 2001.

Andrieu, Michaël, *Réinvestir la musique. Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Arbo, Alessandro, *Archéologie de l'écoute : essais d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Attali, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/Puf, 2001[1976].

Ausoni, Alberto, *La musique. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2006.

Azzola, Marcel, *Chauffe Marcel ! Mémoires*, Paris, L'archipel, 2006.

Baricco, Alessandro, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Paris, Gallimard, 1999.

Barraud, Henri, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1968.

Baudoin, Philippe, *Une chronologie du jazz et de quelques musiques contemporaines improvisées jusqu'en l'an 2000*, Paris, Outre Mesure, 2005.

Béaud, Paul, et Alfred Willener (avec la collaboration d'Alain Roux et d'Alain Gerber), *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Tours, Mame, 1973.

Beaussant, Philippe, *Vous avez dit Baroque ? Musique du passé, pratique d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1993.

Bernard, Yvonne, « La chanson, phénomène social », *Revue française de sociologie*, V, 1964, p. 166-174 [en ligne].

Berthier, Nicole, *Mélomanes et culture musicale, étude d'un statut socio-culturel*, thèse de doctorat en musicologie, Université de Grenoble II, 1975.

Billard, Pierre et Michel Philippot, « Musique » dans *Encyclopedia Universalis*, Vol. 11.

Blacking, John, *Le sens musical*, Paris, Minuit, 1980.

Bonnet, François, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'éclat, 2012.

Borowice, Yves, *Les femmes de la chanson. Deux cents portraits de 1850 à nos jours*, Paris, Textuel, 2010.

Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel. Interactions musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, 1994.

Bosseur, Jean-Yves, *Musique et beaux-arts de l'antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, 1999.

Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 2006.

Bosseur, Jean-Yves et Dominique, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1993.

Bosseur, Jean-Yves, *Musique, passion d'artistes*, Genève, Skira, 1991.

Boulez, Pierre, Myriam Chimènes, Evelyne Bloch-Dano, *Marcel Proust. Une vie en musiques*, Paris, Archimbaud, 2012.

Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963.

Boulez, Pierre et André Schaeffner, *Correspondance (1954-1970)*, Paris, Fayard, 1998.

Bouzard, Thierry, *Histoire du chant militaire français de la monarchie à nos jours*, Paris, Jacques Grancher, 2005.

Brandl, Emmanuel (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Bras, Jean-Yves, *Les courants musicaux du XXe siècle*, Genève, Éditions papillon, 2003.

Bras, Jean-Yves, *La troisième oreille. Pour une écoute active de la musique*, Paris, Fayard, 2013.

Briguet, Michel, *50 millions de français devant la musique*, Paris, Éditions ouvrières, 1965.

Bril, Jacques, *À cordes et à cris : origine et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier-Guénaud, 1980.

Cahiers Ranaud-Barrault, « La musique et ses problèmes contemporains », Paris, Julliard, 1963.

Brisson, Élisabeth, *Les airs mythiques*, Paris, Ellipses, 2014.

Buch, Esteban, *La neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

Buchner, Alexander, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Gründ, 1980.

Calvet, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

Calvet, Louis-Jean, *Cent ans de chanson française*, Paris, L'Archipel, 2008.

Calvet, Louis-Jean, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013.

Cannon, Steve et Hugh Dauncey (dir.), *Popular Music in France from Chanson to Techno*, Ashgate Publishing Limited, 2003.

Carles, Philippe, André Clergeat et Jean-Louis Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994.

Caron, Alfred, Christian Lagrande et Paul Salmona (dir.), *Figures du compositeur. De Gesualdo à Pierre Schaeffer, le compositeur vu par le cinéma et la télévision (1905-1995)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

Castanet, Pierre-Albert, *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008.

Chaldivan, Jean et Hervé Mouvet, *La belle histoire des groupes de rock français des années 1960*, Paris, Fernand Lanore/Sorlot, 2002.

Charles-Dominique, Luc, *Musiques savantes et musiques populaires. Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS, 2007.

Cheyronnaud, Jacques, *Musique, politique, religion : de quelques menus objets de culture*, Paris, l'Harmattan, 2002.

Chion, Michel, *Le promeneur écoutant*, Paris, Plume, 1993.

Chion, Michel, *Musiques, médias et technologies*, Paris, Flammarion, 1994.

Chion, Michel, *Le son,* Paris, Armand Colin, 2006.

Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001.

Clouzot, Martine, *Images de musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007.

Collectif, *Cahiers de médiologie : Révolutions industrielles de la musique*, N°18, Paris, Fayard, 2004.

Collectif, *Le livre du jazz en France*, Paris, Outre Mesure, 2000.

Cook, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006.

Cotro, Vincent, *Chants libres : le free jazz en France 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999.

Cotro, Vincent, « Jazz : les enjeux du support enregistré », dans « Révolutions industrielles de la musique », *Cahiers de médiologie/IRCAM*, deuxième semestre 2004, repris dans Debray, Régis (dir.), *Les Cahiers de médiologie. Une anthologie*, Paris, CNRS éditions, 2009.

Coulonges, Georges, *La chanson en son temps. De Béranger au jukebox*, Éditeurs français réunis, 1969.

Cullin, Olivier, *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2002.

Cugny, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.

Dahlhaus, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique*, Paris, Contrechamps, 2005.

Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à L'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Paris, Mardaga, 2003. [Pour une critique de l'ouvrage cf. le numéro spécial que lui a consacré la revue *Circuit* : « Écrire l'histoire de la musique au XXe siècle », Vol. 16, n°1, 2006.]

Diederichsen, Dietrich, *Argument son. De Britney Spears à Helmut Lachenmann : critique électroacoustique de la société*, Paris, JRP Ringier, 2009.

Dillaz, Serge, *Vivre et chanter en France, tome 1, 1945-1980*, Paris, Fayard/Chorus, 2005.

Dufourg, Frédéric, *La Marseillaise*, Paris, Ed. du Félin, 2008.

Duteurtre, Benoît, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

Duteurtre, Benoît, *L'opérette en France*, Paris, Fayard, 2009.

Eisler, Hanns, *Hanns Heisler. Musique et société (Essais choisis et présentés par Albrecht Betz)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2000.

Escal, Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.

Escal, Françoise, et François Nicolas, *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Eudeline, Christian, *Anti-yéyé : une autre histoire des sixties*, Paris, Denoël, 2006.

Fauquet, Joël-Marie, et Hugues Dufourt (dir.), *Musique. Du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991.

Fauquet, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2003.

Fauquet, Joël-Marie, *Imager la musique au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2013.

Fléchet, Anaïs, *« Si tu vas à Rio... ». La musique populaire en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.

Francès, Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 2000 [1958].

Fubini, Enrico, *Les philosophes et la musique*, Paris, Champion, 1983.

Gavoty, Bernard, *Les français sont-ils musiciens ?*, Paris, Éd. du Conquistador, 1950.

Gavoty, Bernard, *La musique adoucit les mœurs ?*, Paris, L'air du temps, 1959.

Gayou, Evelyne, *GRM. Le groupe de recherches musicales. Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2007.

Germain-David, Pierre, et Marie-Claude Tanguy, *Les hymnes européens. Histoire, musique, paroles*, Paris, Le cherche midi, 2006.

Gétreau, Florence, *Voir la musique. Les sujets musicaux dans les œuvres d'art du XVIe au XXe siècle*, Abbeville, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 2009.

Gétreau, Florence (dir.), *Musiciens des rues à Paris*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

Gilotaux, Pierre, *Les disques*, Paris, PUF, 1971 (2ème édition).

Godeau, Remy, et Irène Inschauspe, *Main basse sur la musique. Enquête sur la Sacem*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

Goldron, Romain, *Musique d'aujourd'hui* (*Histoire illustrée de la musique* n°12), Lausanne, Les Éditions Rencontres/La guilde du disque, 1967.

Gourse, Leslie, *Art Blackey : Jazz messanger*, Londres, Omnibus Press, 2003.

Green, Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Griffiths, Paul, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1992.

Gumplowicz, Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000). Harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001.

Gumplowicz, Philippe, *Le roman du jazz. Troisième époque. Les modernes*, Paris, Fayard, 2008.

Gut, Serge, *Le groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*, Paris, Honoré Champion, 1984.

Halimi, André, *On connaît la chanson !*, Paris, L'Harmattan, 2005 [1959].

Hardy, Christophe, *Les mots de la musique*, Paris, Belin, 2007.

Hélian, Jacques, *Les grands orchestres de music-hall. Souvenirs et témoignages*, Paris, Filipacchi, 1984.

Hennion, Antoine, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981.

Hennion, Antoine, et Patrick Mignon (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Economica, 1991.

Hennion, Antoine, « Le baroque, un goût si moderne... », in *Pom pom pom pom : musiques et caetera*, Neuchâtel, GHK, 1997.

Hennion, Antoine, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », dans Catherine Rudent (dir.), « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », *Musurgia. Analyse et pratique musicales* V-2.

Hennion, Antoine, et Joël-Marie Fauquet, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2000.

Hennion, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007.

Hennion, Antoine, *Figures de l'amateur*, Paris, La documentation française, 2000.

Hildebrandt, Dieter, *Le roman du piano. Du XIXe au XXe siècle*, Arles, Actes sud, 2003.

Hodeir, André, *Hommes et problèmes du jazz* (suivi de *La religion du Jazz*), Paris, Portulan, 1954.

Honegger, Arthur, *Je suis compositeur*, Paris, Éditions du conquistador, 1951.

Honegger, Arthur, *Incantations au fossiles*, Paris, Éditions d'Ouchy, 1948.

Iglesias, Sara et Igor Contreras Zubillaga (dir.), *Le son des rouages. Représentations musicales des rapports homme-machine au XXe siècle*, Paris, Delatour France, 2011.

Imberty, Michel et François Escal (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 2 volumes, Paris, L'Harmattan, 1997.

Jameux, Dominique, *Radio*, Paris, Fayard, 2009.

Jaujou, Nicolas, *Accords mineurs. De l'usage de catégories musicales*, Bordeaux, PUB, 2009.

Joannis-Deberne, Henri, *Danser en société. Bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bonneton, 1999.

Jolivet, André, *Musique et exotisme*, Paris, Elsevier, 1953.

Jouffa, François et Jacques Bersamian, *L'âge d'or du yéyé. Le rock, le twist et la variété française des années 1960*, Paris, Ramsay, 1984.

Julien, Jean-Rémy, *Musique et publicité. Du cri de Paris... aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*, Paris, Flammarion, 1989.

Lagrée, Jean-Charles, *Les jeunes chantent leurs cultures*, Paris, L'Harmattan, 1982.

Lalo, Thierry, *John Lewis*, Parenthèses, Paris, 1996.

Lambert, Alain, « La nouvelle culture : une utopie musicale des années soixante ? », [en ligne, http://www.musicologie.org/publirem/la_nouvelle_culture.html].

La Rochelle, Réal, *Callas, la diva et le vinyle : la popularisation de l'opéra par l'industrie du disque*, Montréal/La Tronche, Triptyque/La vague à l'âme, 1987.

Lazarus, Daniel, *Accès à la musique*, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1960.

Lechevalier, Bernard, *Le cerveau mélomane de Baudelaire : musique et neuropsychologie*, Paris, Odile Jacob, 2010.

Leduc, Jean-Marie, *Le dico des musiques*, Paris, Seuil, 1996.

Legrand, Anne, *Charles Delaunay et le jazz en France dans les années 30 et 40*, Paris, Layer, 2006.

Lesueur, Daniel, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Paris, Alternatives, 2006.

Lesueur, Daniel, *Les années transistors*, Paris, Aléas, 2009.

Leterrier, Anne-Sophie, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2006.

Levaillant, Denis, *Éloge du musical*, Paris, DLM, 2012.

Levet, Jean-Paul, *Talkin' that talk. Le langage du blues, du jazz et du rap*, Levallois-Perret, Soul Bag, 1986.

Levitin, Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2010.

Looseley, David L., *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, Berg Publishers, 2003.

Loriot, Charles Joseph et Anne Roubet (dir.), « Humour et musique », *Humoresques*, n°32, automne 2010.

Luxardo, Hervé, *Histoire de la Marseillaise*, Paris, Plon, 1989.

Malson, Lucien, *Le jazz*, Paris, Puf, 1987.

Malson, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 2005.

Maisonneuve, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines, 2009.

Martin, Denis-Constant, et Olivier Roueff, *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Paris, Parenthèses, 2000.

Massin, Brigitte et Jean (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985.

Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

Meyer, Léonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.

Mirimonde, Albert Paul (de), *L'iconographie musicale sous les rois bourbons. La musique dans les arts plastiques XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Picard, 1977.

Molino, Jean, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud/Ina, 2009.

Montalembert, Eugène, et Caude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.

Morris, Ronald L., *Le jazz et les gangsters*, Paris, Le Passage, 2002.

Mouëllic, Gilles, *Le jazz. Une esthétique du XXe siècle*, Rennes, PUR, 2000.

Murray Schafer, Raymond, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Paris, Wildproject, 2010 [1977].

Mussat, Marie-Claire, *La belle époque des kiosques à musique*, Paris, Le May, 1992.

Mussat, Marie-Claire, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », dans Bödeker, Hans Erich, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe 1780-1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Ed. De la maison des sciences de l'Homme, 2002.

Mussat, Marie-Claire, *Trajectoires de la musique au XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 2002.

Nattiez, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.

Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques une encyclopédie pour le XXIe siècle*, *Vol. 1 à 5 (1. Musiques du XXe siècle*, 2. *Les savoirs musicaux, 3. Musiques et cultures, 4. Histoire des musiques européennes, 5. L'unité de la musique),* Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2002-2007.

Noudelmann, François, *Le toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Paris, Gallimard, 2008.

Panassié, Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, Robert Laffont, 1959.

Parakilas, James (dir.), *Piano Roles : Three Hundred Years of Life with the Piano*, Yale university Press, 2001.

Pedler, Emmanuel, *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'harmattan, 2003.

Pénet, Martin, *Mémoire de la chanson*, t. I. *Du Moyen Âge à 1919*, t. II. *De 1920 à 1945*, Paris, Omnibus, 2001 et 2004.

Pierre, François, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005.

Pirenne, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

Pistone, Danièle, *Musique & Société. Deux siècles de travaux*, Paris, L'harmattan, 2004.

Pistone, Danièle (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, H. Champion, 2000.

Pistone, Danièle et Gérard Denizeau (dir.), *La musique au temps des arts, hommage à Michèle Barbe*, Paris, PUPS, 2010.

Poizat, Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986.

Poizat, Michel, *Vox populi, vox Dei*, Paris, Métailié, 2001.

Porcile, François, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001.

Quéniart, Jean (dir.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes, PUR, 1998.

Quillien, Christophe, *Génération Rock & Folk. 40 ans de culture rock*, Paris, Flammarion, 2006.

Ramaut-Chevassus, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Puf, 1998.

Rebatet, Lucien, *Histoire de la musique des origines à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 1969.

Richard, Lionel, *Cabaret, cabarets : origines et décadences*, Paris, Plon, 1991.

Rioux, Lucien, *20 ans de chansons en France*, Paris, Arthaud, 1966.

Robert, Frédéric, *La Marseillaise*, Paris, Les nouvelles éditions du pavillon, 1989.

Robert, Martial, *Pierre Schaeffer : d'Orphée à Mac Luhan. Communication et musique en France entre 1936 et 1986*, Paris, L'harmattan, 2000.

Roland-Manuel (dir), *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 1960-1963 (2 volumes).

Robine, Marc, *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*, Paris, Fayard/Chorus, 2004.

Robine, Marc, *Anthologie de la chanson française des trouvères aux grands auteurs du XIXe*, Paris, Albin Michel,1994.

Roll, Jean-Pierre et Henry Tramier, *Le corps et la musique*, Publications de l'université de Provence, 2011.

Ross, Alex, *The Rest is Noise. À l'écoute du XXe siècle. La modernité en musique*, Paris, Actes Sud, 2010.

Rostand, Claude, *La musique française contemporaine*, Paris, Puf, 1961.

Roueff, Olivier, « De la légitimité du jazz », dans Donnat, Olivier et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

Roueff, Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au XXe siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

Roueff, Olivier, et Enthony Pecqueux, *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS, 2009.

Sabatier, Benoît, *Culture jeune : l'épopée du rock*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

Sagnes, Jean (dir.), *Les festivals de musique en France*, Béziers, PUP, 1998.

Salazar, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra*, Paris, PUF, 1980.

Sallée, André et Philippe Chauveau, *Music-hall et café-concert,* Paris, Bordas, 1985.

Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, 1962.

Scagnetti Jean-Charles, *L'aventure scopitone (1957-1983). Histoire des précurseurs du vidéoclip*, Paris, Éditions Autrement, 2010.

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

Schlesser, Gilles, *Le cabaret « rive gauche ». De la Rose rouge au Bateau ivre (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006.

Sermet, Vincent, *Les musiques soul et funk : la France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Sève, Bernard, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

Sève, Bernard, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013.

Silbermann, Alphons, *Les principes de la sociologie de la musique*, Genève, Droz, 1968.

Simion, Catherine, *L'Histoire des Jeunesses musicales de France (1940-1971), une initiation musicale pour les français*, mémoire de maîtrise, université de Paris-X Nanterre, 1991.

Simon, Yannick, « Les Jeunesses musicales de France » dans Chimènes, Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, 2001.

Siohan, Robert, *Histoire du public musical* (*Histoire illustrée de la musique* n°18), Lausanne, Les Éditions Rencontres/La guilde du disque, 1967.

Siron, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002.

Siron, Paul-Louis, *Aspects de la musique contemporaine 1960-1981*, Lausanne, Ed. De l'Aire, 1981.

Sklower, Jedediah, *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1983)*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Soutif, Daniel (dir.), *Le Siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquia*, Paris, Flammarion/Musée du quai Branly, 2009.

Springer, Robert, *Fonctions sociales du blues*, Paris, Parenthèses, 1999.

Stévance, Sophie, *Musique actuelle*, Montréal, PUM, 2012.

Supicic, Ivo, *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, Institut de musicologie, 1971.

Szendy, Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

Szendy, Peter, *Membres fantômes, des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.

Szendy, Peter, *Tubes, La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008.

Tenaille, Frank, *Le swing du caméléon. Musiques et chansons africaines 1950-2000*, Arles, Actes Sud, 2000.

Tia, DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Picard, Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010.

Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

Tournès, Ludovic, « La popularisation du jazz en France (1948-1960) : les prodromes d'une massification des pratiques musicales », *Revue historique*, n° 617, janvier-mars 2001.

Tournès, Ludovic, *De l'acculturation du politique au multiculturalisme : sociabilités musicales contemporaines*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Autrement, 2008.

Vernillat, France, et Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Paris, PUF, 1977.

Vernois, Solange, *L'orphéon du caricaturiste : regards sur les pratiques musicales dans les périodiques illustrés français (1832-1930)*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Toop, David, *Ocean of sound. Ambiant music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Éclats, 2004.

Vian, Boris, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, UGE, 1971 [1958].

Vian, Boris, *Écrits sur le jazz*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

Ville, Nick de, *Albums. Création graphique et musique*, Paris, Hachette, 2004.

Waeber, Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005.

Weid, Jean-Noël von der, *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992.

Zammarchi, Fabrice, *Claude Luter. Saint Germain danse*, Paris, Favre Sa, 2009.

« Entretien avec Louis Leprince-Ringuet, président d'honneur des Jeunesses musicales de France », dans *Journal Musical Français*, *Musica*, n°161, janvier 1967.

2. Musique et littérature :

Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

Bonneau, Renée, *Carnet de bal. Les grandes scènes de bal dans la littérature*, Paris, Larousse, 2000.

Castanet, Pierre-Albert, *Regards sur Balzac et la musique*, Paris, M. de Maule, 2001.

Coste, Claude, *Les malheurs d'Orphée. Musique et littérature au XXe siècle*, Paris, L'improviste, 2003.

Escal, Françoise, *Contrepoints, musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.

Locatelli, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Puf, 2001.

Locatelli, Aude, *Jazz-Belles Lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Garnier, 2011.

Locatelli, Aude, et Yves Landerouin (dir.), *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, 2008.

Locatelli, Aude, et Frédérique Montandon (dir.), *Réflexions sur la socialité de la musique*, Paris, L'harmattan, 2007.

Locatelli, Aude, *La lyre, la plume, le temps. Figures de musiciens dans le « bildungsroman »*, Paris, Niemeyer, 1998.

Pautrot, Jean-Louis, *La musique oubliée : La nausée, L'écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Paris, Droz, 1994.

Rigal, Florence, *Butor, la pensée-musique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Sabatier, François, *La musique dans la prose française. Évocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust*, Paris, Fayard, 2004.

Santurenne, Thierry, « Imaginaire musical : repères et perspectives », *Littérature et musique*, www.fabula.org/colloques/document1277.php [en ligne].

Santurenne, Thierry, *L'opéra des romanciers. L'art lyrique dans la nouvelle et le roman français, 1850-1914*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Séité, Yannick, *Le jazz, à la lettre*, Paris, Puf, 2010.

Tibi, Laurence, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

Vuong, Hoa Hoï, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2003.

3. Cinéma.

Amengual, Barthélemy, *Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1984.

Aumont, Jacques, et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.

Badiou, Alain, *Cinéma*, Paris, Nova Éditions, 2010.

Banda, Daniel et José Moure (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'un civilisation 1920-1960,* Paris, Flammarion, 2011.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf (Dix-huitième édition), 2008.

Bernas, Steven, *L'écrivain au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Bordwell, David, et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction*, Paris, De Boeck, 2013.

Bory, Jean-Louis, *Des yeux pour voir. Cinéma I (1961-1966)*, Paris, Ramsey, 1971.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988.

Burch, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.

Casseti, Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, PUL, 1990.

Chabrol, Claude et Éric Rohmer, *Hitchcock*, Paris, Ramsey, 1986.

Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.

De Baecque, Antoine et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Puf, 2012.

De Baecque, Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2008.

De Baecque, Antoine, *L'histoire-caméra. Les formes cinématographiques de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2008.

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1998.

Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.

Ferro, Marc, *Cinéma, une vison de l'histoire*, Pars, Éditions du Chêne, 2003.

Gaudreault, André et François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

Goldmann, Annie, *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974.

Horvilleur, Gilles (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988.

Ishagpour, Youssef, *Le cinéma*, Paris, Flammarion, 1996.

Ishagpour, Youssef, *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.

Jost, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1987.

Jullier, Laurent, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.

Jullier, Laurent, et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

Laplantine, François, *Sons, images et langage. Anthropologie esthétique et subversive*, Paris, Beauchesne, 2009.

Laplantine, François, *Leçons de cinéma pour notre époque,* Paris, Téraède, 2007.

Laplantine, François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Mignaval, Philippe, *Tous les clichés du cinéma. Répertoire malicieux des poncifs et invraisemblances du 7e art*, Paris, Fetjaine, 2012.

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1958.

Murcia, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998. BU 843.914 MUR

Noguez, Dominique, *Le cinéma autrement*, Paris, U.G.E, 1977.

Piault, Marc-Henri, *Anthropologie et Cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Téraède, 2008.

Sand, Schlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004.

Schefer, Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

Serceau, Michel, *Le cinéma et l'imaginaire*, Paris, Céfal, 2009.

Serceau, Michel, *Le mythe, le miroir et le divan. Pour lire le cinéma*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Tardif, Lionel, *Les grands aventuriers du cinéma. Architectes d'un langage nouveau 1895-1970*, Saint Gervais Les Trois Clochers, Les Trois Mondes, 1998.

Trauffaut, François, *Hitckcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993.

4. Cinéma français :

Alexandre, Jean-Lou, *Les cousins des tricheurs. De la « qualité française » à la Nouvelle Vague*, Paris, L'harmattan, 2005.

Audé, Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation de femmes dans le cinéma français, 1956-1979*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.

Bantigny, Ludivine, « Jeunesse et cinéma : pour une contribution à l'histoire de la jeunesse. Les représentations de la jeunesse dans le cinéma français et leurs répercussions dans la réflexion sur les jeunes (1958-1962) », DEA, Institut d'études politiques de Paris, 1999.

Bas, Pierre, *Je vous trouve très conformiste. Panorama impertinent du cinéma français*, Vendémiaire, Paris, 2012.

Beauvillard, Ariane, *Les croulants se portent bien ? Les représentations fictionnelles de la vieillesse au grand et au petit écran de 1949 à nos jours*, Paris, Au Bord de l'eau, 2012.

Berthomé, Jean-Pierre, « Les décorateurs de la Nouvelle Vague française », consulté sur le site de la bifi.

Bessy, Maurice, Raymond Chirat et André Bernard, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, Paris, Pygmalion, 1996 [Pour les trois volumes : 1956-1960, 1961-1965, 1966-1970].

Billard, Pierre, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.

Brassard, Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années 1960*, Paris, Cerf-Cortet, 2004.

Bosseno, Marco et Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2009.

Brialy, Jean-Claude, *Le ruisseau des singes*, Paris, Robert Laffont, 2000.

Buache, Freddy, *Le cinéma français des années 1960*, Paris, Hatier/Cinq continents, 1987.

Burch, Noël, Geneviève Sellier et Michelle Perrot, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1999.

Cadé, Michel, *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Pup, 2004.

Chion, Michel, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

Clouzot, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Nathan/Alliance française, 1972.

Collectif, *Le cinéma fantastique en France 1897-1982*, Paris, Scope CNC, 2012.

Collet, Jean, *Le cinéma en question. Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer*, Paris, Cerf, 1972.

Courtade, Francis, *Les malédictions de cinéma français : une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978*, Paris, Alain Moreau, 1978.

Darré, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2001.

Douain, Jean-Luc et Daniel Couty (dir.), *Histoire(s) de films français*, Paris, Bordas, 2005.

Douchet Jean, *Nouvelle Vague*, Paris, Hazan, 1998.

De Baecque, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

De Baecque, Antoine, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.

De Baecque, Antoine, *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome II : Cinéma, tours et détours 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

De Baecque, Antoine, *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

Delourme, Patrick, *Les formes de la fête dans un certain cinéma français des années trente*, Lille, Thèse, 2010.

Douin, Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 2001.

Douy, Max et Jacques, *Décors de cinéma. Les studios français de Méliès à nos jours*, Paris, Ed. Du collectionneur, 1993.

Frodon, Jean-Michel, *La projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010.

Garreau, Laurent, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, PUF, 2009.

Gaston-Mathé, Catherine, *La société française au miroir de son cinéma. De la débâcle à la décolonisation*, Paris, Panoramiques-Corlet, 1996.

Gauter, Claude et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993.

Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir.), *L'invention d'un genre, le cinéma fantastique en France, I. Socioanalyse d'une production culturelle. II. Ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*, Paris, L'harmattan, 2012.

Guérif, François, *Panthéon noir. Entretien avec Truffaut, Chabrol, Miller, Beinex, Corneau et Cohen*, Biarritz, Séguier, 1994.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Le cinéma des français. La Ve république (1958-1978)*, Paris, Stock, 1979.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Le cinéma des français. 15 ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Stock, 1983.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2007.

Lindeperg, Sylvie, *Les écrans de l'ombre. La seconde guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Editions, 1997.

Maillot, Pierre, *Le cinéma français de Renoir à Godard*, Paris, MA, 1988.

Maillot, Pierre, *Les fiancés de Marianne. La société française à travers ses grands acteurs*, Paris, Cerf, 1996.

Main, Elizabeth, *Quand les concierges balaient l'écran : figures de concierges dans le cinéma français. Essais d'analyse de la représentation de films de fiction de longs-métrages (1895-2000)*, Paris 1, Thèse, 2007.

Marie, Michel, *La Nouvelle Vague*, Paris, Nathan, 1998.

Martin, Yves, *Le cinéma français (1946-1966). Un jeune homme au fil des vagues*, Paris, éditions méréal, 1998.

Mary, Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.

Neupert, Richard, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002.

Philippe, Olivier, *La représentation de la police dans le cinéma français (1965-1992)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Pinel, Vincent, *Filmographie des longs-métrages sonores du cinéma français : produits et présentés commercialement sur grand écran entre 1930 et 1984, à l'exception des films classés X*, Paris, La cinémathèque française, 1985.

Pinel, Vincent, *Le cinéma français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

Powrie, Phil, *Thirty years of doctoral these in french cinema* [couvre la période 1970-2002, consulté sur le site www.fgimello.free.fr].

Prédal, René, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.

Prédal, René, « 1958-1965 : la Nouvelle Vague française », dans Hennebelle, Guy (dir.), *CinémAction*, « Les grandes « écoles » esthétiques », n°55, avril 1990.

Prédal, René, *La société française 1914-1945 à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin, 1972.

Regourd, Serge, *Les seconds rôles du cinéma français. Grandeur et décadence*, Paris, Klincksieck, 2010.

Sadoul, Georges, *Le cinéma français*, Paris, Flammarion, 1962.

Sellier, Geneviève, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

Sellier, Geneviève, et Noël Burch, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

Siclier, Jacques, *Le cinéma français. 1. De « La bataille du rail » à « La Chinoise » : 1945-1968*, Paris, Ramsey, 1990.

Steinlein, Almut, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Tassone, Aldo (dir.), *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*, Paris, Stock, 2003.

Toubiana, Sege, et Michel Schepens, *Simenon cinéma*, Paris, Textuel, 2003.

Tylski, Alexandre (dir.), *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, PUM, 2009.

Vignaux, Valérie, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, éditions du Céfal, 2000.

5. Musique et cinéma :

5.1. Général :

Abhervé, Céline, *Compositeur de musiques de films dans l'industrie cinématographique française : définition, caractérisation et enjeux d'un métier en mutation*, Thèse de doctorat, Paris, 2011.

Adorno, Theodor et Hans Heisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.

Altman, Rick, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992.

Allimann, Rick, « La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ? De l'usage du jazz chez Louis Malle et Jean-Luc Godard », *1895*, n°38, octobre 2002, p. 233-242.

Arnoldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlants » et de comédies musicales*, Liège, Céfal, 2004.

Assayas, Olivier, et Thomas Sotinel, *Rock & Cinéma*, Paris, La Martinière, 2012.

Atkins, Irene Kahn, *Source Music in Motion Pictures*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 1983.

Aumont, Jacques, « À quoi pense la musique », *Trafic* (Paris), 21 mars 1997, p. 122-129 [à propos d'un récent ouvrage d'Éric Rohmer, *De Mozart en Beethoven*].

Bailblé, Claude, « Programmation de l'écoute (1 à 4) », *Cahiers du cinéma*, n°292 (septembre 1978), n°293 (octobre 1978), n°297 (février 1979), n°299 (avril 1979).

Bartholome, Corinne, *Michel Fano, musique et son au cinéma*, Maîtrise, Lyon 2, 1984.

Barnier, Martin, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, Pur, 2011.

Baudrier, Yves, *Les signes du visible et de l'audible*, Paris, IDHEC, 1964. [professeur à l'IDHEC à partir de 1945]

Berthomieu, Pierre, *La musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004.

Binh, N. T. (dir.), *Musique & Cinéma. Le mariage du siècle ?*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2013.

Blanchard, Gérard, *Images de la musique de cinéma*, Paris, Edilig, 1984.

Blanchard, Gérard, « Images de la musique de cinéma », *Communication et langages*, N°60, 1984, p. 66-76.

Boilès, Charles, « La signification dans la musique de film », dans *Musique en jeu*, n°19, juin 1975.

Bossu, Laurent, *« Passages » de la musique dans le cinéma de fiction contemporain : nouvelles fonctions, nouvelles normes*, Thèse de doctorat, Lille, 2007.

Bourgeois, Jacques, « Musique dramatique et cinéma », *La revue de cinéma*, n°10, février 1948.

Bourre, Jean-Paul, *Opéra et cinéma*, Paris, Artefact, 1987.

Brion, Patrick, *La comédie musicale. Du « chanteur de jazz » à « cabaret »*, Paris, La martinière, 2000.

Brown, Royal S., *Overtones and Undertones : Reading Film Music*, Berkley/London, University of California Press, 1994.

Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing The Movies*, *Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press, 2010.

Campan, Véronique, *L'écoute filmique. Écho du son en image*, Paris, PUV, 1999.

Cano, Cristina, *La musique au cinéma : musique, image, récit*, Rome, Gremese, 2010.

Carayol, Cécile, *Un langage musical spécifique au cinéma : du modèle américain à l'émergence d'une nouvelle forme de symphonisme dans le cinéma français contemporain*, Thèse de doctorant, Rennes, 2011.

Carayol, Cécile (dir.), *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, PUR, 2012.

Cassard, Philippe, *Deux temps trois mouvements. Un pianiste au cinéma*, Paris, Capricci Editions, 2011.

Cecchi, Alessandro, « Diegetic versus non diegetic : a reconsideration of the conceptuel opposition as a contribution to the theory of audiovision », sur le site www.worldsofaudiovision.org [consulté en octobre 2011].

Chanudaud, Stéphane, *La musique de cinéma française, européenne et américaine de l'avènement du cinéma parlant aux années de l'âge d'or*, Atelier national de reproduction des thèses (ANRT), 2004.

Chion, Michel, Alfred Caron, Christian Labrande, Paul Salmona, *Figures de compositeur : de Gesualdo à Pierre Schaeffer, le compositeur vu par le cinéma et la télévision 1905-1995*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Chion, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1990.

Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

Chion, Michel, *La comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

Clément-Vanzo, Jeannine, Michel Fano. *Le synthétiseur et la musique contemporaine dans le cinéma*, Maîtrise, Paris IV, 1976.

Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc, 1963.

Conrich, Ian, et Estella Tincknell (dir.), *Film's musical moments*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

Conway, Kelley, *Chanteuse in the City. The Realist Singer in French Film*, Berkley, University of California Press, 2004.

Courcy, Geneviève, « La musique traitée comme sujet dans le cinéma narratif, contemporain et occidental. Réflexion et expérimentation autour d'une forme : la matérialisation de la musique. », Mémoire d'études cinématographiques, Université de Montréal, février 2012.

Davis, Richard, *Complete Guide to Film Scoring. The Art and Buisness of Writing Music for Movies and TV*, Boston, Berklee Press, 1999 [« Chapter 5. Musical Style 1950 to 1975 » et « Chapter 19. Songs, Sountracks and Source Music »].

Deluxe, Jean-Emmanuel, *Le dico du Rock'n'roll au cinéma*, Paris, Scali, 2008.

Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, Klincksieck, 2010.

Duvillars, Pierre, *Musique et cinéma, une enquête de Pierre Duvillars*, Paris, L'âge nouveau, 1950.

Eugène, Jean-Pierre, *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris, Dreamland, 2000.

Fano, Michel, « Musique et film, filmusique », *Vibrations*, n°4, 1987, p. 23-27.

Fano, Michel, « Musique, sons et récits dans les films d'Alain Robbe-Grillet », *Rue Descartes*, n°21, septembre 1998, p. 123-129.

Forgeron, Patricia, *L'utilisation de la musique dans les films de Max Ophuls*, Maîtrise, Lyon 2, 1993, 178 p.

Fresnais, Gilles, *Son, musique et cinéma*, Québec, Gaëtan Morin, 1980.

Gieure, René, « Chanson et cinéma » (I et II. La chanson au début du cinéma parlant. III. Les grands succès populaires. IV. Musiciens de cinéma), *Image et son*, n°117-119, décembre 1958- février 1959.

Gilson, René, « Jazz sur la bande son », *Cinéma 58*, n°31, novembre.

Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir.), *Analyser la musique de film, méthodes, pratiques, pédagogie*, Paris, Bod, 2010.

Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Esthétique de la musique de film, la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague, esthétique, forme, montage,* Maîtrise d'études cinématographiques (Bordeaux III), 1996, 79 p.

Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir.), « Dossier Musique et cinéma (partie II) », *L'Éducation Musicale*, revue française d'analyse musicale, N°560, mai-juin 2009.

Gimello-Mesplomb, Frédéric, « Forms and functions of Music in French New Wave Cinema », *Studies in French Cinema Journal* (Grande Bretagne), vol. 8, n°04, decembre 2008.

Gimello-Mesplomb, Frédéric, « De la musique de scène à la musique d'écran : analyse d'une transition narrative » in *Du genre narratif au théâtre, à l'opéra et au cinéma* (sous la direction de Raymond Abbrugiati), Actes de colloque international ERATO, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, collection de l'Ecrit, 1999, p. 75-79.

Gimello-Mesplomb, Frédéric, « Entre tradition et modernité: la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Positif* n° 451, septembre 1998, p. 78-84.

Gimello-Mesplomb, Frédéric, « La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague: quand l'esthétique rencontrait l'idéologie », *Entrelacs*, revue d'esthétique, n° 3, décembre 1997 / janvier 1998, p. 56-69.

Gimello-Mesplomb, Frédéric, *La musique de film. Une dimension cachée de l'image,* 2003 [en ligne].

Goldmark, Daniel, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*, Berkley, University of California Press, 2007.

Gonin, Philippe, « Aux sources de la musique de film : le film d'art, L'assassinat du duc de Guise et Camille Saint-Saëns », *Tempus Perfectum* n°5, Paris, Symétrie, décembre 2008.

Gorbman, Claudia, *Film Music. Narrative Functions in French Films*, Ph. D., University of Washington, 1978.

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana Unviversity Press, 1987.

Gorbman, Claudia, « Narrative Film Music », *Yale French Studies*, 60 (Cinema/Sound), 1980.

Gryzik, Antoni, *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Paris, Lettres modernes Minard, 1984.

Guido, Laurent, *L'Âge du Rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2006.

Guillo, Eduardo, *Rock et ciné*, Paris, La mascara, 2000.

Guiraud, Bernard, *Le film, musique et son*, Paris, Dujarric, 2005.

Hacquard, Georges, *La musique et le cinéma*, Paris, Puf, 1959.

Harvey, Adam, *The Soundtrack of Woody Allen : A Complete Guide to the Songs and Music in Every Film, 1969-2005*, Londres, MacFarland, 2007.

Houben, Jean-François, *1000 compositeurs de cinéma*, Paris, Le Cerf/Corlet, 2002.

Huvelle, Didier, *Musique et combinaisons audiovisuelles dans le film de diégèse*, Mémoire, Bruxelles, 2000.

Jelot-Blanc, Jean-Jacques, *Le cinéma musical : du rock au disco (1968-1979)*, Paris, PAC, 1979.

Jacq, Christian, *Quizz. Musique et cinéma*, Paris, Publibook, 2011.

Jousse, Thierry et François Ribac, « Rock et cinéma, une filiation », *Mouvements*, 2003/2, n°26.

Julien, Jean-Rémy, « Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film » dans *Revue de musicologie*, Paris, t. 66, n°2, 1980.

Jullier, Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1995.

Jullier, Laurent, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2006.

Jullier, Laurent, et Julien Péquignot, *Le clip. Histoire et esthétique*, Armand Colin, Paris, 2013.

Lack, Russel, *Twenty Four Frames Under : A Buried History of Film Music*, Londres, Quartery Books, 1997.

Lacombe, Alain, *Des compositeurs pour l'image*, Paris, Musique et promotion, 1982.

Lacombe, Alain et Claude Rocle, *La musique de film*, Van de Velde, Paris, 1979.

Langlois, Philippe, *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et Histoire d'un art sonore*, Paris, MF Éditions, 2012.

La Polla, Franco (dir.), *All that Jazz : un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2003.

Lecompte, Rémi, « Rohmer et la musique : *Le signe du Lion* (1959), l'aube de l'esthétique rohmérienne ? », Tylski, Alexandre (dir.), *Compositeurs et cinéastes français : entre duos et duels audiovisuels*, Paris, L'Harmattan, 2014 (à paraître).

Levinson, Jerrold, *La musique de film, fiction et narration*, Pau, PUP, 1999.

Litwin, Mario, *Le film et sa musique, création – montage*, Paris, Romillat, 1992.

Mari, Jean-Claude, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Marrone, Gianfranco, *Le traitement Ludovico : corps et musique dans Orange mécanique*, Limoges, PUL, 2007.

Masson, Marie-Noëlle et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, PUR, 2003.

Méjean, Jean-Max, « New York connaît la musique » dans *Woody Allen*, Gremese International, 2004 [en ligne].

Miklitsch, Robert, *Siren City. Sound and Source Music in Classic American Noir*, Rutgers University Press, 2011.

Mouëllic, Gilles et Sylvie Chalaye (dir.), *Comédie musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, Rennes, PUR, 2008.

Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

Mouëllic, Gilles, *La musique de film*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

Mouëllic, Gilles, *Jazz & Cinéma. Paroles de cinéastes*, Paris, Seguier, 2006.

Mouëllic, Gilles, *Improviser le cinéma*, Paris, Yellow Now, 2011.

Mouëllic, Gilles, « Le jazz au rendez-vous du cinéma : des Hot Clubs à la Nouvelle Vague », *Revue française d'étudesaméricaines*, Hors série, décembre 2001.

Mouëllic, Gilles, « *Deux hommes dans Manhattan* (Jean-Pierre Melville, 1958) et *Paris Blues* (Martin Ritt, 1961) : Paris/New York et retour, en musique », dans Gilles Menegaldo (dir.), *Europe et Hollywood à l'écran : regards croisés*, Paris, Michel Houdiard, 2012.

Nicolas, Ken, *Le cinéma sixties à travers les idoles de la chanson*, Toulon, Presses du Midi, 2010.

Nougaret, Claudine et Sophie Chiabaut, *Le son direct au cinéma*, Paris, La Femis, 2001.

Perrot, Vincent, *B.O.F. : musiques et compositeurs du cinéma français*, Paris, Dreamland, 2002.

Perroux, Alain, *La comédie musicale mode d'emploi*, Paris, Premières Loges, 2009.

Pisano, Giusy, « La chanson au cinéma dans les années trente », dans Pistone, Danièle (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Champion, 2002, p. 241-256.

Pisano, Giusy, « Les années trente entre chanson et cinéma », *1895*, n°38 « Musique ! », octobre 2002, p. 167-183.

Pisano, Giusy, et Chantal Gavouyère, *La chanson française dans le cinéma des années trente. Discographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

Porcile, François, et Alain Lacombe, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995.

Powrie, Phil, et Robynn Stilwell (dir.), *Changing Tunes : The Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2005.

Romney, Jonathan et Adrian Wootman, *Celluloid Jukebox : Popular Music and the Movies since the 50s*, Londres, British Film Institute, 1995.

Sala, Emilio, *L'opera senza canto : il mélo romantico é l'invenzione délia colonna sonora,* Venise, Marsilio, 1995.

Soka, Gaëlle, *La bande originale du film, de sa conception à sa réalisation*, DESS, Paris 4, 2003, 171 p.

Souris, André, « 8. La musique dans le cinéma. A propos du film expérimental. », dans *La lyre à double tranchant : écrits sur la musique et le surréalisme*, Sprimont, Mardaga, 2000.

Smith, Jeff, « Bridging the Gap : Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music », *Music and the Moving Image*, Vol. 2, n° 1, printemps 2009.

Stilwell, Robynn J., « The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack : Representing music in cinéma*, Berkley-London, University of California Press, 2007.

Thomas, François, « Musique et son directs dans les films parallèles de Jacques Rivette », *Positif*, n°367, septembre 1991, p. 17-20.
Thonon, Marie (dir.), *Le son & la voix. Entretien avec Michel Chion*, Paris, L'harmattan, 2000.
Törnqvist, Egil, « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman », *Le bulletin de L'AFAS*, n°31, 2007 [en ligne].
Toulet, Emmanuelle et Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
Vidal, Marion et Isabelle Champion, *Histoire des plus belles chansons du cinéma*, Paris, MA Éditions, 1990.
Vincent, Delphine, *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, Paris, L'harmattan, 2013.
Winters, Benjamin, *Music, Performance, and the Realities of Film. Shared Concert Experiences in Screen Fiction*, Taylor & Francis, 2014.
Pour une bibliographie plus générale sur « musique et cinéma » cf. Pistone, Pascal « cinéma et musique : bilan et perspectives », dans *Musicologie & cinéma*, Paris, Observatoire musical français, 2006, p. 89-129.

4. 2. Les compositeurs (monographies) :

Vladimir Cosma :

Perrot, Vincent, *Vladimir Cosma comme au cinéma*, Paris, Hors collection, 2009.

Georges Delerue :

Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Georges Delerue, une vie*, Hélète, Jean Curutchet, 1998 [en ligne].
Perrot, Vincent, *George Delerue de Roubaix à Hollywood*, Chatou, Editions Carnot, 2004.

Antoine Duhamel :

Lerouge, Stéphane, *Conversations avec Antoine Duhamel*, Paris, Textuel, 2007.
Antoine Duhamel. INA. Grands Entretiens. Collection « Musique Mémoires » [en ligne, 7h30 d'entretien].
Image et son, n°215, mars 1968.

Michel Fano :

Mari, Jean-Claude*, Une nouvelle esthétique sonore et musicale dans le cinéma moderne. Michel Fano et l'avènement du filmusique, Thèse, Paris 8, 1997, 442 p.*
Michel Fano. INA. Grands Entretiens. Collection « Musique Mémoires » [en ligne, 10h d'entretien].
www.michelfano.fr/ [site personnel du compositeur].

Joseph Kosma :

Fleuret, Maurice, *Joseph Kosma : un homme, un musicien* dans *La revue musicale*, n°412-415, 1989.

Michel Legrand :

Legrand, Michel, (avec la collaboration de Stéphane Lerouge), *Rien n'est grave dans les aigus*, Paris, Le Cherche Midi, 2013.

Michel Magne :

Magne, Michel, *L'amour de vivre*, Nice, Alain Lefeuvre, 1980.

Paul Misraki :

Paulmisraki.fr [« site officiel » du compositeur].

Jean Prodomidès :

Jean Prodomidès. INA. Grands Entretiens. Collection « Musique Mémoires » [11h d'entretien].

François de Roubaix :

Loison, Gilles et Laurent Dubois, *François de Roubaix : charmeur d'émotions*, Paris, Chapitre Douze, 2008.

http://www.josepaldir.com/banjo/fdroubaix.php [à propos du film *Les grandes gueules*]

Martial Solal :

Solal, Martial, *Ma vie sur un tabouret. Autobiographie*, Paris, Actes Sud, 2008.

Solal, Martial et Xavier Prévost, *Martial Solal : compositeur de l'instant*, Paris, Michel de Maule, 2005.

Martail Soal. INA. Grands Entretiens. Collection « Musique Mémoires » [en ligne, 9h d'entretien].

Autres

Barbaud, Pierre, *Musique et mémoires et autres écrits*, Sampzon, Laura Claass et Nicolas Viel (éd.), Delatour France, 2011.

Lemarque, Francis, *J'ai la mémoire qui chante*, Paris, Presses de la cité, 1992.

Milhaud, Darius, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973.

Porcile, François, *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit ?*, Paris, Éditeurs français réunis, 1971.

Van Parys, Georges, *Les jours comme ils viennent*, Paris, Plon, 1969.

Wiéner, Jean, *Allegro appassionato*, Paris, Belfond, 1978.

4. 3. Numéros spéciaux « musique et cinéma » (revues) :

Albera, François et Giusy Pisano (dir.), *1895*, « Musique ! », n°38, 2002.

Cahiers du cinéma, « La bande-son », n°152, février 1964.

Cahiers du cinéma, « Musiques au cinéma », Hors-série, 1995.

Cinémaction, « La musique à l'écran », n°62, janvier 1992.

Cinématographe, « La musique de film », n°62, novembre 1980.

Classica, « Spécial musique et cinéma. La magie d'un accord parfait », n°132, mai 2011.

Conte, Christophe et J.-D. Beauvallet (dir.), *Les Inrockuptibles*, « La grande histoire des musiques de films », n°298, 10-30 juillet 2001.

Jost, François et Réal La Rochelle (dir.), *Cinémas*, « Cinéma et musicalité », Volume 3, n°1, automne 1992.

Julien, Jean-Rémy (dir.), *Vibrations*, « Les musiques des films », n°4, janvier 1987.

Lacombe, Alain (dir.), *Écran 75*, « Cinéma et musique (1960-1975) », n°39, septembre 1975.

L'éducation musicale, Dossier « Musique et cinéma », n°560, mars-avril 2009.

L'éducation musicale, Dossier « Musique et cinéma II », n°561, mai-juin 2009.

Positif, « Musiques de film », n°389-390, juillet-août 1993.

Positif, « Musique de film : Orient-Occident », n°451, septembre 1998.

Positif, « musique de film : Hollywood », n°452, octobre 1998.

Jazz Man, « Spécial Jazz et cinéma », n°36, mai 1998.

On trouve dans la revue *Le technicien du film*, quelques articles sur le son et les compositeurs. Cf. notamment la rubrique « Pour les auteurs, les compositeurs... et éditeurs d'aujourd'hui » de Gérard de Crancé.

5. Sciences humaines :

5. 1. Histoire

Ariès, Philippe, *Essais de mémoire, 1943-1983*, Paris, Seuil, 1993.

Bantigny, Ludivine, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie,* Paris, Fayard, 2007.

Borne, Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2000.

Bourdon, Jérôme, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, Anthropos-Economica-INA, 1990.

Brochand, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Tome II, 1944-1974*, Paris, La documentation française, 1994.

Cabanne, Pierre, *Le pouvoir culturel sous la Ve république*, Paris, Olivier Orban, 1985.

Celati, Jean-Louis, *Chronique de la rue parisienne. Les années 1960*, Paris, Parigramme, 2003.

Chambaz, Bernard et Paul Almazy, *Les vingt glorieuses. La vie quotidienne en France 1950-1970*, Paris, Seuil, 2007.

Corbin, Alain (dir.), *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, 2009.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006.

Corbin, Alain, « Histoire et anthropologie sensorielle » dans *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIXe siècle*, Paris, Champs/Flammarion, 1991.

Corbin, Alain, « Le vertige des foisonnements. Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992.

Corbin, Alain, *Historien du sensible* (Entretiens avec Gilles Heuré), Paris, La Découverte, 2000.

Daufresne, Jean-Claude, *Fêtes à Paris au XXe siècle. Architectures éphémères de 1919 à 1989*, Paris, Mardaga, 2001.

Delporte, Christian, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

Deramat, J.-M., *Pourquoi tous ces copains ?*, Paris, Éditions Charpentier, 1964.

Desprairies, Cécile, *L'héritage de Vichy : ces 100 mesures toujours en vigueur*, Paris, Armand Colin, 2012.

Duby, Georges et Philippe Ariès (dir.), *Histoire de la vie privée. Tome V. De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1999.

Esprit, « Le temps des copains », février 1964.

Fabre, Pascale et Danièle, *Histoire de l'Europe au XXe siècle. Deuxième partie, 1945-1974*, Paris, Complexe, 1995 [court chapitre « musique et cinéma »].

Fresneau, Elvina, *Le poste à transistors à la conquête de la France. La radio nomade, 1954-1970*, Bry-sur-Marne, INA, 2011.

Gervereau, Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

Gervereau, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2003.

Giroud, Françoise, *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Paris, Gallimard, 1958.

Goetschel, Pascale et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France. De la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2011.

Hobsbawm, Éric, *L'Âge des extrêmes, histoire du court XXe siècle*, Paris, André Versaille Éditeur, 1999.

Le Gendre, Bertrand, *1962, l'année prodigieuse*, Paris, Denoël, 2012.

Le Goff, Jean-Pierre, *La fin du village : une histoire française*, Paris, Gallimard, 2012.

Lemonnier, Bertrand, *L'Angleterre des Beatles, une histoire culturelle des années 1960*, Paris, Kimé, 1995.

Lemonnier, Bertrand, « La "culture pop" des années 1960 en Angleterre » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°53, 1997.

Le Pajolec, Sebastien, *Tous les garçons et les filles de leur âge. Jeunesse et cinéma en France (1953-1975)*, thèse de doctorat, Université de Paris I, 2005.

Le Pajolec, Sébastien, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », dans Banligny, Ludivine et Ivan Jablonko (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, PUF, 2009.

Mendras, Henri, *La seconde révolution française 1965-1984*, Paris, Gallimard, 1988.

Nora, Pierre (dir.), *Lieux de mémoire* (3 tomes), Paris, Gallimard, 1997.

Ory, Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994. B

Ory, Pascal, *L'aventure culturelle française 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989.

Pelletier, Denis, *La crise catholique. Religion, société, politique en France (1965-1978)*, Paris, Payot, 2002.

Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

Revel, Jacques et André Burguière (dir.), *Histoire de la France : choix culturels et mémoire*, Paris, Seuil, 2000.

Rieffel, Rémy, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la Ve république*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Ross, Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc, la culture française au tournant des années 1960*, Paris, Abbeville, 1997.

Simonin, Anne et Hélènes Clastres, *Le débat. Les idées en France, 1945-1988. Une chronologie*, Paris, Gallimard, 1989.

Sirinelli, Jean-François, Jean-Yves Mollier et Christian Delporte, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

Sirinelli, Jean-François et Rioux, Jean-Pierre, *Histoire culturelle de la France (4). Le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 2005.

Sirinelli, Jean-François, *Les baby-boomers, une génération (1945-1969)*, Paris, Fayard, 2003.

Sirinelli, Jean-François, « La France des *sixties* revisitée », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 69, janvier-mars 2001, p. 111-124.

Sohn, Anne-Marie, *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette, 2001.

Sohn, Anne-Marie, « Pour une histoire de la société au regard des médias 1950-1970 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril-juin 1997.

Sorlin, Pierre, *La société française, 1914-1968*, Paris, Arthaud, 1971.

Tamagne, Florence, « « C'mon everybody » Rock'n'roll et identités juvéniles en France (1956-1966) », dans Banligny, Ludivine et Ivan Jablonko (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Puf, 2009.

Veillon, Dominique et Michèle Ruffat, *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité*, Paris, Éditions Autrement, 2007.

Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

Viansson-Ponté, Pierre, *Histoire de la république gaullienne*, Paris, Fayard, 1981 [2 volumes (1958-1962, 1962-1969)].

Vincent, Gérard, *Les français. Chronologie et structure d'une société*, tome I, *1945-1975*, Paris, Masson, 1977.

Winock, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999.

Winock, Michel, *Chronique des années soixante*, Paris, Seuil, 1987.

Yon, Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Yonnet, Paul, *Jeux, modes et masses. La société française et le moderne (1945-1985)*, Paris, Gallimard, 1985.

5. 2. Autres

Aragon, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 2003.

Assouline, Pierre, *Hergé*, Paris, Plon, 1996.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

Billard, Jacques, *L'éclectisme*, Paris, PUF, 1997.

Boudinet, Gilles, *Des arts et des idées au XXe siècle : musique, peinture, philosophie, sciences humaines*, Paris, L'harmattan, 2000.

Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984/2002.

Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1978.

Bourdieu, Pierre, *La bal des célibataires : crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Seuil, 2002.

Canetti, Elias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.

Chapoulie, Jean-Michel, Olivier Kourchid, Jean-Louis Robert, Anne-Marie Sohn, *Sociologues et sociologies : la France des années 1960*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

Dagnaud, Monique, *La teuf, essai sur le désordre d'une génération*, Paris, Seuil, 2008.

Debord, Guy, *Enregistrements magnétiques (1952-1961)*, Paris, Gallimard, 2010.

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1994.

Donnat, Olivier, *Les français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

Dufrenne, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Paris, J.-M. Place, 1991.

Dumazedier, Joffre (dir.), *Le loisir et la ville 1. Loisir et culture*, Paris, Seuil, 1966.

Dumazedier, Joffre, *Espace et loisir dans la société française d'hier et de demain*, Paris, Centre de recherche et d'urbanisme, 1967.

Dumazedier, Joffre, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Seuil, 1972.

Durozoi, Gérard, *Le journal de l'art des années 1960*, Paris, Hazan, 2008.

Eco, Umberto, *La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

Esquenazi, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009.

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

Gilson, Étienne, *La société de masse et sa culture*, Paris, Vrin, 1981.

Girod, Francis, *Manuel de la pensée yéyé*, Paris, Julliard, 1966.

Hoggart, Richard, *La culture du pauvre. Études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970.

Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Verticales, 2009.

Karsenti, Bruno, *Marcel Mauss : le fait social total*, Paris, PUF, 1994.

Kris, Ernst et Otto Kurz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1987.

Lahire, Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte, 2004.

Le Breton, David, *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.

Lefebvre, Henri, *Introduction à la modernité*, Paris, Minuit, 1962.

Lefebvre, Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, 1968.

Marx, William (dir.), *Les arrière-gardes au XXe siècle*, Paris, PUF, 2008.

Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars – 15 avril 1936.

Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950. M

Mead, Margaret et Rhoda Métraux, *Thèmes de culture de la France*, Paris, Gallimard, 1958.

Mead, Margaret, *Le fossé des générations*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

Mesure, Sylvie, et Patrick Savidan, *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Puf, 2006.

Montalbetti, Christine, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003.

Morin, Edgar, *La métamorphose de Plozévet. Commune en France*, Paris, Fayard, 1975.

Morin, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Amand Colin, 2008 [1963].

Morin, Edgar, *Journal (1962-1987)*, Paris, Seuil, 2012.

Morin, Edgar, *Sociologie*, Paris, Fayard, 1994.

Ory, Pascal, *L'anarchisme de droite*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

Passeron, Jean-Claude et Claude Grignon, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature,* Paris, Seuil/Gallimard, 1989.

Pouivet, Roger, *Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010.

Remy, Jacqueline, *Nous sommes irrésistibles. (Auto)critique d'une génération abusive*, Paris, Seuil, 1990.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Rotman, Patrick et Hervé Hamon, *Génération. 1 Les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987.

Rouch, Jean, « Le film ethnographique », dans Poirier, Jean (dir.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968.

Rosset, Clément, *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979/1985.

Sartre, Jean-Paul, *Orphée noir*, PUF, 1977 [1949].

Stiegler, Bernard, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, 2013.

Souriau, Étienne, *La correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Puf, 1990.

Touraine, Alain, *La société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969.

Wald Lasowski, Aliocha, *Jean-Paul Sartre, une introduction*, Paris, Pocket, 2011.

6. Littérature

Beck, Béatrix, *Léon Morin, prêtre*, Paris, Gallimard, 1952.

Belleret, Robert, *Sixties. Cinéroman*, Paris, Sabine Wespieser, 2004.
Butor, Michel, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.
Duras, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958.
Duras, Marguerite, *Une aussi longue absence* dans *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 2011.
Ellin, Stanley, *À double tour*, Paris, Gallimard, 1954.
Gégauff, Paul, *Rébus*, Nantes, Le passeur, 1998 [Minuit, 1957].
Goodis, David, *Tirez sur le pianiste*, Paris, Gallimard, 1957.
Hanke, Peter, *Essai sur le juke-box*, Paris, Gallimard, 1993.
Huguenin, Jean-René, *Une autre jeunesse*, Paris, Seuil, 1965 (posthume).
Huguenin, Jean-René, *Journal*, Paris, Seuil, 1997 [1955-1962].
Green, Julien, V*ers l'invisible, Journal 1958-1967*, Paris, Plon, 1967.
Mauriac, François, *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, La Flèche, 2006 [1965].
Nimier, Roger, *Variétés : l'air du temps (1945-1962)*, Paris, Arléa, 1999.
Nourissier, François, *B. B. 60*, Paris, La dilettante, 1996.
Ollivier, Éric, *Les godelureaux*, Paris, Denoël, 1959.
Perec, Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965.
Rezvani, Serge, *Les années Lula*, Paris, Flammarion, 1968.
Robbe-Grillet, Alain, *L'immortelle*, Paris, Minuit, 1963.
Rochefort, Christiane, *Les stances de Sophie*, Paris, Grasset, 1963.
Romains, Jules, *Les copains*, Paris, Gallimard, 1922.
Sagan, Françoise, *La chamade*, Paris, Julliard, 1965.
Sagan, Françoise, *Aimez-vous Brahms*, Paris, Julliard, 1959.
Simenon, Georges, *Trois chambres à Manhattan* [1946] dans *Romans américains*, Paris, Obmnibus, 2009.

7. Sites web :

Musique

« Les JMF, un organisateur de concert pas comme les autres... », www.lesjmf.org/mixed/doiqyfk.pdf [consulté en septembre 2011]
www.encyclopedisque.fr [L'encyclopédie en ligne du 45 tours francophone]
www.radioyeye.com [« La radio des années 1960 », radio uniquement musicale en ligne]
www.vinylmanique.com
http://www.infodisc.fr/Histoire_S.php [site de données (classements, « hits ») sur le disque en France]
Teppaz-and-co.fr [site créée par un jeune bibliothécaire parisien, Christophe Avdjian, exclusivement consacré aux « sixties » en France, en adoptant un point de vue nostalgique]

Cinéma

www.cinema-français.fr [Pour les affiches des films]
www.bifi.fr [Bibliothèque du film, cinémathèque française]
www.cadrage.net [Revue en universitaire sur le cinéma en ligne, de nombreux liens proposés]

caulindex.eu [index en ligne de plusieurs revues de cinéma]
www.imdb.com [Internet Movie Database]
cineclap.free.fr [site de « cinéphiles » qui répertorient des références, et autres citations, présentes dans les films]

Musique et cinéma
www.cinezik.org [« Le site de la musique de film »]
www.underscores.fr [« Le magazine de la musique de film »]
www.lecranmusical.blogspot.com [« La musique à l'écoute de l'image », plusieurs articles sur la Nouvelle Vague et sur des films des années 1960]
www.colonnesonore.net [site italien sur la « bande son »]
www.musiquedefilm.be [site belge, « soundtrack magazine »]
www.ucmf.fr [site de l'Union des Compositeurs de Musiques de Films, un magazine en ligne avec des entretiens instructifs sur les rouages du métier]
www.worldsofaudiovision.org [conseillé par Emilio Sala, « Worlds of AudioVision »]
www.filmsound.org [« Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design »]
www.lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/jots/jazzscreen-home.html [Library of congress, base de données Jazz on the Screen, « A Jazz and Blues Filmography » by David Meeker]

Discographie
Collection *Écoutez le cinéma !* Créée par Stéphane Lerouge en 2002 (plus de 80 titres) [Les livrets, *liner notes*, sont souvent bien documentés et complétés d'entretiens].
Collection *Jazz in Paris*, « Jazz & cinéma », 5 vol.

B) Approches monographiques (par réalisateurs, entre 1958-1968)

Pour les compositeurs, voir « Musique et cinéma ».

Jean-Gabriel Albicocco (*La Fille aux yeux d'or* et *Le Grand Meaulnes*)
Wallon, Simone, « Les chansons du *Grand Meaulnes* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°28, 1976.

Robert Bresson (de *Pickpocket* à *Mouchette*)
Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988.
Douche, Sylvie, « Le dimention sémantique de la musique chez Robert Bresson », dans *L'éducation musicale*, n°561, mai-juin 2009.
Frodon, Jean-Michel, *Robert Bresson*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
Godier, Rose-Marie, *L'automate et le cinéma : dans* La règles du jeu *de Renoir,* Le limier *de Mankiewicz,* Pickpocket *de Bresson*, Paris, L'harmattan, 2005.
Jardonnet, Évelyne et Marguerite Chabrol, *Pickpocket de Robert Bresson*, Paris, Atlande, 2005.

Prédal, René, « Robert Bresson, l'aventure intérieure », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°408-409, janvier/février 1992.
Provoyeur, Jean-louis, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003.
Sémolué, Jean, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993.

Marcel Camus (*Orfeu negro*)
Fléchet, Anaïs, « Brésil nouvelle vague » dans *Orfeu negro*, Bande originale du film de Marcel avec Marpessa Dawn et Breno Mello, Label Emarcy, 2008.
Sandroni, Carlos, « Aux souces de l'Orphée noir, batuque et musiques de carnaval » dans *Orfeu negro*, Bande originale du film de Marcel avec Marpessa Dawn et Breno Mello, Label Emarcy, 2008.
Tamby, Jean-Luc, « Orphée du tout-monde » dans *L'éducation musicale*, Dossier « Musique et cinéma », n°560, mars-avril 2009.
Tercinet, Alain, « Le jazz et la samba » dans *Orfeu negro*, Bande originale du film de Marcel avec Marpessa Dawn et Breno Mello, Label Emarcy, 2008.

Marcel Carné (de *Terrain vague* à *Les Jeunes loups*)
www.marcel-carne.com [site avec de nombreux documents numérisés]
Carné, Marcel et Claude Guiquet, *Ma vie à belles dents*, Paris, L'Archipel, 1996.

Alain Cavalier (de *Le Combat dans l'île* à *La Chamade*)
« Le Combat dans l'île », *L'avant-scène cinéma*, n°18.
« L'Insoumis », *L'avant-scène cinéma*, n°41.
« La Chamade », *Cinéma*, n°133.

Claude Chabrol (de *Le Beau Serge* à *Les Biches*)
Blanchet Christian, *Claude Chabrol*, Paris, Rivages, 1989.
Braucourt, Guy, *Claude Chabrol*, Paris, Seghers, 1971.
Chabrol, Claude, *Par lui-même et par les siens*, Paris, Stock, 2011.
Chabrol, Claude et François Guérif, *Comment faire un film*, Paris, Rivages, 2004.
Chabrol, Claude, *Pensées, répliques et anecdotes*, Paris, Le cherche midi, 2002.
Chabrol, Claude et François Guérif, *Conversation avec...Claude Chabrol, un jardin bien à moi*, Paris, Denoël, 1999.
Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne...*, Paris, Robert Laffont, 1976.
Magny, Joël, *Claude Chabrol*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987.
Pascal, Michel, *Claude Chabrol*, Paris, Ed. de la Martinière, 2012.
Wilfried, Alexandre, *Claude Chabrol : la traversée des apparences*, Paris, Le Félin, 2003.
(Vidéo) *Claude Chabrol : mon premier film* de Francis Girod.

Henri-Georges Clouzot (*La Vérité* et *La Prisonnière*)

Bocquet, José-Louis et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011.

Jean Cocteau (*Le Testament d'Orphée*)

Gullentops, David et Malou Haine, *Jean Cocteau : textes et musique,* Paris, Mardaga, 2005.

Pinoteau, Claude, *Derrière la caméra avec... Jean Cocteau. Entretiens avec Monique Bourdin*, Paris, Horizon illimité, 2003.

Jacques Demy (de *Lola* à *Model Shop*)

Berthomé, Jean-Pierre, *Les parapluies de Cherbourg. Jacques Demy*, Paris, Nathan, 1996.

Demy, Jacques, *Chansons et textes chantés*, ¨Paris, Léo Scheer, 2004.

Jullier, Laurent, *Abécédaire des parapluies de Cherbourg*, Paris, Éd. de l'Amandier, 2007.

Laporte, Sophie (dir.), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Paris, Flammarion, 2013.

Taboulay, Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

Jacques Deray

Deray, Jacques, *J'ai connu une belle époque*, Paris, Christian Pirot, 2003.

Michel Deville

« *Péril en la demeure*. Portrait du cinéaste en discophile », Michel Deville, volume 67, Paris, Lettres Modernes Minard, 2002.

Jean-Luc Godard (de *À bout de souffle* à *One plus One*)

Bergala, Alain, *Godard au travail. Les années 1960*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

D'Abrigeon, Julien, « Jean-Luc Godard, cinéaste-écrivain. De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1967 », mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Pierre Bobillot, 1999 [en ligne].

Cerisuelo, Marc, *Jean-Luc Godard*, Paris, Lhermier, 1989.

De Baecque, Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010.

Douin, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard. Dictionnaire des passions*, Paris, Stock, 2010.

Godard, Jean-Luc, et Marcel Ophüls, *Dialogue sur le cinéma*, Paris, Le bord de l'eau, 2012.

Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.

Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par Alain Bergala), Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, 1985.

Godard, Jean-Luc, et Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004.

Leutrat, Jean-Louis et Suzanne Liandra-Guigue, *Godard simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Mandelbaum, Jacques, *Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

Marie, Michel, *À bout de souffle*, Paris, Nathan, 1999.

Marie, Michel, *Comprendre Godard : travelling avant sur « À boute de souffle » et « le Mépris »*, Paris, Armand Colin, 2006.
Marie, Michel, *Godard. La Nouvelle Vague et A boute de souffle*, Paris, Armand Colin, 2012.
Serrut, Louis-Albert, *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien. Des emplois et usages de la matière sonore dans ses œuvres cinématographiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.
Sheer, Miriam, « The Godard/Beethoven Connexion : On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films », *The Journal of Musicology*, Vol. 18, N°1, hiver 2001.
Stenzl, Jürg, *Jean-Luc Godard musicien*, Paris, Éditions Textes + Kritik, 2010.
Ventura, Claude, *Chambre 12. Hôtel de Suède*, La sept/Télé Europe, 1993 (documentaire sur *À bout de souffle*).
Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard, Collection « Cinéastes de notre temps » (novembre 1964).

Georges Lautner (de *Marche ou crève* à *Le Pacha*)
Audiard, Michel, *Audiard par Audiard*, Paris, René Château, 2000.
Denat, Jean-Luc et Pierre Guingamp, *« Les tontons flingueurs » et « Les barbouzes » : toute une époque !...*, Paris, L'Harmattan, 1998.
Durant, Philippe, *Michel Audiard ou Comment réussir quand on est un canard sauvage*, Paris, Le cherche midi, 2005.
Germain, Stéphane, *L'encyclopédie Audiard : du primus, du brutal et de l'harmonie*, Paris, Hugo et Compagnie, 2012.
Lancry, Pierre-Jean, *Pleins feux sur les...Tontons flingueurs*, Paris, Dragoon, 2003.
Lautner, Georges (avec José Louis Bocquet), *On aura tout vu*, Paris, Flammarion, 2005.
Lautner, Georges, *Georges Lautner : foutu fourbi* (entretien avec José Louis Bocquet), Paris, La sirène, 2000.
Lemonier, Marc, *Le monde des Tontons flingueurs et l'univers d'Audiard*, Paris, City Editions, 2012.
Paucard, Alain, *La France de Michel Audiard*, Paris, Xenia, 2007.

Claude Lelouch (de *L'Amour avec des si* à *Un Homme qui me plaît*)
Alion, Yves et Jean Ollé Laprune, *Claude Lelouch mode d'emploi*, Paris, Calmann Levy, 2005.
Lelouch, Claude (avec Jean-Philippe Chatrier), *Itinéraire d'un enfant très gâté*, Paris, Robert Laffont, 2000.

Louis Malle (d'*Ascenseur pour l'échafaud* à *Le Voleur*)
Billard, Pierre, *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Paris, Plon, 2003.
French, Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993.
Prédal, René, *Louis Malle*, Paris, Edilig, 1989.

Jean-Pierre Melville (de *Deux hommes à Manhattan* à *Le Samouraï*)
Bantcheva, Denitza, *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme*, Paris, Revif, 2007.
Barat, François, *L'entretien avec Jean-Pierre Melville*, Paris, Séguier, 1999.

Mouëllic, Gilles, « La sérénité tragique du jazz » dans Déniel, Jacques et Pierre Gabaston (dir.), *Riffs pour Melville*, Paris, Yellow Now, 2010.
Melville, Jean-Pierre, *Le cinéma selon Melville : entretiens avec Rui Nogueira*, Paris, Éditions de l'étoile, 1996.

Jean-Pierre Mocky (de *Les Dragueurs* à *La Grande lessive*)
Haustrate, Gaston, *Entretiens avec Jean-Pierre Mocky*, Paris, Edilig, 1989.
Mocky, Jean-Pierre, *M le Mocky, mémoires d'outre-monde*, Paris, Denoël, 2001.
Prédal, René, *Jean-Pierre Mocky*, Paris, Lhermier, 1989.
site jpierre.mocky.free.fr [mémoire sur Mocky et autres documents].

Edourd Molinaro (de *Le Dos au mur* à *Oscar*)
Molinaro, Edouard, *Intérieur soir*, Paris, Anne Carrière, 2009.

Jean-Daniel Pollet (de *Pourvu qu'on ait l'ivresse...* à *Le Horla*)
« Entretien avec Jean-Daniel Pollet », *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968.
Dossier sur *Méditerranée* [en ligne, http://www.pileface.com/sollers/article].

Jean Renoir (de *Le Déjeuner sur l'herbe* à *Le Caporal épinglé*)
Bertin, Célia, *Jean Renoir. Biographie*, Paris, Ed. du Rocher, 2005.
Leutrat, Jean-Louis, « Sois bonne, ô ma belle inconnue... (sur ritournelle et galop dans *La Chienne*) », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 3, n°1, 1992.
Mérigeau, Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012.
Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

Alain Resnais (d'*Hiroshima mon amour* à *Je t'aime, je t'aime*)
Benayoun, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Ramsay, 2008.
Bounoure, Gaston, *Alain Resnais*, Paris, Seghers, 1962.
Jousse, Thierry, « Alain Resnais et la musique de cinéma », *Cahiers du cinéma*, Hors-série, « musique et cinéma », 1993.
Juventy, Muriel, « De la réhabilitation des stéréotypes: autour de *Providence*, Alain Resnais/Miklos Rosza », *Vibrations*, n°4, 1987, p. 156-178.
La Rochelle, Réal, « Quand le dialogue devient chant ; entretien avec Alain Resnais », *Positif*, n°437-438, juillet-août 1997, p. 10-20.
Lembeye, Amélie, *Le cinéma d'Alain Resnais : de l'écriture littéraire à l'écriture musicale*, Maîtrise, Bordeaux 3, 2005, 136 p.
Leymarie, Olivier, *La musique comme agent du discours dans Muriel ou le temps d'un retour d'Alain Resnais, musique de Hans Werner Henze*, Maîtrise, Paris 4, 1997.
Leutrat, Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, Paris, Armand Colin, 2008.
Marie, Michel, *Muriel d'Alain Resnais*, Paris, Atlande, 2005.

Marie, Michel, « Analyses des codes sonores dans *Muriel* d'Alain Resnais », Thèse d'études cinématographiques, Université de Paris 8, 1976.
Marie, Michel, « *Muriel*, un film sonore, un film musical, un film parlant », dans Baible, Claude, *Muriel. Histoire d'une recherche*, Paris, Galilée, 1974, p. 61-122.
Prédal, René, « IV. Les harmoniques » dans *Études cinématographiques*, n°211-222, Lettres Modernes Minard, 1996, p. 211-222.
Oms, Marcel, « Resnais et la musique » dans *Alain Resnais*, Paris, Rivages/Cinéma, 1988.
Pingaud, Bernard (dir.), « Alain Resnais ou la création au cinéma », *L'arc*, n°31 spécial Alain Resnais, 1967.
Rocher, Daniel, « *L'année dernière à Marienbad* 3. La musique. », dans *Études cinématographiques*, n°100-103, Lettres Modernes Minard, 1974, p. 79-82.
Thomas, François, *L'atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989.

Jacques Rivette (*Paris nous appartient* et *La Religieuse*)
Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
Vignaux, Valérie, *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*, Liège, CEFAL, 2005.

Alain Robbe-Grillet (de *L'Imortelle* à *L'Homme qui ment*).
Prédal, René, Noël Burch, Dominique Château, Claude Murcia (dir.), *Robbe-Grillet Cinéaste*, Caen, PU de Caen, 2006.
Robbe-Grillet, Alain, *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Paris, Christian Bourgois, 2001.

Yves Robert (de *Ni vu... ni connu...* à *Alexandre le bien heureux*)
Robert, Yves, *Un homme de joie* (dialogue avec Jérôme Tonnerre), Paris, Flammarion, 1996.

Éric Rohmer (de *Le Signe du lion* à *La Collectionneuse*)
Bonitzer, Pascal, *Éric Rohmer*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1999.
Cléder, Jean (dir.), *Éric Rohmer. Évidence et ambiguïté du cinéma*, Rennes, Le bord de l'eau, 2007.
Collet, Jean, « Éric Rohmer : l'Architecte passionné », revue *Études*, octobre 1969.
Schilling, Derek, *Éric Rohmer*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
Herpe, Noël (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Pur, 2007.
Hertay, Alain, *Éric Rohmer : comédies et proverbes*, Liège, Céfal, 1998.
Magny, Joel, *Éric Rohmer*, Paris, Payot & Rivages, 1995.
Molinier, Philippe, « Y a-t-il des paysages dans les films d'Eric Rohmer ? », Jean Motet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seysel, Champ Vallon, 1999, p.194-208.
Mouëllic, Gilles, « L'évidence d'une chanson de marin », Leloup, Daniel et Masson, Marie-Noëlle (dir.), *Musiques en Bretagne, Images et pratiques*, *Hommages à Marie-Claire Mussat*, Rennes, PUR, 2003, p. 253-261.
Mouren, Yannick, *Études cinématographiques*, *Eric Rohmer 3*, Caen, Lettres modernes minard, 2008.
Rohmer, Éric, « Le celluloïd et le marbre (IV). Beau comme la musique. », dans *Cahiers du cinéma* N°52 (1955).

Rohmer, Éric, *De Mozart en Beethoven : essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles/Paris, Actes Sud, 1996.
Rohmer, Éric, *Contes des 4 Saisons*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.
Rohmer, Éric, *Le goût de la beauté*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004.
Rohmer, Eric, *Le Trio en mi bémol*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988.
Schuytter, Violaine Caminade de, *Éric Rohmer, corps et âme. L'intégrité retrouvée*, Paris, L'harmattan, 2011.
Vassé, Claire, *Éric Rohmer : le paradoxe fait cinéaste*, Paris, Arte/Mille et une nuits, 1997.

Jacques Rozier (*Adieu Philippine*)
Burdeau, Emmanuel (dir.), *Jacques Rozier, le funambule*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
Garson, Charlotte, *Jacques Rozier. Adieu Philippine*, Paris, CNC. Dossier « Lycéens et apprentis au cinéma » [en ligne].

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*Chronique d'Anna Magdalena Bach*)
Faux, Anne-Marie, Jean-Marie Straub, *Danièle Huillet. Conversations en archipel, Paris, Cinémathèque française*, 1999.
Lafosse, Philippe, *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub*, Toulouse, À propos, 2007.
Raymond, Jean-Louis, *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Le Mans*, École supérieure des beaux arts du Mans, 2008.

Jacques Tati (*Mon Oncle* et *Playtime*)
Bellos, David, *Jacques Tati : sa vie et son art*, Paris, Seuil, 2002.
Boully, Fabien, *Jacques Tati. Mon Oncle*, Paris, Atlande, 2007.
Chion, Michel, *Jacques Tati,* Paris, Cahiers du cinéma, 1987.
Dondey, Marc, *Jacques Tati*, Paris, Ramsey, 2002 [1989].
Goudet, Stéphane et Macha Makeieff, *Jacques Tati : deux temps, trois mouvements...*, Paris, Naïve, 2009.
Goudet, Stéphane, *Jacques Tati : de François le facteur à monsieur Hulot*, Parsi, Cahiers du cinéma, 2002.
Guerand, Jean-Philippe, *Jacques Tati*, Paris, Gallimard, 2007.
Henry, Jean-Jacques, « Claquez vos portes sur un silence d'or, note sur le son chez Tati », *Cahiers du cinéma*, n°239, septembre 1979.

François Truffaut (de *Les Quatre cents coups* à *Baisers volés*)
Aznavour, Charles, *Aznavour par Aznavour*, Paris, Fayard, 1970.
De Baecque, Antoine et Arnaud Guigue, *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, La Martinère, 2004.
De Baecque, Antoine et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996-2001.
Delmais, Hervé, *Truffaut*, Paris, Rivages, 1987.
Fanne, Dominique, *L'univers de François Truffaut*, Paris, Cerf, 1972.
Guigue, Arnaud, *François Truffaut. La culture et la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
Le Berre, Carole, *François Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

Le Berre, Carole, *Jules et Jim. François Truffaut*, Paris, Nathan, 1995.
Neupert, Richard, « The Musical Score as Closure Device in *The 400 Blows* » dans *Film Criticism* 14-1, 1989.
Rabourdin, Dominique, *Truffaut par Truffaut*, Paris, Chêne, 2004.
Truffaut, François, *Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987.
Truffaut, François, *Hitckcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993.
Truffaut, François, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 2007.
Truffaut, François, *Le cinéma selon François Truffaut* (textes réunis par Anne Gillain), Paris, Flammarion, 1988.
Truffaut, François, *Correspondance* (par Gilles Jacob et Claude de Givray), Paris, Hatier, 1988.
Truffaut, François, *Les aventures d'Antoine Doinel*, Paris, Mercure de France, 1970.
« Francois Truffaut s'entretient avec Claude Cézan sur la musique de film », *Musica Disques*, septembre 1966.

Roger Vadim (de *Et Dieu créa la femme* à *Barbarella*)
Frydland, Maurice, *Roger Vadim*, Paris, Seghers, 1963.
Vadim, Roger, *Mémoire du diable*, Paris, Stock, 1975.
Vadim, Roger, *D'une étoile l'autre*, Paris, NO 1, 1990.

Agnès Varda (de *Cléo de 5 à 7* à *Les Créatures*)
Bernard, Bastide, *Genèse et réception de Cléo de 5 à 7 d'Agnès Varda*, Thèse (dir. Michel Marie), Paris 3, 2006, 387 p.
Gorbman, Claudia, « La musique vardienne » dans Fiant, Anthony, Hamery, Roxane et Éric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, 1995.
Prédal, René, *Sans toit ni loi d'Agnès Varda*, Paris, Atlande, 2003.
Varda, Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.

Annexe I

Filmographie : cinéma français (1958-1968).

Le corpus est constituée des films retenus dans les principales histoires du cinéma français et s'appuie sur la sélection effectuée par Jean-Michel Frodon dans un de ses ouvrages.[22] Cette sélection recoupe, à quelques films près, les sélections antérieures effectuées par Freddy Buache[23], Claire Clouzot[24], et Vincent Pinel[25]. Une série de films supplémentaires, considérés par l'histoire du cinéma comme secondaires, que nous avons eu l'occasion de visionner, vient compléter ce corpus. Ils sont indiqués entre crochets.[26]

Films sortis en :

1958[27] 28 films

s. d., *Lettre de Sibérie* de Chris Marker
29 janvier, *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle
14 février, *Barrage contre le pacifique* de René Clément
12 mars, *Les Misérables* de Jean-Paul Le Chanois
4 avril, *Montparnasse 19* de Jacques Becker
10 mai, *Mon Oncle* de Jacques Tati
17 septembre, *En cas de malheur* de Claude Autant-Lara
24 septembre, *Une Vie* d'Alexandre Astruc
10 octobre, *Les Tricheurs* de Marcel Carné
5 novembre, *Les Amants* de Louis Malle
6 novembre, *Les Mistons* de François Truffaut
26 novembre, *Maxime* d'Henri Verneuil

[15 janvier, *Échec au porteur* de Gilles Grangier]
[15 janvier, *Rafles sur la ville* de Pierre Chenal]
[29 janvier, *Maigret tend un piège* de Jean Delannoy]
[18 février, *Cargaison blanche* de Georges Lacombe]
[7 mars, *Le Dos au mur* d'Édouard Molinaro]
[12 mars, *Trois jours à vivre* de Gilles Grangier]
[18 avril, *La Chatte* de Henri Decoin]
[7 mai, *Sois-belle et tais-toi* de Marc Allégret]
[14 mai, *Le Désordre et la nuit* de Gilles Grangier]
[13 août, *La Fille de Hambourg* d'Yves Allégret]
[22 octobre, *Taxi, roulotte et corrida* d'André Hunebelle]
[19 novembre, *Une Balle dans le canon* de Michel Deville]

---

22 Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 1065-1070. Des films sélectionnés par Jean-Michel Frodon, nous n'avons pas pu visionner : *On enterre pas le dimanche* (1959) de Michel Drach ; *Le Bel âge* (1960) de Pierre Kast ; *Le Rendez-vous de minuit* (1961) de Roger Leenhardt ; *L'Éducation sentimentale* (1962) d'Alexandre Astruc ; *Les Cœurs verts* (1966) d'Edouard Luntz ; *Lamiel* (1967) de Jean Aurel **;** *L'Une et l'autre* (1967) de René Allio ; *Drôle de jeu* (1968) de Pierre Kast **;** *Les Gauloises bleues* (1968) de Michel Cournot ; *L'Astragale* (1968) de Guy Casaril.

23 Buache, Freddy, *Le cinéma français des années 1960*, Paris, Hatier/Cinq continents, 1987, p. 164-171.

24 Clouzot, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Nathan/Alliance française, 1972, p. 200-202.

25 Pinel, Vincent, *Cinéma français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

26 Pour une liste exhaustive des films cf. « Index de tous les longs-métrages français produits et sortis de 1945 à 1995 » dans Prédal, René, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996, p. 873-960.

27 Pour l'année 1958, d'après Billard, Pierre, *L'âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 658.

[19 novembre, *Un Drôle de dimanche* de Marc Allégret]
[26 novembre, *Le Sicilien* de Pierre Chevalier]
[24 décembre, *Les Vignes du seigneur* de Jean Boyer]
[24 décembre, *Christine* de Pierre Gaspard-Huit]

1959 37 films

s. d., *Moi, un Noir* de Jean Rouch
10 janvier, *Le Beau Serge* de Claude Chabrol
11 mars, *Les Cousins* de Claude Chabrol
20 mars, *La Tête contre les murs* de Georges Franju
8 avril, *Archimède le clochard* de Gilles Grangier
24 avril, *Marie-Octobre* de Julien Duvivier
29 avril, *Les Dragueurs* de Jean-Pierre Mocky
4 mai, *Les Quatre cents coups* de François Truffaut
6 mai, *Goha* de Jacques Baratier
10 juin, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais
12 juin, *Orfeu Negro* de Marcel Camus
9 septembre, *Les Liaisons dangereuses 1960* de Roger Vadim
18 septembre, *Babette s'en va-t-en guerre* de Christian-Jacque
16 octobre, *Deux hommes à Manhattan* de Jean-Pierre Melville
11 novembre, *Déjeuner sur l'herbe* de Jean Renoir
4 décembre, *À double tour* de Claude Chabrol
16 decembre, *Pickpocket* de Robert Bresson
16 decembre, *La Vache et le Prisonnier* de Henri Verneuil

[13 février, *Le Petit prof* de Carlo Rim]
[21 janvier, *Le Fauve est lâché* de Maurice Labro]
[13 février, *La Femme et le pantin* de Julien Duvivier]
[10 mars, *Sursis pour un vivant* de Victor Merenda]
[27 mars, *Toi, le venin* de Robert Hossein]
[1 avril, *Une Simple histoire* de Marcel Hanoun]
[1 mai, *Des Femmes disparaissent* d'Édouard Molinaro]
[6 mai, *Les Tripes au soleil* de Claude-Bernard Aubert]
[13 mai, *Oh ! Que mambo* de John Barry]
[26 juin, *J'irai cracher sur vos tombes* de Michal Gast]
[12 août, *Le Confident de ces dames* de Jean Boyer]
[26 août, *Les Amants de demain* de Marcel Blistène]
[2 septembre, *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* de Jean Delannoy]
[23 septembre, *Le Chemin des écoliers* de Michel Boisrond]
[2 octobre, *La Sentence* de Jean Valère]
[7 octobre, *La Valse du Gorille* de Bernard Borderie]
[21 octobre, *Rue des prairies* de Denis de la Patellière]
[29 octobre, *La Jument verte* de Claude Autant-Lara]
[18 décembre, *Voulez-vous danser avec moi ?* De Michel Boisrond]

1960 38 films

s.d., *Moderato Cantabile* de Peter Brook
11 janvier, *Les Yeux sans visage* de Georges Franju
13 janvier, *Le Bossu* de André Hunebelle
18 février, *Le Testament d'Orphée* de Jean Cocteau
10 mars, *Plein soleil* de René Clément
16 mars, *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard
18 mars, *Le Trou* de Jacques Becker
10 avril, *Classe tous risques* de Claude Sautet
22 avril, *Les Bonnes femmes* de Claude Chabrol
2 novembre, *La Vérité* d'Henri-Georges Clouzot

4 novembre, *Le Passage du Rhin* d'André Cayatte
25 novembre, *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut

[8 janvier, *Un Couple (sous tension)* de Jean-Pierre Mocky]
[20 janvier, *L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze]
[17 février, *Certains l'aiment froide (ou Les râleurs... font leur beurre)* de Jean Bastia]
[26 févier, *Normandie-Niémen* de Jean Dréville]
[2 mars, *Robinson et le triporteur* de Jacques Pinoteau]
[9 mars, *La Chatte sort ses griffes* d'Henri Decoin]
[20 mars, *Recours en grâce* de Laszlo Benedek]
[13 avril, *Le Baron de l'écluse* de Jean Delannoy]
15 avril, *Marche ou crève* de Georges Lautner]
|21 avril, *Le Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit]
[9 mai, *Les Scélérats* de Robert Hossein]
[25 mai, *Meurtre en 45 tours* d'Étienne Périer]
[27 mai, *Les Pique-assiette* de Jean Girault]
[1 juin, *Les Jeux de l'amour* de Philippe de Broca]
[17 juin, *Austerlitz* d'Abel Gance]
[24 août, *L'Ennemi dans l'ombre* de Charles Gérard]
[2 septembre, *Les Vieux de la vieille* de Gilles Grangier]
[14 septembre, *Et Mourir de plaisir* de Roger Vadim]
[14 septembre, *Le Voyage en ballon* d'Albert Lamorisse]
[14 septembre, *La Française et l'amour* de Collectif]
[octobre, *Les Distractions* de Jacques Dupont]
[4 octobre, *Les Trois Mousquetaires* de Bernard Borderie]
[31 octobre, *Zazie dans le métro* de Louis Malle]
[9 novembre, *Terrain vague* de Marcel Carné]
[30 novembre, *Boulevard* de Julien Duvivier]
[19 décembre, *Candide ou l'optimisme au XXe siècle* de Norbert Carbonnaux]

1961 40 films

1 mars, *Le Président* d'Henri Verneuil
3 mars, *Lola* de Jacques Demy
22 mars, *La Princesse de Clèves* de Jean Delannoy
12 mai, *Un Taxi pour Tobrouk* de Denys de la Patellière
17 mai, *Une Aussi longue absence* d'Henri Colpi
25 juin, *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais
30 août, *Le Monocle noir* de Georges Lautner
6 septembre, *Une Femme est une femme* de Jean-Luc Godard
7 septembre, *La Belle américaine* de Robert Dhéry
15 septembre, *Léon Morin, prêtre* de Jean-Pierre Melville
29 septembre, *Ce soir ou jamais* de Michel Deville
20 octobre, *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin
25 octobre, *L'Enclos* de Armand Gatti
13 décembre, *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (tournage en 1958)
16 décembre, *Le Testament du docteur Cordelier* de Jean Renoir

[4 janvier, *La Famille Fenouillard* d'Yves Robert]
[20 janvier, *Le Farceur* de Philippe de Broca]
[1 février, *Arrêtez les tambours* de Georges Lautner]
[1 mars, *Les Tâches vivent d'espoir* (*My baby is black*) de Claude Bernard-Aubert.]
[2 mars, *Le Bateau d'Émile* de Denys de la Patellière]
[8 mars, *Crésus* de Jean Giono]
[8 mars, *Cocagne* de Maurice Cloche]
[31 mars, *Pleins feux sur l'assassin* de Georges Franju]
[12 avril, *Les Mains d'Orlac* d'Edmond T. Gréville]
[14 avril, *La Proie pour l'ombre* d'Alexandre Astruc]

[19 avril, *La Bride sur le cou* de Roger Vadim]
[11 mai, *Quelle joie de vivre* de René Clément]
[12 mai, *La Fille dans la vitrine* de Luciano Emmer]
[30 août, *Le Monocle noir* de Georges Lautner]
[17 mars, *Les Godelureaux* de Claude Chabrol]
[1 septembre, *La Fille aux yeux d'or* de Jean-Gabriel Albicocco]
[6 septembre, *Le Miracle des loups* d'André Hunebelle]
[20 septembre, *Les Lions sont lâchés* d'Henri Verneuil]
[27 septembre, *Le Cave se rebiffe* de Gilles Grangier]
[25 octobre, *Dans l'eau... qui fait des bulles !* de Maurice Delbez]
[1 novembre, *Tout l'or du monde* de René Clair]
[29 novembre, *Le Jeu de la vérité* de Robert Hossein]
[6 décembre, *Tintin et le mystère de la Toison d'or* de Jean-Jacques Vienne]
[15 décembre, *L'Enlèvement des Sabines* de Richard Pottier]
[20 décembre, *Le Tracassin ou les plaisirs de la ville* d'Alex Joffé]

1962 36 films

23 janvier, *Jules et Jim* de François Truffaut
31 janvier, *Vie privée* de Louis Malle
14 février, *La Fayette* de Jean Dréville
16 février, *La Jetée* de Chris Marker
7 mars, *Cartouche* de Philippe de Broca
22 juin, *Antoine et Colette* (sketch de *L'amour à vingt ans*) de François Truffaut
23 mai, *Le Caporal épinglé* de Jean Renoir
2 avril, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda
28 avril, *La Guerre des boutons* d'Yves Robert
2 mai, *Le Signe du lion* d'Éric Rohmer
11 mai, *Un Singe en hiver* d'Henri Verneuil
5 septembre, *Le Repos du guerrier* de Roger Vadim
5 septembre, *Snobs* de Jean-Pierre Mocky
7 septembre, *Le Combat dans l'île* d'Alain Cavalier
20 septembre, *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard
21 septembre, *Thérèse Desqueyroux* de Georges Franju
11 octobre, *Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson
19 décembre, *Les Culottes rouges* d'Alex Joffé

[17 janvier, *Les Parisiennes* de Michel Boisrond]
[2 février, *Adorable menteuse* de Michel Deville]
[23 février, *Dossier 1413* d'Alfred Rode]
[3 mars, *Le Bateau d'Émile* de Denys de la Patellière]
[7 mars, *Douce violence* de Max Pécas]
[16 mars, *Mademoiselle stop* (ou *Les petits matins*) de Jacqueline Audry]
[18 avril, *Le Septième juré* de Georges Lautner]
[4 mai, *L'œil du malin* de Claude Chabrol]
[4 mai, *Le Monte-charge* de Marcel Bluwal]
[21 mai, *Lemmy pour les dames* de Bernard Borderie]
[14 septembre, *Le Diable et les dix commandements* de Julien Duvivier]
[3 octobre, *Le Gentleman d'Epsom* de Gilles Grangier]
[novembre, *L'œil du monocle* de Georges Lautner]
[16 novembre, *Comment réussir en amour* de Michel Boisrond]
[21 novembre, *Les Dimanches de Ville-d'Avray* de Serge Bourguignon]
[23 novembre, *Tartarin de Tarascon* de Francis Blanche]
[19 décembre, *Un Clair de lune à Maubeuge* de Jean Chérasse]
[24 décembre, *Nous irons à Deauville* de Francis Rigaud]

1963 51 films

s. d., *Cuba si* de Chris Marker (documentaire)
2 janvier, *Le Soupirant* de Pierre Etaix
25 janvier, *Landru* de Claude Chabrol
25 janvier, *Le Petit soldat* de Jean luc Godard (tournage en 1960)
8 février, *Le Doulos* de Jean-Pierre Melville
19 mars, *Mélodie en sous-sol* d'Henri Verneuil
1 mai, *Le Joli mai* de Chris Marker (documentaire)
31 mai, *Les Carabiniers* de Jean Luc Godard
18 avril, *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif (documentaire)
25 septembre, *Adieu Philippine* de Jacques Rozier
3 octobre, *Muriel* d'Alain Resnais
15 octobre, *Le Feu follet* de Louis Malle
29 octobre, *Le Mépris* de Jean Luc Godard
27 novembre, *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner
4 décembre, *Judex* de Geaorges Franju
20 décembre, *La Cuisine au beurre* de Gilles Grangier

[1 février, *Le Glaive et la balance* d'André Cayatte]
[6 février, *Ophélia* de Claude Chabrol]
[15 février, *Du Mouron pour les petits oiseaux* de Marcel Carné]
[1 mars, *La Baie des anges* de Jacques Demy]
[1 mars, *Le Vice et la vertu* de Roger Vadim]
[1 mars, *L'Abominable homme des douanes* de Marc Allégret]
[27 mars, *L'Immortelle* d'Alain Robbe-Grillet]
[5 avril, *Le Jour et l'heure* de René Clément]
[17 avril, *À cause, à cause d'une femme* de Michel Deville]
[17 avril, *Les Bonnes causes* de Christian-Jaque]
[26 avril, *Les Veinards* de Collectif (Philippe de Broca, Jean Girault et Jack Pinoteau)]
[1 mai, *L'Amour à la mer* de Guy Gilles]
[10 mai, *Shéhérazade* de Pierre Gaspard-Huit]
[17 mai, *Carambolages* de Marcel Bluwal]
[29 mai, *Strip-tease* de Jacques Poitrenaud]
[25 juillet, *Hitler, connais pas* de Bertrand Blier]
[2 août, *L'Inconnue de Hong-Kong* de Jacques Poitrenaud]
[23 août, *Un Drôle de paroissien* de Jean-Pierre Mocky]
[30 août, *Un Roi sans divertissement* de François Leterrier]
[30 août, *La Porteuse de pain* de Maurice Cloche]
[4 septembre, *Dragées au poivre* de Jacques Baratier]
[18 septembre, *Maigret voit rouge* de Gilles Grangier]
[18 septembre, *Germinal* d'Yves Allégret]
[25 septembre, *À toi de faire... mignonne* de Bernard Borderie]
[2 octobre, *L'Aîné des Ferchaux* de Jean-Pierre Melville]
[2 octobre, *Le Magot de Josefa* de Claude Autant-Lara]
[16 octobre, *Peau de banane* de Marcel Ophüls]
[16 octobre, *L'Assassin connaît la musique* de Pierre Chenal]
[30 octobre, *D'où viens-tu Johnny ?* de Noël Howard]
[4 novembre, *L'Appartement des filles* de Michel Deville]
[13 novembre, *Chair de poule* de Julien Duvivier]
[13 novembre, *Blague dans le coin* de Maurice Labro]
[20 novembre, *Le Bon roi Dagobert* de Pierre Chevalier]
[29 novembre, *Le Concerto de la peur* (ou *La drogue du vice*) de José Bénazéraf]
[3 décembre, *Bébert et l'omnibus* d'Yves Robert]

1964 41 films

5 février, *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca
19 février, *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy
4 mars, *Le Journal d'une femme de chambre* de Luis Buñuel (film franco-italien)

17 avril, *Cent mille dollars au soleil* d'Henri Verneuil
20 avril, *La Peau douce* de François Truffaut fiche
12 juin, *Les Félins* de René Clément
5 août, *Bande à part* de Jean Luc Godard
1 septembre, *Le Gendarme de Saint Tropez* de Jean Girault
29 septembre, *L'Insoumis* d'Alain Cavalier
4 novembre, *Fantômas* d'André Hunebelle
4 décembre, *Une Femme mariée* de Jean Luc Godard
18 décembre, *Week-end à Zuydcoote* d'Henri Verneuil

[29 janvier, *La Bonne soupe* de Robert Thomas]
[12 février, *L'Année du bac* de Maurice Delbez]
[25 février, *Faites sauter la banque* de Jean Girault]
[26 février, *Cherchez l'idole* de Michel Boisrond]
[28 février, *La Tulipe noire* de Christian-Jaque]
[13 mars, *Une Ravissante idiote* d'Edouard Molinaro]
[1 avril, *La Mort d'un tueur* de Robert Hossein]
[15 avril, *Du Grabuge chez les veuves* de Jacques Poitrenaud]
[22 avril, *Monsieur* de Jean-Paul Le Chanois]
[23 avril, *45 tours et puis s'en vont* (épisode de la série télévisuelle *Les cinq dernières minutes*) de Claude Loursais]
[6 mai, *Des Pissenlits par la racine* de Georges Lautner]
[20 mai, *Les Strip-teaseuses* de Jean-Claude Roy]
[24 juin, *La Vie à l'envers* d'Alain Jessua]
[17 juillet, *Une Souris chez les hommes* de Jacques Poitrenaud]
[29 juillet, *Que personne ne sorte...* d'Yvan Govar]
[19 août, *Relaxe-toi chérie* de Jean Boyer]
[21 août, *Laissez tirer le tireur* de Guy Lefranc]
[4 septembre, *Échappement libre* de Jean Becker]
[4 septembre, *Les Amitiés particulières* de Jean Delannoy]
[10 octobre, *Allez France !* de Robert Dhéry]
[16 octobre, *La Ronde* de Roger Vadim]
[28 octobre, *La Grande frousse* (ou *La Cité de l'indicible peur*) de Jean-Pierre Mocky]
[4 novembre, *Fantomas* d'André Hunebelle]
[11 novembre, *Lucky Jo* de Michel Deville]
[18 novembre, *Le Tigre aime la chair fraîche* de Claude Chabrol]
[8 décembre, *Angélique, marquise des anges* de Bernard Borderie]
[10 décembre, *Les Barbouzes* de Georges Lautner]
[18 décembre, *Tintin et les oranges bleues* de Philippe Condroyer]
[23 décembre, *L'Âge ingrat* de Gilles Grangier]

1965 37 films

2 janvier, *Yoyo* de Pierre Etaix
10 février, *Le Bonheur* d'Agnès Varda
24 mars, *Le Corniaud* de Gérard Oury
25 mars, *La Vieille dame indigne* de René Allio
31 mai, *La 317e section* de Pierre Schoenoerffer
5 mai, *Alphaville* de Jean-Luc Godard
19 mai, *Paris vu par...* de collectif (Douchet, Rouch, Pollet, Rohmer, Godard, Chabrol)
22 octobre, *Les Grandes gueules* de Robert Enrico
5 novembre, *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard
17 novembre, *Compartiment tueurs* de Costa Gavras
22 novembre, *Viva Maria* de Louis Malle
4 décembre, *Les Tribulations d'un chinois en Chine* de Philippe de Broca

[20 janvier, *De l'amour* de Jean Aurel]

[17 février, *Par un beau matin d'été* de Jacques Deray]
[19 mars, *Moi et les hommes de quarante ans* de Jacques Pinoteau]
[24 mars, *Le Majordome* de Jean Delannoy]
[7 avril, *Le Vampire de Düsseldorf* de Robert Hossein]
[28 avril, *Journal d'une femme en blanc* de Claude Autant-Lara]
[juin, *Une Fille et des fusils* de Claude Lelouch]
[18 juin, *L'Arme à gauche* de Claude Sautet]
[7 juillet, *Merveilleuse Angélique* de Bernard Borderie]
[9 juillet, *La Grosse caisse* d'Alex Joffé]
[26 juillet, *Requiem pour un caïd* de Maurice Cloche]
[28 juillet, *L'Enfer dans la peau* de José Bénazéraf]
[6 août, *La Fabuleuse aventure de Marco Polo* de Denys de la Patellière]
[25 aout, *Marie-Chantal contre docteur Kha* de Claude Chabrol]
[3 septembre, *La tête du client* de Jacques Poitrenaud]
[8 septembre, *Le Tonnerre de Dieu* de Denis de la Patellière.]
[10 septembre, *Quand passent les faisans* d'Edouard Molinaro]
[24 septembre, *Pleins feux sur Stanislas* de Jean-Charles Dudrumet]
[1 octobre, *La Métamorphose des Cloportes* de Pierre Granier Deferre]
[8 octobre, *La Communale* de Jean L'Hôte]
[28 octobre, *Les Bons vivants* ou *Un grand seigneur* de Georges Lautner]
[29 octobre, *Le Gendarme à New York* de Jean Girault]
[5 novembre, *Le Tigre se parfume à la dynamite* de Claude Chabrol]
[10 novembre, *Trois chambres à Manhattan* de Marcel Carné]
[8 décembre, *Fantomas se déchaîne* d'André Hunebelle]

1966 32 films

25 janvier, *La Vie de château* de Jean-Paul Rappeneau
22 mars, *Masulin, féminin* de Jean-Luc Godard
20 avril, *Non-réconcilés* de Straub et Huillet
11 mai, *La Guerre est finie* d'Alain Resnais
25 mai, *Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson
27 mai, *Une Homme et une femme* de Claude Lelouch
15 septembre, *Fahrenheit 451* de François Truffaut
21 octobre, *Qui êtes-vous Polly Magoo ?* De William Klein
26 octobre, *Paris brûle-t-il ?* de René Clément
4 novembre, *Le Deuxième souffle* de Jean-Pierre Melville
1 décembre, *La Grande vadrouille* de Gérard Oury

[inconnue, *Le Horla* de Jean-Daniel Pollet]
[inconnue, *Si j'avais quatre dromadaire* de Chris Marker]
[26 janvier, *Galia* de Georges Lautner]
[31 janvier, *Angélique et le Roy* de Bernard Bordrie]
[2 février, *L'amour avec des si* de Claude Lelouch] (tournage en 1962)
[25 février, *Tant qu'on a la santé* de Pierre Etaix]
[25 mars, *Objectif : 500 millions* de Pierre Schoendoerffer] .
[20 avril, *Ne nous fâchons pas* de Georges Lautner]
[24 avril, *Joë Caligula* de José Bénazéraf (tourné en)]
[27 avril, *La Bourse ou la vie* de Jean-Pierre Mocky]
[25 mai, *La Ligne de démarcation* de Claude Chabrol]
[1 juin, *Trois enfants... dans le désordre* de Léo Joannon]
[22 juin, *La Curée* de Roger Vadim]
[16 septembre, *Le Voyage du père* de Denys de La Patellière]
[21 septembre, *Tendre voyou* de Jean Becker]
[7 octobre, *Le Jardinier d'Argenteuil* de Jean-Paul Le Chanois]
[28 octobre, *Atout cœur à Tokyo pour OSS 117* de Michel Boisrond]
[18 novembre, *La Voleuse* de Jean Chapot]
[16 décembre, *Monsieur le président directeur général* de Jean Girault]

[21 décembre, *Le Roi de cœur* de Philippe de Broca]
[23 décembre, *Sale temps pour les mouches* de Guy Lefranc]

1967 39 films

20 janvier, *Les Compagnons de la marguerite* de Jean-Pierre Mocky
23 janvier, *Made in USA* de Jean-Luc Godard
22 février, *Le Voleur* de Louis Malle
2 mars, *La Collectionneuse* d'Éric Rohmer
8 mars, *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy
17 mars, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard
28 mars, *Mouchette* de Robert Bresson
12 avril, *Les Aventuriers* de Robert Enrico
24 mai, *Belle de jour* de Luis Buñuel
26 juillet, *La Religieuse* de Jacques Rivette
30 août, *La Chinoise* de Jean-Luc Godard
14 septembre, *Vivre pour vivre* de Claude Lelouch
11 octobre, *Oscar* d'Edouard Molinaro
18 octobre, *Loin du Viêtnam* de collectif (Ivens, Klein, Godard, Marker, Varda, Resnais, Lelouch)
25 octobre, *Le Samouraï* de Jean-Pierre Melville
16 décembre, *Le Vieil homme et l'enfant* de Claude Berri
16 décembre, *Playtime* de Jacques Tati
21 décembre, *Les Risques du métier* d'André Cayatte
29 décembre, *Week-end* de Jean-Luc Godard

[s. d., *Les Poneyttes* de Joël Le Moigné]
[11 janvier, *La Grande sauterelle* de Georges Lautner]
[13 janvier, *Anna* de Pierre Koralnik (téléfilm)]
[25 janvier, *Tran-Europ-Express* d'Alain Robbe-Grillet]
[16 mars, *Fantomas contre Scotland Yard*]
[22 mars, *Un Idiot à Paris* de Serge Korber]
[26 avril, *La Vingt-cinquième heure* d'Henri Verneuil]
[28 avril, *Jeu de massacre* d'Alain Jessua]
[31 mai, *Le Scandale* de Claude Chabrol]
[31 mai, *Le Soleil des voyous* de Jean Delannoy]
[1 septembre, *Si j'étais un espion... [Breakdown]* de Bertrand Blier]
[22 septembre, *Fleur d'oseille* de Georges Lautner]
[29 septembre, *Le Grand Meaulnes* de Jean-Gabriel Albicocco]
[22 octobre, *Indomptable Angélique* de Bernard Borderie]
[25 octobre, *La Route de Corinthe* de Claude Chabrol]
[10 novembre, *Un Homme à abattre* de Philippe Condroyer]
[29 novembre, *Le Fou du labo 4* de Jacques Besnard]
[1 décembre, *Les Grandes vacances* de Jean Girault]
[6 décembre, *Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal* de Walerian Borowczyk]
[22 décembre, *Diaboliquement vôtre* de Julien Duvivier]

1968 35 films

12 janvier, *Benjamin ou les mémoires d'un puceau* de Michel Deville
9 février, *Alexandre le bienheureux* d'Yves Robert
1 mars, *Les Cracks* d'Alex Joffée
22 mars, *Les Biches* de Claude Chabrol
22 mars, *Le Petit baigneur* de Robert Dhéry
17 avril, *La Mariée était en noir* de François Truffaut
26 avril, *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais
14 août, *Baisers volés* de François Truffaut
25 octobre, *Barbarella* de Roger Vadim
15 novembre, *La Grande lessive* de Jean-Pierre Mocky

20 novembre, *La Prisonnière* d'Henri-Georges Clouzot
1 décembre, *Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Straub et Huillet

[12 janvier, *L'Homme à la Buick* de Gilles Grangier]
[7 février, *Au Pan coupé* de Guy Gilles]
[21 février, *Manon 70* de Jean Aurel]
[14 mars, *Le Pacha* de Georges Lautner]
[20 mars, *L'écume des jours* de Charles Belmont]
[27 mars, *L'Homme qui ment* d'Alain Robbe-Grillet]
[29 mars, *Le Franciscain de Bourges* de Claude Autant-Lara]
[6 avril, *Le Rapace* de José Giovanni]
[8 mai, *Ces Messieurs de la famille* de Raoul André]
[17 mai, *Vivre la nuit* de Marcel Camus]
[27 mai, *Le Viol du vampire* de Jean Rollin]
[3 août, *Angélique et le sultan* de Bernard Borderie]
[14 août, *Adieu l'ami* de Jean Herman]
[6 septembre, *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages* de Michel Audiard]
[18 sepembre, *Le Tatoué* de Denys de la Patellière]
[2 octobre, *À Tout casser* de John Barry]
[23 octobre, *Béru et ces dames* de Guy Lefranc]
[30 octobre, *La Chamade* d'Alain Cavalier]
[4 novembre, *Ho !* de Robert Enrico]
[22 novembre, *Un Soir, un train* d'André Delvaux]
[30 novembre (à Londres), *Sympathy for the devil* de Jean-Luc Godard]
[20 décembre, *La Leçon particulière* de Michel Boisrond]
[29 janvier, *Goto, l'île d'amour* de Walerian Borowczyk (1969)]

Compositeurs de musiques originales de films français pendant la période (1958-1968) classés par date de naissance.

1896 Jean Wiéner
1899 Georges Auric
1902 Georges van Parys
1903 Jean Yatove
1905 Alain Romans
1906 Giovanni Fusco
1907 Louis Saguer
1907 Paul Durand
1908 Paul Misraki
1911 Pierre Barbaud
1911 Jean-Jacques Grunenwald
1911 Nino Rota
1912 Jean Marion
1916 Louiguy
1917 Francis Lemarque
1921 José Berghmans
1921 André Hodeir
1922 Gérard Calvi
1923 Maurice Leroux
1923 Jean Constantin
1924 Maurice Jarre
1924 Serge Nigg
1924 Charles Aznavour
1925 Georges Delerue
1925 Mal Waldron
1925 Ivo Malec
1926 Hanz Werner Henze
1926 Miles Davis
1927 Martial Solal
1927 Maxim Saury
1927 Guy Magenta
1927 Jean Prodomidès
1927 Yves Claoulé
1927 Narciso Yepes
1927 Gilbert Bécaud
1928 Jimmy Smith
1928 Philippe Arthuys
1928 Maxim Saury
1928 Serge Rezvani
1928 Karlheinz Stockhausen
1929 Jacques Denjean
1929 Raymond Lefevre
1929 Chet Baker
1929 Jacques Brel
1930 Claude Bolling
1930 Pierre Jansen
1930 Michel Magne
1930 Christian Chevallier
1930 Bernard Gérard
1932 Lalo Schifrin
1932 Francis Lai
1932 Georges Garvarentz
1932 Michel Legrand
1933 Krzysztof Penderecki
1934 Jacques Loussier
1937 Barney Wilen
1938 François Tusques
1939 Jean-Claude Eloy
1939 François de Roubaix
1939 Danyel Gérard
1939 Bernard Kesslair
1939 Michel Colombier
1940 Valdimir Cosma
1940 Jean-Jacques Debout
1942 Jean-Pierre Bourtayre
Jean Bouchéty (s. d.)

Annexe II

Pour une histoire culturelle de la musique en France de 1944 à 1968, essai de chronologie croisée de la musique et du cinéma.

1944

Création de la revue *Le Film français.*

6 novembre, date de dépôt des statuts, les *Jeunesses Musicales de France* (ou JMF) sont créées par René Nicoly.

1945

Début de ce que Jean Fourastié a appelé « les Trente Glorieuses », cf. Fourastié, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

1946

Lancement de l'émission radiophonique *La Tribune des critiques de disques* sur Paris Inter, créée par Armand Panigel (également cinéphile) et Jean Roy, et à laquelle participent certains musicographes : Antoine Goléa, Jean Roy, etc. (discophilie). France Musique la reprend en 1963.

Signature des accords Blum-Byrnes (favorisant l'exploitation en France des films américains). Les accords sont renégociés en 1948.

Création des *Informations UFOCEL* (Union française des offices du cinéma éducateur laïques), bulletin qui donne le jour à la revue de cinéma *Image et Son* en 1953. Puis, en 1969, elle change de nom est devient *La Revue du cinéma*.

entre janvier et décembre, les cinq premiers et uniques numéros de la revue musicale *Contrepoints*.

avril, Claude Luter commence à jouer dans un des premiers clubs de jazz parisiens « Le Lorientais », rue des Carmes. Le film de Jacques Becker, *Rendez-vous de juillet*, 1949, restituera l'ambiance de ce lieu.

été, création du festival de Darmstadt.

20 septembre, ouverture du premier Festival International du Film de Cannes.

1947

Lancement du 45 tours microsillon.

Publication du premier essai sur la musique de film par Hanns Eisler et Theodor W. Adorno : *Composing for the Films,* New York, Oxford University Press, 1947. L'ouvrage sera traduit en français en 1972 sous le titre *Musique de cinéma*.

Création par Jacques Canetti de la salle de concert Les trois baudets, boulevard de Clichy (XVIIIe arrondissement).

Ouverture du Tabou, rue Dauphine (quartier Saint-Germain-des-Prés).

Création de L'Académie Charles Cros, association réunissant des musicographes spécialistes du disque. Fondateur : Roger Vincent. Président : Marc Pincherle. Quelques membres : Armand Panigel, José Bruyr, Antoine Goléa, Frank Ténot, Pierre Brive. Elle décerne chaque année plusieurs prix dans différentes catégories : chanson, musique classique, jazz.

Lancement de l'émission de radio Jazz Panorama, à l'ORTF, présentée par Hugues Panassié (cette année-là rupture entre Hugues Panassié et Charles Delaunay, ce dernier est exclu du Hot Club de France).

printemps, André Souris crée la revue musicale *Polyphonie.*[28]

8 août, sorti du premier film français en Agfacolor, *Le Mariage de Ramuntcho* de Max de Vaucorbeil.

4 sepembre, lancement de la première édition du Festival d'Avignon.

28 Cf. Wangermée, Robert, *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérielle*, Paris, Mardaga, 1995, p. 269.

1948

Lancement du disque 33 tours.

S. Clercx publie *Le baroque et la musique*, Bruxelles. Le mot « baroque » va progressivement entrer dans le vocabulaire musicologique. Il mettra plusieurs décennies pour entrer dans le langage courant. Le livre pionnier est publié en anglais l'année précédente : Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroc Era : from Monteverdi to Bach*, NewYork, Norton & Co, 1947.

Ouverture du club Le Vieux Colombier (rue du Vieux Colombier, VIe arrondissement).

Ouverture du Club Saint-Germain (un des premiers à faire entendre du be-bop).

mars, Alexandre Astruc publie dans l'*Écran Français* son article « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ».

été, lancement du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

1949

Pérez Prado, musicien cubain, lance le mambo (disque 78 tours : « Que Rico El Mambo », Mambo No. 5 »). Cette musique devient célèbre dans les années 1950 et le cinéma français s'en empare (*Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim, 1957 ; *Oh ! Qué mambo* de John Berry, 1959).

Publication du *Traité de prise de son* de José Bernahart (Paris, Eyrolles, 1949), préfacé par un compositeur, Arthur Honegger.

9 février, création de la RTF (Radiodiffusion-télévision française).

8-15 mai, deuxième Festival international de jazz à Paris, salle Pleyel.

décembre, premier microsillon (33 tours) publié en France : *L'apothéose de Lully* de François Couperin par la compagnie L'Oiseau-Lyre. [Tournès, 2008, p. 74.] On peut entendre un extrait de ce disque dans *Le Coup du berger* (1957) de Jacques Rivette.

décembre, première mention du terme « musique concrète » dans la revue *Polyphonie*.

1950

Généralisation de l'utilisation du magnétophone.

1951

Léo Fender, dont la société est fondée en 1940, conçoit la première basse électrique (Precision Bass), un peu plus tard, en 1954, il lancera la guitare électrique Stratocaster. La guitare électrique devient peu à peu l'emblème des « nouvelles » musiques populaires.

Fondation du Groupe de Musique Concrète par Pierre Schaeffer, installé à la RTF. En 1958, il devient le Groupe de Recheches Musicales (GRM).

avril, création de la revue *Les cahiers du cinéma* par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca et Léonide Keigel (le premier numéro est dédié à Jean George Auriol, p. 9).

1952

mai, création de la revue *Positif* à Lyon par Bernard Chardère et Xavier Tilliette.

5 juillet, gala de présentation du premier spectacle « son et lumière » de l'Histoire : *Les très riches heures de Chambord*[29], en présence de président Vincent Auriol. Georges Delerue, dès 1954, composera un nombre important de ces spectacles.

1953

29 *La Nouvelle République*, 4-5 juillet, 1952, le spectacle était donné depuis le mois de mai.

Création, en France, de la Guilde Internationale du Disque. Ce premier club de disques par correspondance participe à la popularisation du microsillon. La Guilde fusionnera en 1986 avec les éditions Atlas qui rééditeront un grand nombre des enregistrements des années 50 et 60. Certains réalisateurs utilisent ces disques dans leurs films (exemple, Alain Cavalier dans *Le Combat dans l'île*, 1961).

Création du label Erato par Philippe Loury. Michel Garcin en devient le directeur artistique.

La Conférence Internationale de Londres fixe la norme du diapason (la3) à 440 Hertz.

De 1953-1959, *Trente-six-chandelles,* émission télévisée présentée par Jean Nohain et André Leclerc : première émission de variétés françaises où acteurs et chanteurs se croisent.

9 février, lancement du « livre de poche » par Hachette (Henri Filipacchi).

5 mars, création à l'Opéra de Paris du ballet *Cinéma* de Louis Aubert qui rend hommage, en une suite de tableaux, aux grandes figures du muet.

16 mai, création du journal *L'Express* par Jean-Jacques Servan-Schreiber et Françoise Giroud.

18 octobre, premier concert et fondation, à Cologne, du Studio de musique électronique du Westdeutscher Runfunk (WDR).

1954

Création de *Jazz Magazine* par Nicole et Eddie Barclay et Jacques Souplet (Frank Ténot et Daniel Filipacchi en deviennent rapidement les rédacteurs en chef).

Création du Domaine Musical par Pierre Boulez (premier concert le 13 janvier). Foyer important de la musique contemporaine, entre 1953 et 1973, 460 concerts sont donnés, concernant une centaine de compositeurs.[30] Boulez quitte en 1966 le poste de directeur artistique. Il est remplacé par Gilbert Amy.

Création du Studio de phonologie de la RAI (Radiotelevisione Italiana), à Milan, par Luciano Berio et Bruno Maderna.

Création de l'Académie du jazz avec André Hodeir pour président.

janvier, François Truffaut publie dans les *Cahiers du cinéma* n°31 son article « Une certaine tendance du cinéma français » où il attaque la « tradition de la qualité ».Les scénaristes Aurenche et Bost et le réalisateur Autant-Lara y sont directement visés.

5 février, réouverture de l'Olympia par Bruno Coquatrix (la salle était devenue un cinéma).

17 mars, *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker sort sur les écrans : le juke-box s'intègre au paysage du café français.

juillet, premier festival de jazz de Newport (États-Unis).

avril, création de la revue Musica Disques.

novembre, création de la revue *Cinéma 55* (dès le numéro 4, de mars 1955, apparaît une rubrique « Disque » pour la musique de film).

1955

Création de l'Académie du jazz.

Premiers disques stéréophoniques.

Émission radiophonique *Pour ceux qui aiment le jazz*, animée par Frank Ténot et Daniel Filipacchi (créée à la mort de Charlie Parker, en mars de cette année-là).

Première édition du Festival International du court-métrage à Tours (jusqu'en 1971).

Création de l'Association française des cinémas d'art et d'essai (AFCAE).

1 janvier, création de la radio Europe n°1.

février, création du magazine *Music-Hall* (sous titré « le magazine qui chante »).

18 mai, première diffusion radio du Petit Conservatoire de Mireille (Hartuch) avec pour parrain Jean Cocteau. En 1960, l'émission devient télévisée.

octobre, concert gratuit de Sidney Bechet à l'Olympia : émeute et chaises cassées sont au rendez-vous. Le musicien y reçoit un Disque d'or (récompensant plus d'un million de disques vendus).

30 Aguila, Jésus, *Le Domaine Musical, Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, p. 11.

1956

Les premiers disques de rock 'n' roll arrivent en France. Boris Vian, Henri Salvador (sous le pseudonyme d'Henry Cording) et Michel Legrand (pseudonyme, Mig Bike) enregistrent les premiers titres (parodiques) de rock 'n' roll. *Combat* titre en page spectacle : « Henri Salvador atteint d'une mystérieuse maladie : le Rock and roll ».

Les éditions du Seuil regroupent sous le nom « Microcosme » ses cinq collections de poche : « Écrivains de toujours », « Petite planète », « Maîtres spirituels », « Solfège », « Le temps qui court ». La collection « Solfège » lance son premier numéro consacré à François Couperin. Seule exception au milieu de cette série d'ouvrages biographiques consacrés aux compositeurs classiques, un numéro thématique (le n°9) consacré au jazz.

Création du magazine *Diapason*, mensuel spécialisé dans la critique de disques.

Création et première édition du Festival International de Baalbek (Liban). On assiste au festival dans le film *La Grande sauterelle* (1967) de Georges Lautner.

2 janvier, le magazine *Elle* fait un classement des meilleurs ventes de disques de l'année précédente, dans l'ordre : Luis Mariano, Gilbert Bécaud, Georges Brassens, Tino Rossi, Line Renaud, Eddie Constantine, Yves Montand, Dario Moreno, Juliette Gréco et Annie Cordy.

octobre, création de la revue *Écrire* par Jean Cayrol (une « nouvelle vague » littéraire).

décembre, création de la revue professionnelle *La discographie française* (dernier numéro en 1963).

décembre, création de la revue *Arguments* par Edgar Morin, Roland Barthes, Jean Duvignaud et Colette Audry. (arrêtée en 1962).

1957

Création du magnétophone à transistors, portable (5 kilos), le Nagra III (inventé par Stéphane Kudelski), premier appareil d'enregistrement portable de qualité professionnelle.

Gallimard lance la collection « Pour la musique » dirigée par Roland-Manuel.

Pierre Boulez compose sa *Sonate pour piano n°3* (parangon de l'œuvre ouverte).

Musicorama crée par Lucien Morisse (émission hebdomadaire sur *Europe 1* retransmettant des concerts ayant lieu sur la scène de l'Olympia entre 1957-1974)

11 mars, loi (n°57-298) sur la propriété littéraire et artistique. Les coauteurs d'une œuvre cinématographique sont (article 14) : le scénariste, l'auteur de l'adaptation, le dialoguiste, le compositeur (« compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ») et le réalisateur.

septembre, disque d'or en France décerné à Dalida pour *Bambino* (importation et généralisation d'une pratique en usage aux États-Unis).

3 octobre, Françoise Giroud lance le terme *Nouvelle Vague* dans *L'express* (en couverture le visage d'une jeune femme avec comme titre « La nouvelle vague arrive ! »).[31] Le terme « Nouvelle Vague » désigne alors l'ensemble d'une génération.

1958

Création du GRM (Groupe de Recherches Musicales) par Pierre Schaeffer.

Création du Festival des deux mondes (*Festival dei due mondi*) à Spolète. Louis Malle, après avoir utilisé le festival dans son film *Vie privée* (1962), mettra en scène l'opéra *Le chevalier à la rose* de Strauss pour l'édition de 1964.

André Schaeffner devient président de la Société française de musicologie (jusqu'en 1968).[32]

---

31 Une citation de Péguy, extrait de *Notre Jeunesse*, est placée en exergue : « Vingt ans. C'est nous qui sommes le centre et le cœur. L'axe passe par nous. C'est à notre montre qu'il faudra lire l'heure. »

32 Il dira dans une lettre à Pierre Boulez du 3 octobre 1968 : « À ce propos je ne suis plus président de la Société française de musicologie. La plaisanterie a assez longtemps duré. Que les Chailley, Dufourcq, comtesse de Chambure, bibliothécaires de la Nationale s'arrangent entre eux. De tous les milieux que j'aurai fréquentés, c'est réellement le plus réactionnaire, que ce soit en art ou en politique. » Dans une lettre du 17 novembre 1968, Boulez reprochera à Schaeffner de ne pas l'avoir proposé comme son successeur à la présidence de la Société française de musicologie. Boulez, Pierre et André Schaeffner, *Correspondance*

Exposition du Pavillon Philips à Bruxelles. Le Corbusier est assisté de Iannis Xenakis avec la musique d'Edgar Varèse (*Poème électronique*).

Gaston Berger, directeur de l'enseignement supérieur, ajoute les sciences humaines à l'intitulé officiel des facultés de Lettres.

janvier, création de la revue trimestrielle *L'Arc.*

février, Pierre Billard applique le terme Nouvelle vague au jeune cinéma français dans une analyse qu'il publie dans la revue *Cinéma 58*. Il s'agit du sens cinématographique de l'expression « Nouvelle Vague ».

26 juin, *L'express* prend pour sous-titre « Le journal de la Nouvelle Vague », jusqu'à la fin de l'année.

octobre, lancement du « magazine sonore de l'actualité », *Sonorama*, où textes et disques souples sont en vis-à-vis (le magazine s'arrête en 1962, après 42 numéros).

novembre, un article dans *Arts* consacre la mort du cabaret-théâtre et l'éparpillement de sa clientèle vers les cabarets « littéraires » [Schlesser, 2006].

1959

Le CNC est rattaché au ministère des Affaires culturelles, créé le 3 février, et confié à André Malraux. Le CNC dépendait avant cette date du ministère de l'Industrie et du Commerce.

23 % des foyers français possèdent un électrophone selon *L'express*, 17 septembre 1959.

L'éditeur de musique Chapell effectue une opération « marketing » en sortant six versions de la chanson « Salade de fruits » le même jour : quatre chantées (Bourvil, Annie Cordy, Luis Mariano, Mathé Altéry) et deux instrumentales (Franck Pourcel, Georges Jouvin).[33]

4 février, diffusion de la première émission télévisuelle *Discorama* (musique, théâtre, cinéma) d'après un projet de Denise Glaser. Pour la première, les invités sont, entre autres, Barbara, Yves Montand, et Samson François. L'émission durera jusqu'en 1975.

avril, création du journal catholique pour les jeunes, *Rallye-Jeunesse*.

4 mai, projection officielle au palais du Festival de Cannes du film *Les Quatre cents coups* de François Truffaut. Cet événement marque la reconnaissance générale de la Nouvelle Vague.[34]

juin, *La revue musicale* (n° 244) consacre un numéro spécial à la musique expérimentale : « Expériences musicales : musique concrète, électronique, exotique ».

1 juillet, Malraux inaugure la Cinémathèque française en compagnie de Pompidou (alors premier ministre).[35]

19 octobre, création de l'émission radiophonique (quotidienne) *Salut les copains* sur Europe 1.

novembre, Sacha Distel, avec *Scoubidou*, met en évidence la faculté promotionnelle, pour le disque, de la télévision : retransmise à la télévision le dimanche, la chanson fait l'objet de 20 000 demandes dès le lundi.

décembre, Boby Lapointe effectue ses débuts au Cheval d'or (François Truffaut, habitué du cabaret, l'engage pour chanter dans son film *Tirez sur le pianiste*, 1960).

1960

La musique, et avec elle la musique de film, entrent dans l'Encyclopédie de la Pléiade (collection créée en 1956) : Roland-Manuel (dir.), *Histoire de la musique. Tom I : des origines à J.-S. Bach* et *Tome II : du XVIIIe siècle à nos jours,* Paris, Gallimard, 1960 et 1963. Dans le deuxième volume, un article est consacré à « La musique de film » (Olivier Clouzot, p. 1494-1522.).

Inauguration du Palais des Sports de Paris rendant possible des spectacles de masse (jusqu'à 5000 spectateurs).

Généralisation de la stéréophonie en radiodiffusion.

Création du Groupe de Musique Algorithmique de Paris (GMAP) par Pierre Barbaud, Janine Charbonnier et Roger Blanchard. Le premier a signé de nombreuses partitions pour le cinéma (Resnais, Varda, Marker).

(1954-1970), Paris, Fayard, 1998, p. 97 et 103.

33 Dicale, Bertrand, *Les miscellanées de la chanson française*, Paris, Fetjaine, 2009, p. 233.

34 De Baecque, Antoine, *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, *op. cit.*, p. 64.

35 Cf. le site www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/ministre_et_parlement.asp et la chronologie consacrée à André Malraux.

mai, la société Caméca présente le Scopitone (jukebox audiovisuel) à la foire de Paris.[36] L'entreprise fait faillite en 1974. Claude Lelouch, entre autres, en réalisera un grand nombre.

printemps, création de la revue littéraire *Tel Quel*.

6-14 juillet, premier festival d'Antibes Juan-les-Pins.

Été, tournage de *Chronique d'un été* de Jean Rouch (premiers enregistrements en son « direct » avec des enregistreurs portables pour un film : Perfectone et Nagra III).

2 octobre, le magazine hebdomadaire *Radio-Cinéma-Télévision* (anciennement Radio-Loisirs, créé en 1947) devient *Télérama*.

1961

1961-1963, vogue du twist en France (le terme vient d'une chanson de Hank Ballard, « The twist », King, mars 1959, morceau reprenant la grille harmonique du blues classique).

Le Golf-Drouot (Café d'Angleterre), 2 rue Drouot, devient la première discothèque française de rock 'n' roll.

février, création de la revue bimensuelle *L'Avant-scène cinéma*.

30 mai, lancement de l'émission télévisée *Âge tendre et tête de bois* présentée par Albert Raisner. En octobre 1966 l'émission est rebaptisée *Tête de bois et tendre années*. Elle se poursuivra jusqu'en juillet 1968.

28 septembre, le premier magazine ayant pour objet le rock, s'inspirant du magazine anglais *New Musical Express*, est créé par Jean-Claude Berthon (né en 1942) : *Disco Revue*. Dernier numéro en décembre 1967. Elle se nomme *Disco-Revue, le lien international des rockers* de 1964 à 1966 et *Les rockers* de 1966 à 1967.

octobre, création du magazine *Planète* par Jacques Bergier et Louis Pauwels (« le réalisme fantastique »). Dernier numéro en août 71. La revue sera partenaire de certaines manifestations des Jeunesses musicales de France (JMF).

30 octobre, la RTF et la radio diffusent en simultané l'adaptation par Jean Prat d'une pièce d'Eschyle, *Les Perses* (musique de Jean Prodomidès). La culture « classique » dans les médias de masse (télévision et radio).

19 novembre, concert de Vince Taylor au Palais des Sports, les jeunes, galvanisés par le concert, se battent et arrachent les sièges de la salle.

11 décembre, la direction des Spectacles et de la Musique prend l'appellation de Direction du théâtre, de la musique et de l'action culturelle (Émile-Jean Biasini en est nommé directeur).

1962

Légitimation de la chanson française « littéraire » entre 1962 et 1966 plusieurs ACI entrent dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » de l'éditeur Pierre Seghers : Léo Ferré (n° 93), Georges Brassens (n° 99), Jacques Brel (n°119), Charles Aznavour (n°121), Félix Leclerc (n° 123), Charles Trenet (n° 125), Guy Béart (n°131), Anne Sylvestre (n°144). Par la suite, Seghers crée la série « Poésie & chansons » pour les chansonniers, redessinant une frontière entre poésie et chanson.

17 janvier, fondation de l'ensemble « Les Percussions de Strasbourg ».

juin, *Positif* sort un numéro contre la Nouvelle Vague, sous titré « Feux sur le cinéma français ».

juin, création de la revue *Midi-Minuit Fantastique* (Michel Caen, Alain Le Bris, Jean Boullet, Jean-Claude Romer), première revue française consacrée au cinéma dit « fantastique ».

22 juin, sorti du film *Antoine et Colette* de François Truffaut (extrait du film à sketches *L'Amour à vingt ans*) où l'on assiste à un concert et à plusieurs manifestations organisées par les JMF, salle Pleyel.

juillet, lancement du magazine *Salut les copains* par Frank Ténot (1925) et Daniel Filipacchi (1928) suite au succès de l'émission radiophonique.

21 septembre, le Concert Pacra, une salle de concert située 10 boulevard Beaumarchais (XIe arrondissement), change de nom et devient sous la direction de Pierre Guérin le Théâtre du Marais. On peut voir la salle dans le film *Les Bonnes femmes* de Claude Chabrol.

décembre, création de la revue mensuel *Bonjour les amis* (sur le modèle du magazine SLC : rock et variété française) jusqu'en 1967.

36 Cf. Scagnetti Jean-Charles, *L'aventure scopitone (1957-1983)*, Paris, Éditions Autrement, 2010.

11 octobre, ouverture du Concile Vatican II (fin, le 8 décembre 1965).

27 décembre, Institution d'une commission chargée d'étudier les problèmes de la musique en France, dirigée par Gaëtan Picon, directeur des arts et des lettres.[37]

1963

Commercialisation de la cassette audio (musicassette) et du magnétophone (E1-3-300). Invention de la marque Philips en 1961. La copie privée devient possible. Cf. article « Le temps des cassettes ou la musique par la bande », *Cahiers du cinéma*, n°206, mars 1968, p. 35.

18 janvier, intervention de Malraux à l'Assemblée nationale : « Quant à l'aide à la musique […] depuis près de cinquante ans, il n'y a jamais eu d'organisation véritable de la musique en France. […] Il est grand temps d'en finir. Nous avons créé une commission qui, cette fois, en est une, car elle comprend non seulement de hauts fonctionnaires mais sept ou huit des plus grands spécialistes de la musique en France. Cette commission est saisie de tous les problèmes de musique. ».

avril, création de la revue *Nous les garçons et les filles* (associée à la jeunesse communiste).

16 juin, Gainsbourg déclare à *Discorama* : « La Nouvelle Vague c'est moi. Nouvelle Vague, ça veut dire à l'avant-garde de la chanson ».

22 juin, fête de la place de la Nation pour les un an de *Salut les copains* (environ 150 000 participants).

6-7 juillet, Edgar Morin (1921) cristallise le terme « yé-yé », dans deux articles du journal *Le Monde.*

14 décembre, inauguration de la Maison de la Radio, à Paris, par de Gaulle (quelques jours avant RTF-Inter est devenu France Inter; RTF-Promotion, France Culture; et RTF-Haute Fidélité, France Musique). Dans le film de Michel Boisrond, *Cherchez l'idole* (1964), plusieurs scène sont situées dans le bâtiment et dans ses nombreux studios d'enregistrement équipés de matériel moderne.

1964

Glenn Gould renonce au concert pour se consacrer à l'enregistrement de ses interprétations.

15 janvier, premier concert des Beatles à l'Olympia qui partagent l'affiche avec Trini Lopez et Sylvie Vartan.

février, la revue *Esprit* propose un dossier spécial « Le temps des copains ».

février, les *Cahiers du cinéma* (n°152) consacre un dossier à la « bande son » : « Musique et cinéma : longtemps les Cahiers on envisagé de publier, sur ce sujet, un ensemble de textes qui l'abordent sous ses divers aspects; en voici les premiers éléments (mais nous y reviendrons) » (p. 19). Un long entretien avec Pierre Boulez (par Rivette et Weyergans) complète le dossier.

avril, inauguration de la deuxième chaîne télévisée.

27 juin, l'ORTF remplace la RTF.

juillet-août, *Cinéma 64* (n°88) publie un « Dictionnaire des compositeurs de films » sous la plume de François Porcile.

septembre, création de la revue *Jeune Cinéma* par Jean Delmas.

novembre, création du magazine *Mademoiselle âge tendre*, sous titré « Pour les filles dans le vent ».

novembre, première édition de Paris jazz festival.

décembre, nomination de Marcel Landowski, inspecteur général de l'enseignement musical.

1965

1965-1967 Les Éditions Rencontre (Lausanne) et la Guilde du disque publient une *Histoire illustrée de la musique* en 20 volumes. Le volume 6, de Romain Goldron, est intitulé *Splendeur de la musique baroque,* le terme de « baroque » en musique commence à s'imposer.

20 mars, France Gall, à Naples, remporte le concours Eurovision avec une chanson signée par Serge Gainsbourg et orchestrée par Alain Goraguer : « Poupée de cire, poupée de son ».

37 Cf. le site www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/ministre_et_parlement.asp

20 juin, première audition publique en la cathédrale Notre Dame de Chartres d'*Et expecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen, en présence du président de Gaulle. Cette œuvre est une commande d'André Malraux pour célébrer les morts des deux guerres mondiales.

20 juin, concert des Beatles au Palais des Sports de Paris (après le premier concert du groupe en France le 15 janvier 1964).

4 octobre, lancement de l'émission radiophonique le *Pop-club* par José Artur sur France Inter.

14 octobre, intervention de Malraux à l'Assemblée nationale : « En ce qui concerne la musique, là Messieurs vous avez les uns et les autres parfaitement raison. Il y a une part de carence de l'État, mais il y a aussi – il faut bien que vous le disiez – quelque chose d'assez étrange : c'est qu'on ne m'a pas attendu pour ne rien faire ».[38]

5-19 décembre, élections présidentielles. De Gaulle en ballottage au premier tour l'emporte, au second, sur François Mittérand.

dernier trimestre, création par Jean Claude Pognan de la revue bitrimestrielle *Shake* (sous titrée « 100 % Rock »).

1966[39]

mars, création du bi-mensuel *La Quinzaine littéraire* par Maurice Nadeau.

9 mai, le bureau de la musique, de la direction générale des Arts et des Lettres, devient service de la musique. La direction en est confiée à Marcel Landowski.

avril, *La Religieuse* de Rivette est interdit par le secrétariat d'État chargé de l'information, Malraux ne prend pas position.

25 mai, *Le Nouvel Observateur* publie un article de Boulez : « Pourquoi je dis non à Malraux ».

6 octobre, Pierre Moinot est nommé directeur général des Arts et des Lettres en remplacement de Gaëtan Picon.

27 octobre, intervention de Malraux à l'Assemblée nationale : « À propos de la musique […] n'oublions pas que l'argent n'est venu que cette année. Si j'ai parlé assez légèrement de la musique l'année dernière, c'est parce que personne, je crois, ne peut faire quelque chose sans argent. Or, maintenant, il y a des moyens d'action ».

29 octobre, Jacques Brel fait ses adieux à la scène (au tour de chant).

novembre, création du magazine *Rock & Folk* avec Philippe Koechlin en directeur de rédaction (un numéro test, numéroté zéro, est paru en hors-série de *Jazz Hot*, avec Bob Dylan en couverture, durant la période estivale).

1967

Destruction de la salle de music-hall l'Alhambra à Paris.

mai**,** Jacques Brel abandonne la scène.

juin, fondation de l'Orchestre de Paris, direction : Charles Munch.

juin, les Beatles chante de manière à peine voilée le LSD avec leur succès « Lucy in the Sky with Diamond » (album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).

juin, Brassens obtient le grand prix de la poésie de l'Académie française.

16 au 18 juin, *Monterey International Pop Music Festival* (festival), Monterey, Californie (32 groupes ou solistes participent à l'événement).

juillet, création au Festival d'Avignon, avec une chorégraphie de Maurice Béjart, de la *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry et Michel Colombier.

9 novembre, intervention de Malraux à l'Assemblée nationale : « Tout se passe comme si le ministère des Affaires culturelles était la suite de l'ancien service des Beaux Arts – qui relevait autrefois de l'Éducation nationale avec une orientation, disons un peu plus moderne, qui serait donnée par mon département. Or, c'est

38 Cf. le site http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/ministre_et_parlement.asp où l'on trouve des extraits des discours d'André Malraux [consulté le 10 janvier 2013].

39 Cf., en ligne, le séminaire au Collège de France d'Antoine Compagnon : *1966, Annus Mirabilis*, du 11 au 29 mars 2011.

absolument erroné. […] Il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'instruction : la culture sera gratuite ».

1968

Françoise Hardy abandonne la scène.

Wendy Carlos sort son album *Switched-On Bach*, la musique de Bach rencontre les nouvelles technologies (le Moog). Quelques années après, le succès viendra pour la musique de Wendy Carlos avec la réalisation de la musique d'*Orange mécanique* de Kubrick (1971).

Le Centre d'Information et de Documentation du Disque (CIDD) diffuse mensuellement un classement des meilleurs ventes de disque en France (« Hit-parade national »).

mars, « Affaire Langlois » : le gouvernement subordonne le maintien de la subvention de l'État à la Cinémathèque à la réorganisation de celle-ci en raison des carences constatées dans la gestion et du mauvais état de conservation des stocks. Le milieu du cinéma se mobilise pour Langlois qui reprendra son poste.

4 avril, lancement de l'émission radiophonique *Campus* animée par Michel Lancelot sur Europe n°1.

septembre, création du magazine *Best,* visant le même public que *Rock & Folk* mais avec des articles moins littéraires.

octobre, création du magazine *Actuel*, qui fait se côtoyer le jazz, la musique contemporaine, la pop music, la poésie, le dessin, le théâtre, etc.

décembre, création de la revue trimestrielle *Soul Bag* créée par Jacques Périn (orientation : Blues, Soul, Rhythm & Blues)

François Truffaut tourne quelques scènes de *Baisers volés* au Cheval d'or, un cabaret parisien.

Bibliographie :

Baudoin, Philippe, *Une chronologie du jazz et de quelques musiques contemporaines improvisées jusqu'en l'an 2000*, Paris, Outre Mesure, 2005.
De Baecque, Antoine, *Les Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, Tome II : Cinéma, tours et détours 1959-1981*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
Dillaz, Serge, *Vivre et chanter en France, tome 1, 1945-1980*, Paris, Fayard/Chorus, 2005.
Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010.
Schlesser, Gilles, *Le cabaret « Rive gauche ». De la Rose rouge au Bateau ivre (1946-1974)*, Paris, L'Archipel, 2006.
Simonin, Anne et Hélènes Clastres, *Le débat. Les idées en France, 1945-1988. Une chronologie*, Paris, Gallimard, 1989.
Tournès, Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
Winock, Michel, *Chronique des années soixante*, Paris, Seuil, 1987.

Annexe III

Les personnages musiquants du cinéma français (1930-1968)

Nous présentons dans ce tableau une sélection de films français dans lesquels un ou plusieurs des personnages (principaux ou secondaires) font de la musique. Les mentions (PS) et (F) sont indiquées pour les personnages secondaires et, le cas échéant, pour les figurants.

En travaillant sur les représentations du musicien dans les années 1960, il nous semblait essentiel d'avoir quelques repères concernant les autres décennies du cinéma parlant à titre de comparaison. Nous avons donc, à l'occasion de nos lectures et de nos visionnages de films, rassemblé toutes les œuvres dans lesquelles nous avons pu rencontrer des personnages musiciens.[40] Cependant, dans nos analyses, nous avons fait le choix de faire peu de comparaisons avec des films postérieurs à notre période, et de privilégier – en suivant une logique chronologique – la production des trois décennies qui la précèdent. Aussi cette filmographie couvre-t-elle le cinéma français du début du parlant à la date qui referme notre corpus (1930-1968).

1930	
2 janvier, *Sous les toits de Paris* de René Clair.	*Albert (Albert Préjean) est un chanteur de rue*.
24 janvier, *La Route est belle* de Robert Florey.	*L'ascension sociale d'un chanteur (André Beaugé).*
1931	
13 février, *Sola* d'Henri Diamant-Berger.	*Sola (Damia [Louis-Marie Damien]) est une chanteuse.*
6 mars, *Jean de la lune* de Jean Choux (et Michel Simon).	*Clotaire (Michel Simon), dit Clo-clo, est un compositeur loufoque.*
15 avril, *Le Million* de René Clair.	*Ambrosio Sopranelli (Constantin Siroesco) est un ténor lyrique. On retrouve tous les clichés du ténor : séducteur, vaniteux, possédant une voix puissante... capable de faire tomber un lustre (PS).*
10 septembre, *Paris Béguin* d'Augusto Genina.	*Jane Diamand,(Jeanne Marnac) est une chanteuse de music-hall.*
4 décembre, *Mam'zelle Nitouche* de Marc Allégret.	*Célestin (Raimu) est un compositeur et l'organiste d'un couvent. Opérette de Meilhac et Millaud, cf. 1954.*
1932	
s. d., *L'Affaire est dans le sac* de Pierre Prévert.	*Un homme (Jacques Prévert) est flûtiste (F).*
Inédit en France, *L'Homme qui ne sait pas dire non* de Heinz Hilpert (franco-allemand).	*Herman Schroeck (Willy Domgraf-Fassbinder), compositeur d'un opéra, se fait voler son œuvre.*
18 avril, *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir.	*Bandonéon.*
26 août, *Tu m'oublieras* d'Henri Diamant-Berger.	*Estelle (Damia [Louis-Marie Damien]) est une chanteuse vedette au soir de sa vie.*
21 octobre, *Mélo* de Paul Czinner.	*Pierre (Pierre Blanchar) est premier violon dans un orchestre. Marcel (Victor Francen) est un violoniste soliste. La femme du premier (Gaby Morley) tombe*

40 Nous ne présentons ici qu'une partie du travail qui a été effectué sur la production cinématographique française jusqu'à aujourd'hui (1930-2014), celui-ci restant un *work in progress*.

	amoureux du second. Cf. Mélo *d'Alain Resnais (1986).*
2 novembre, *Poil de carotte* de Julien Duvivier.	*Le parrain (Louis Gauthier) de François Lepic, dit « Poil de Carotte », est vielliste (PS).*
1933	
3 février, *La Chanson d'une nuit* d'Anatole Litvak (franco-allemand).	*Enriro Ferraro (Jean Kiepura) est un chanteur qui fait une fugue.*
24 février, *Les Amours de Pergolèse* de Guido Brignone (franco-italien).	*Biopic de Pergolèse (Pierre Richard-Willm).*
18 février, *La Tête d'un homme* de Julien Duvivier.	*Damia (Damia [Louis-Marie Damien]) dans son propre rôle, est une chanteuse (PS).*
24 mars, *Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst.	*Don Quichotte (Féodor Chaliapine) s'exprime aussi en chantant.*
26 août, *L'Ordonnance* de Victor Tourjansky.	*Hélène de Limousin (Marcelle Chantal) est pianiste à ses heures.*
10 novembre, *Ciboulette* de Claude Autant-Lara.	*Ciboulette (Simone Berriau), une maraîchère, avec l'aide d'un compositeur, devient une grande cantatrice. D'après l'opérette de Reynaldo Hahn.*
1934	
11 mai, *Paris-Deauville* de Jean Delannoy.	*Cruchadouze (Tichadel) est un compositeur gaffeur (PS).*
18 mai, *Lac aux dames* de Marc Allégret.	*Un enfant joue de l'harmonica (PS).*
12 septembre, *L'Atalante* de Jean Vigo.	*Le père Jules (Michel Simon) est accordéoniste amateur.*
5 octobre, *La Crise est finie* de Robert Siodmak.	*Une troupe d'artistes de music-hall monte à Paris. Marcel (Albert Préjean) est un pianiste chanteur.*
26 octobre, *Angèle* de Marcel Pagnol.	*Louis (Andex [André Jaubert]), le mauvais garçon de la ville, se présente comme un musicien, un violoniste, pour séduire Angèle. Albin (Jean Servais), l'ouvrier agricole amoureux d'Angèle, joue de l'harmonica.*
2 novembre, *La Chanson de l'adieu* d'Albert Valentin.	*Les amours de Frédéric Chopin (Jean Servais).*
26 novembre, *Sans famille* de Marc Allégret.	*Vitalis (Vanni Marcoux) est un vagabond musicien, ancien chanteur d'opéra.*
12 décembre, *Zouzou* de Marc Allégret.	*« Zouzou » (Joséphine Baker) est une chanteuse de music-hall, elle remplace sa collègue (Illa Meery).*
1935	
22 février, *Toni* de Jean Renoir.	*Jacques (Paul Bozzi, compositeur de la musique du film) est un guitariste (PS).*
15 mars, *Remous* de Edmond T. Gréville.	*Mademoiselle Lydia (Lyne Clévers) est une chanteuse (PS).*
15 Novembre, *Fanfare d'amour* de Richard Pottier.	*Deux musiciens se font engager dans un orchestre de femmes en se déguisant. Inspira* Certains l'aiment chaud *de Billy Wilder.*
1936	
17 janvier, *Mademoiselle Mozart* d'Yvan Noé.	*Denise (Danielle Darrieux) dirige un magasin de musique.*
24 janvier, *Le Crime de Monsieur Lange* de Jean	*Charles (Maurice Baquet), le fils des concierges, est*

Renoir.	*harmoniciste (PS).*
24 juillet, *Le Disque 413* de Richard Pottier.	*La Salvini (Gitta Alpar) est une cantatrice.*
18 septembre, *Jenny* de Marcel Carné.	*Danielle Bricard (Lisette Lanvin), la fille de Jenny (Françoise Rosay), est une pianiste virtuose. Le joueur d'harmonium (Joseph Kosma). Le chanteur de rue à Paris (Marcel Mouloudji).*
18 septembre, *Le Grand refrain* d'Yves Mirande.	*Charles Panard (Fernand Gravey), un compositeur méconnu, fait circuler l'annonce de son suicide pour devenir célèbre.*
23 octobre, *Au son des guitares* d'Yves Mirande.	*Un jeune corse (Tino Rossi) est chanteur et guitariste.*
11 décembre, *Les Bas-fonds* de Jean Renoir.	*Aliocha (Maurice Baquet) est un accordéoniste alcoolique (PS).Un chanteuse (Irène Joachim) (PS).*
18 décembre, *Un Mauvais garçon* de Jean Boyer.	*L'accordéoniste (Émile Prud'homme) (F).*
1937	
Inconnue, *L'Habit vert* de Roger Richebé	*Parmeline (Jules Berry) est un musicien, violoncelliste (PS).*
15 janvier, *Un Grand amour de Beethoven* d'Abel Gance.	*Vie de Beethoven (Harry Baur). Représentation romantique du compositeur.*
28 janvier, *Pépé le Moko* de Julien Duvivier.	*Tania (Fréhel) est une ancienne chanteuse résidant dans la casbah d'Alger (PS).*
25 février, *L'Homme du jour* de Julien Duvivier.	*Alfred Boulard (Maurice Chevalier) est électricien et chanteur. Jean Wiéner, compositeur de la musique du film, est un pianiste (F).*
21 mai, *La Symphonie des brigands* de Friederich Feher.	*Un groupe de chanteurs est accusé à tort d'un larcin.*
8 septembre, *Un Carnet de bal* de Julien Duvivier.	*Alain Regnault (Harry Baur), ancien pianiste et compositeur, est devenu le père Dominique et dirige des chanteurs (Les petits chanteurs à la croix de bois).*
22 décembre, *Le Chanteur de minuit* de Léo Joannon.	*Jean Bonnefoy (Jean Lumière), est un chanteur et professeur de musique. [rôle sur mesure pour le chanteur Jean Lumière].*
1938	
9 mars, *Les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg* de Jean Dréville.	*Serge (Jean Yonnel) est pianiste amateur. Sa femme, Hélène (Gaby Morlay) est également pianiste. Elle accompagne le violoniste virtuose Toukatchewsky (Jacques Erwin).D'après* La Sonate à Kreutzer *de Tolstoi.*
2 février, *La Marseillaise* de Jean Renoir.	*Mme de Saint-Laurent (Irène Joachim) est claveciniste et chanteuse (PS).*
6 avril, *Les Disparus de Saint-Agil* de Christian-Jaque.	*Donnadieu (René Génin) est professeur de musique. Le pensionnat a son orchestre.*
7 septembre, *La Femme du boulanger* de Marcel Pagnol.	*Dominique (Charles Moulin), le berger, est un guitariste-chanteur.*
5 octobre, *Lumières de Paris* de Richard Pottier.	*Carlo Ferrari (Tino Rossi) est un chanteur à la mode.*
4 novembre, *Toute la ville danse* (*The Great Waltz*) de Julien Duvivier.	*Biopic. Johann Strauss (Fernand Gravey). Réalisation aux États-Unis pour la MGM.*
7 novembre, *Katia* de Maurice Tourneur.	*Catherine Goldorouki (Danielle Darrieux) dite Katia,*

	la maitresse du Tsar alexandre II, est pianiste à ses heures.
8 novembre, *Ernest le rebelle* de Christian-Jaque.	*Ernest Pic (Fernandel), steward, est accordéoniste.*
30 novembre, *Je Chante* de Christian Stengel.	*Charles (Charles Trenet), neveu du directeur d'un collège de jeunes filles, est un chanteur.*
30 novembre, *La Route enchantée* de Pierre Caron.	*Un chansonnier (Charles Trenet) va, après de nombreuses péripéties, devenir une vedette de la chanson.*
1 décembre, *Remontons les Champs-Elysées* de Sacha Guitry.	*Robert Pizani joue Richard Wagner, Jacques Offenbach et Olivier Métra.*
1939	
29 mars, *Derrière la façade* de Georges Lacombe.	*Lydia (Simone Berriau), la maîtresse du président Bernier, est chanteuse dans une boîte de nuit.*
8 juillet, *La règle du jeu* de Jean Renoir.	*Le père de la marquise de Chesniest (Nora Gregor), personnage seulement évoqué, est chef d'orchestre (PS).*
26 juillet, *Circonstances atténuantes* de Jean Boyer.	*Michel François (François Simon), dit « La Poupée », est un accordéoniste (PS).*
24 septembre, *Accord final* de Ignacy Rosenkranz.	*Georges Astor (Georges Rigaud) est un violoniste virtuose. Autour du conservatoire de musique de Genève.*
9 décembre, *Tourbillon de Paris* de Henri Diamant-Berger.	*Ray Ventura et ses collégiens sont étudiants et musiciens amateurs puis professionnels.*
1940	
28 février, *Sérénade* de Jean Boyer.	*Franz Schubert (Bernard Lancret). Beethoven (Auguste Boverio).*
1941	
14 février, *Trois argentins à Montmartre* d'André Hugon.	*Trois artistes de music-hall (un guitariste, un chanteur, un imprésario) argentins viennent tenter leur chance à Paris.*
3 octobre, *Romance de Paris* de Jean Boyer.	*Georges Gauthier/Charles Papillon (Charles Trenet) est électricien le jour et chanteur la nuit.*
19 novembre, *Montmartre-sur-scène* de Georges Lacombe.	*Lili Talia (Edith Piaf) chanteuse de rue devient la reine des cabarets. Maurice Cazaux (Henri Vidal) est un accordéoniste. Michel (Jean-Louis Barrault) est pianiste.*
1942	
21 janvier, *Fièvres* de Jean Delannoy.	*La vie d'un chanteur, Jean Dupray (Tino Rossi), du music-hall au monastère.*
1 avril, *La symphonie fantastique* de Christian-Jacque.	*Biopic d'Hector Berlioz (Jean-Louis Barrault).*
12 juin, *Mademoiselle Swing* de Richard Pottier.	*Irène Dumontier (Irène de Trébert) suit un orchestre de jazz (Raymond Legrand et son orchestre). Comédie musicale.*
9 juillet, *Le Lit à colonnes* de Roland Tual.	*Rémi Bonvent (Jean Marais) est un compositeur prisonnier.*
11 novembre, *Mélodie pour toi* de Willy Rozier.	*René Sartène (René Dary) est un chanteur de music-hall.*

12 novembre, *Frederica* de Jean Boyer.	*Gilbert Legrand (Charles Trenet) est un poète-chanteur.*
5 décembre, *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné..	*Dominique (Arletty) et Gilles (Alain Cuny) sont des ménestrels au service du diable.*
1943	
23 janvier, *Le Soleil a toujours raison* de Pierre Billon.	*Histoire d'amour autour de Tino (Tino Rossi) pécheur.*
1 septembre, *Adieu Léonard* de Pierre Prévert.	*Un homme (Jean-Louis Barraut) est guitariste (PS).*
22 septembre, *Le Val d'enfer* de Maurice Tourneur.	*Un travailleur espagnol est guitariste (F).*
13 octobre, *L'éternel retour* de Jean Delannoy.	*Lionel (Roland Toutain) le garagiste et ami de Patrice (Jean Marais), est musicien à ses heures (chant, ukulélé, accordéon) (PS).*
10 novembre, *Douce* de Claude Autant-Lara.	*Marie José, dans son propre rôle, est une chanteuse (PS).*
1944	
2 février, *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon.	*Jacqueline Gauthier (Anne-Marie Labaye), la fille de la famille, joue du piano. Larcher (Jean Dubucourt) est professeur de piano.*
16 février, *La Malibran* de Sacha Guitry.	*Biopic de la mezzo-soprano Maria Malibran (Geori Boué).*
8 novembre, *Florence est folle* de Georges Lacombe.	*Lucile (Annie Ducaux), suite à une commotion, devient Florence Bolero, une chanteuse extravagante.*
1945	
5 septembre, *La Cage aux rossignols* de Jean Dréville.	*Un surveillant forme une chorale, interprétée par les Petits chanteurs à la croix de bois.*
21 septembre, *Les Dames du bois de Boulogne* de Robert Bresson.	*Hélène (Maria Casares) est pianiste à ses heures.*
27 décembre, *Le Roi des resquilleurs* de Jean Devaivre.	*Deux chanteurs célèbres séduisent deux femmes.*
1946	
6 mars, *Sérénade aux nuages* de Anré Cayatte.	*Sylvio (Tino Rossi) est un chanteur qui part en province pour se ressourcer.*
3 avril, *Étoile sans lumière* de Marcel Blistène.	*Une femme de ménage (Édith Piaf) va prêter sa voix à une vedette de l'écran désemparée face à l'arrivée du cinéma parlant.*
17 avril, *La Fille du diable* d'Henri Decoin.	*Georges (François Patrice), fils de l'aubergiste, joue du violon.*
25 juin, *Amour, délices et orgues* (ou *Collège swing*) d'André Berthomieu.	*Pascoulin, proviseur d'un collège de province, est amateur de jazz (Jacques Louvigny) : les élèves de son établissement forment un jazz band.*
31 juillet, *Tombé du ciel* de Emil-Edwin Reinert.	*Gaby (Jacqueline Gauthier) est une chanteuse.*
3 décembre, *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné.	*Le Destin (Jean Vilar) est un joueur d'harmonica.*
18 décembre, *Destins* de Richard Pottier.	*André Cartier/Fred Cartier (Tino Rossi) sont jumeaux, l'un est chanteur. La chanson « Petit papa noël ».*
1947	
29 janvier, *Rêves d'amour* de Christian Stengel.	*Biopic : la vie amoureuse de Liszt (Pierre Richard-*

	Wilm) et de Marie d'Agoult (Annie Ducaux).
19 février, *Histoire de chanter* de Gilles Grangier .	*Un chirurgien jaloux greffe les cordes vocales d'un chanteur de charme à l'épicier (Luis Mariano) qui devient un séducteur à son tour.*
12 mars, *Rendez-vous à Paris* de Gilles Grangier.	*Catherine Laurence (Annie Ducaux) est une chanteuse célèbre.*
8 août, *Le Mariage de Ramuntcho* de Max de Vaucorbeil.	*Ramuntcho (le chanteur André Dassary) est un connaisseur des chants folkloriques basques.*
25 septembre, *Le Chanteur inconnu* d'André Cayatte	*Un pêcheur (Tino Rossi) devient célèbre grâce à la chanson en montant à Paris.*
3 octobre, *Quai des orfèvres* Henri-Georges Clouzot	*Jenny Lamour (Suzy Delair) est une chanteuse de music-hall. Maurice Martineau (Bernard Blier), son compagnon, est un pianiste.*
1948	
30 janvier, *Mademoiselle s'amuse* de Jean Boyer.	*Une fille gâtée se fait offrir les services d'un orchestre : Ray Ventura et son orchestre.*
24 mars, *Neuf garçons, un cœur* de Georges Freeland.	*Un groupe de chanteurs (Les compagnons de la Chanson) et une chanteuse (Edith Piaf) cherchent un engagement.*
16 avril, *Cargaison Clandestine* d'Alfred Rode.	*José (Dario Moreno) est un chanteur. Multiples aventures autour d'un dancing d'Amérique centrale.*
3 septembre, *La Nuit blanche* de Richard Pottier.	*Une chanteuse de cabaret (Arlette Méry) est impliquée dans un meurtre.*
15 septembre, *Les Amoureux sont seuls au monde* d'Henri Decoin.	*Gérard Favier (Louis Jouvet) est un grand compositeur amoureux d'une jeune pianiste, Monelle Picart (Dany Robin). Le chef d'orchestre (Henri Sauguet) est joué par le compositeur de la musique du film.*
17 novembre, *Sombre dimanche* de Jacqueline Audry.	*Jean Lazlo (Jacques Dacqmine), musicien hongrois réfugié en France, compose une chanson qui provoquerait des suicides.*
24 novembre, *La Belle Meunière* de Marcel Pagnol.	*Biopic : Franz Schubert (Tino Rossi) rencontre la belle meunière dans les montagnes d'Autriche.*
1949	
5 janvier, *Deux amours* de Richard Pottier.	*Sylvain (Tino Rossi), un des deux frères aimant Toinette, est un chanteur amateur.*
2 mars, *Jo la romance* de Gilles Grangier.	*Georges Hyverlin (Georges Guétary) est un chanteur qui renonce à sa carrière par amour. Comédie musicale.*
22 avril, *Le Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville.	*Werner von Ebrennac (Howard Vernon), l'occupant allemand, est un compositeur.*
29 juin, *Le Cœur sur la main* de André Berthomieu.	*Léon Ménard (André Bourvil) est un bedeau musicien (accordéoniste). Marie Pinson (Michèle Philippe) est une chanteuse.*
30 juin, *Je n'aime que toi* de Pierre Montazel.	*Renaldo Cortez (Luis Mariano) est un chanteur adulé. Le pianiste de orchestre (Louis de Funès) (F).*
2 décembre, *Valse brillante* de Jean Boyer.	*Marta Vassary (Marta Eggert) est une chanteuse. Son garde du corps est un ténor (Jan Kiepura).*

6 décembre, *Rendez-vous de juillet* de Jacques Becker.	*Roger Moulin (Maurice Ronet), chef opérateur au chômage, est trompettiste dans l'orchestre de Claude Luter. Claude Luter dans son propre rôle au Caveau des Lorientais (F).*
16 décembre, *Les Branquignols* de Robert Dhéry.	*La troupe des branquignols sabote une soirée de gala (PS)***.**
1950	
23 janvier, *Pas de week-end pour notre amour* de Pierre Montazel.	*Frank Reno (Luis Mariano) est une vedette de la chanson.*
8 février, *Nous irons à Paris* de Jean Boyer.	*Ray Ventura et son orchestre aide une radio clandestine fraîchement créée, « Radio X ».*
29 mars, *Les Enfants terribles* de Jean-Pierre Melville.	*Michaël (Melvyn Martin), le riche époux d'Élisabeth (Nicole Stéphane), est un pianiste (PS).*
5 mai, *La Valse de Paris* de Marcel Achard.	*Biopic inspiré de la vie de Jacques Offenbach et de celle d'Hortense Schneider.*
26 mai, *Lady Paname* d'Henry Jeanson.	*Caprice (Suzy Delair) est une chanteuse populaire des années 20.*
16 juin, *Prélude à la gloire* de Georges Lacombe.	*Roberto Luigui (Roberto Benzi) est un jeune prodige de la musique, âgé de 10-11ans. L'enfant joue son propre rôle.*
20 septembre, *Le Rosier de Madame Husson* de Jean Boyer.	*Mlle Irène Cadenas (Suzanne Dehelly), une des dames patronnesses, est « pianiste chanteuse » amatrice.*
7 novembre, *Pigalle-Saint-Germain-des-Près* d'André Berthomieu.	*Jacques Hélian et son orchestre.*
1951	
11 mars, *Au fil des ondes* de Pierre Gautherin	*Des artistes et des animateurs radio tentent d'apporter une aide pour la reconstruction du village d'Epron. Panorama des émissions radiophoniques de cette époque.*
6 avril, *Édouard et Caroline* de Jacques Becker	*Edouard Mortier (Daniel Gélin) est pianiste professionnel.*
18 mai, *Juliette ou la clé des songes* de Marcel Carné.	*Un homme du village sans nom (Yves Robert) est accordéoniste (PS).*
25 mai, *Les Joyeux pèlerins* de Fred Pasquali.	*Les aventures d'Aimé Barelli et son orchestre de jazz.*
27 juin, *Ombre et lumière* d'Henri Calef.	*Isabelle Leritz (Simone Signoret) est une musicienne.*
19 octobre, *L'Auberge rouge* de Claude Autant-Lara.	*Fétiche (Lud Germain), l'homme noir à tout faire de l'auberge, joue de l'orgue de Barbarie (PS).*
14 décembre, *Musique en tête* de Georges Combret et Claude Orval	*Jacques Hélian et son orchestre. Fantaisie musicale.*
1952	
25 janvier, *Nous irons à Monte-Carlo* de Jean Boyer	*L'orchestre de Ray Ventura s'occupe du bébé d'une vedette britannique (Audrey Hepburn).*
25 janvier, *Paris chante toujours* de Pierre Montazel	*Un comédien fortuné indique dans son testament que sa fortune ira à celui qui recueillera le plus rapidement possible un maximum de signatures de chanteurs célèbres.*
29 février, *Le Plaisir* de Max Ophuls.	*Mme Rosa (Danielle Darrieux) est chanteuse à ses*

	heures. L'ami de Jean (Jean Servais) est un pianiste.
22 juin, *Rendez-vous à Grenade* de Richard Pottier.	*Marco Da Costa (Luis Mariano) est une vedette du music-hall.*
12 décembre, *Violettes impériales* de Richard Pottier	*Les amours d'une gitane (Carmen Sévilla) et d'un chanteur (Louis Mariano) sous le second empire. Comédie musicale.*
1953	
14 janvier, *Tambour battant* de Georges Combret	*Albert Gambier (Roland Armontel) est le chef de la fanfare d'une petite municipalité qui entre en confli avec un orchestre de jazz (celui de Jacques Hélian).*
6 février, *Plume au vent* de Louis Cuny	*D'après l'opérette éponyme de Jean Nohain et Claude Pineau.Comédie musicale.*
15 février, *L'Appel du destin* de Georges Lacombe	*Roberto Lombardi (Roberto Benzi) est un très jeune chef d'orchestre. Il retrouve Lorenzo (Jean Marais), son père, ancien grand pianiste qui a sombré dans l'alcool.*
27 mars, *Manina, la fille sans voiles* de Willy Rozier.	*Franchucha (Espanita Cortez) est une chanteuse de cabaret à Tanger (PS).*
15 avril, *Rue de l'Estrapade* de Jacques Becker	*Robert (Daniel Gélin) est un chanteur amateur. Freddy (Henri Belly), son ami et voisin de pallier, est guitariste (PS).*
4 septembre, *La Route du bonheur* (ou *Saluti e baci*) de Maurice Labro et Giorgio Simonelli.	*Intrigue autour d'une émission de radio, de nombreux artistes font preuve de solidarité : Sydnet Bechet, Louis Amstrong, Claude Luter, Django Reinhardt (jouant dans un train en marche), Juliette Gréco, Félix Leclerc, Hubert Rostaing, etc.*
14 novembre, *Les Belles de nuit* de René Clair	*Claude (Gérard Philippe) est un jeune compositeur à l'imagination débordante.*
1954	
20 janvier, *Piédalu député* de Jean Loubignac.	*Claude Luter et Sidney Bechet dans leurs propres rôles (PS).*
19 février, *Boum sur Paris* de Maurice de Canonge.	*Intrigue-prétexte autour d'un parfum explosif, de nombreux artistes chanteurs à l'écran dans leur propre rôle : Edith Piaf, Charles Trenet, Annie Cordy, Juliette Gréco, Mick Micheyl, Aimé Barelli, Marcel Mouloudji, Lucienne Delyle, Jacqueline François, Les quatre barbu, Eddie Warner.*
18 juin, *Par ordre du tsar* de André Haguet.	*Franz liszt (Jacques François); Richar Wagner (Peter Lembrock) (PS).*
1955	
18 mars, *Marianne de ma jeunesse* de Julien Duvivier	*Vincent Loringer (Pierre Vaneck) est un jeune chanteur-guitariste pensionnaire dans un château bavarois.*
25 mars, *Napoléon* de Sacha Guitry.	*Pierre-Jean Gara (Luis Mariano) est un chanteur (1762-1823) (PS). Beethoven (Erich von Stroheim) (PS).*
27 avril, *French Cancan* de Jean Renoir.	*Eugénie Buffet (Édith Piaf) est une chanteuse du music-hall (1866-1934) (PS).*

15 mai, *Futures vedettes* de Marc Allégret.	*Éric Walter (Jean Marais) est un ténor, professeur de chant au conservatoire de Vienne. Clément (Yves Robert) est pianiste, répétiteur. Le professeur de piano (Jean Wiéner). Les élèves : Élisa (Isabelle Pia) chanteuse et pianiste; Sophie (Brigitte Bardot) chanteuse; Rudi (Guy Bedos), violoniste.*
23 décembre, *Lola Montès* de Max Ophüls	*Will Quadflieg joue Franz Liszt (PS).*
1956	
15 février, *L'Inspecteur connaît la musique* de Jean Josipovici.	*Claude Luter joue un clarinettiste de jazz jaloux qui assassine Sidney Bechet.*
10 avril, *Cette Sacrée gamine* de Michel Boisrond.	*Jean Cléry (Jean Bretonnière) est un chanteur de music-hall.*
13 juin, *Bonjour sourire* de Claude Sautet.	*Dans la principauté de Monte-Marino, sa majesté (André Philip) est poly-instrumentiste (clarinette, tuba), le premier ministre (Marcel Lapovici) est corniste, son secrétaire (Louis de Funèes) est pianiste, le médecin (Darry Cowl) est violoniste, Double Note (Harry Max) est professeur de musique. Dans leur propre rôle : Jimmy Gaillard, Christian Duvaleix, Annie Cordy, Henri Salvador.*
12 septembre, *Elena et les hommes* de Jean Renoir.	*Lionel Villaret (Jean Claudio) est un compositeur (PS). Une chanteuse de rue (Léo marjane) (PS).*
5 octobre, *En effeuillant la marguerite* de Marc Allégret.	*Gabrielle Fontan joue une professeur de piano (PS).*
10 octobre, *Le Pays d'où je viens* de Marcel Carné.	*Julien (Gilbert Bécaud) rejoint par Éric, son sosie, est un pianiste.*
26 octobre, *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara.	*Marcel Marton (Bourvil) chauffeur de taxi et accordéoniste à ses heures – pour couvrir les cris du cochon qu'on égorge.*
21 décembre, *Le Chanteur de Mexico* de Richard Pottier.	*Un chanteur (Louis Mariano) a des problèmes avec sa doublure.*
1957	
s. d., *Le Coup du Berger* de Jacques Rivette (CM).	*Jean (Etienne Loinod) est peintre et pianiste amateur.*
6 février, *Reproduction interdite* de Gilles Grangier.	*Jean-Pierre (Jacky Moulière), le beau fils de Marc (Paul Frankeur), est un jeune pianiste amateur (PS).*
20 février, *Bonsoir Paris, bonjour l'amour* de Ralph Baum.	*Clari (Daniel Gélin), jeune amateur de jazz, est clarinettiste (doublé par Maxime Saury).*
22 février, *L'Homme à l'imperméable* ou *Fugue pour clarinette* de Julien Duvivier.	*Albert Constantin (Fernandel) est un clarinettiste de l'orchestre du Théâtre du Châtelet.*
8 mars, *Printemps à Paris* de Jean-Claude Roy.	*Film prétexte, où un couple découvre la vie nocturne parisienne et ses nombreux orchestres (Maxime Saury, le Trio Raisner, Tomas et ses Merry Boys, etc.).*
23 août, *Comme un cheveu sur la soupe* de Maurice Regamey.	*Pierre Cousin (Louis de Funès) est un compositeur incompris qui devient célèbre après avoir sauvé une femme. Caroline Clément (Noëlle Adam) est une chanteuse qui devient célèbre après son suicide raté.*
1 septembre, *Porte des lilas* de René Clair.	*"L'artiste"(Georges Brassens) est un chanteur-guitariste.*

11 octobre, *Les Espions* d'Henri-Georges Clouzot.	*Un joueur d'ocarina (PS).*
16 octobre, *C'est arrivé à trente-six chandelles* de Henri Diamant-Berger.	*Autour de l'émission télévisuelle éponyme, de nombreux artistes : Charles Trenet, Juliette Gréco, etc.*
31 octobre, *Casino de Paris* d'André Hunebelle.	*Catherine Miller (Caterina Valente) est une chanteuse de revue, aux côtés de Jacques Merval (Gilbert Bécaud).*
11 décembre, *Charmants garçons* d'Henri Decoin.	*Lulu Natier (Zizi Jeanmaire) est une chanteuse-danseuse de music-hall.*
1958	
18 février, *Cargaison blanche* de Georges Lacombe.	*Mado (Colette Mars) est chanteuse dans la boîte de nuit qu'elle dirige. José (Georges Aminel) est un chanteur antillais.*
23 avril, *Ni vu... Ni connu...* d'Yves Robert.	*Armand Fléchard (Claude Rich) est un professeur de piano amoureux de son élève (PS).*
14 mai, *Le Désordre et la nuit* de Gilles Grangier.	*Lucky Friedel (Nadja Tiller), jeune toxicomane, rêve de devenir chanteuse de jazz.*
19 novembre, *Un Drôle de dimanche* de Marc Allégret.	*Catherine Brévent (Danielle Darrieux) est pharmacienne et chanteuse à ses heures. Patrick (Jean-Paul Belmondo) est trompettiste (PS).*
17 décembre, *Sérénade au Texas* de Richard Pottier.	*Jacques Gardel (Louis Mariano) est un chanteur et vendeur de musique. Comédie musicale.*
19 decembre, *Les Jeux dangereux* de Pierre Chenal.	*Alain Leroy-Comez, un jeune bourgeois, apprend le violon à Menilmontant.*
24 décembre, *Christine* de Pierre Gaspard-Huit.	*Christine (Romy Schneider) est une jeune chanteuse. M. Weirin (Fernand Ledoux), son père, est violoncelliste d'orchestre au Wiener Straatsoper.*
1959	
13 février, *Le Petit prof* de Carlo Rim.	*Jérome Aubin (Darry Cowl), le « petit prof », a joué du piano dans sa jeunesse.*
10 mars, *Sursis pour un vivant* de Victor Merenda.	*Borcher (Lino Ventura), le gérant d'un étrange hôtel pour personnes suicidaires, est pianiste.*
29 mars, *Toi... le venin* de Robert Hossein.	*Éva Lecain (Marina Vlady) est guitariste à ses heures.*
8 avril, *La Belle et le tzigane* de Jean Dréville.	*Rigo (Gyula Buss) est un musicien tzigane.*
24 avril, *Marie-Octobre* de Julien Duvivier.	*Le Père Yves Le Guen (Paul Guers) est pianiste et saxophoniste.*
13 mai, *Oh ! Que Mambo* de John Barry.	*Miguel Moreno (Dario Moreno) est un employé de banque devenu chanteur de cabaret.*
10 juin, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais.	*La française (Emmanuelle Riva) jouait autrefois du piano, à Nevers.*
12 juin, *Orfeu Negro* de Marcel Camus.	*Orfeo (Breno Mello) est à ses heures chanteur et guitariste. Le mythe d'Orphée transposé dans les favelas de Rio au moment du carnaval.*
26 juin, *J'irai cracher sur vos tombes* de Michel Gast.	*Joe Grant (Christian Marquand) est harmoniciste à ses heures.*
1 juillet, *Messieurs les ronds de cuir* d'Henri Diamant-Berger.	*René Lahrier (Jean Poiret) est un expéditionnaire, chansonnier à ses heures.* Cf. la version de 1936, par

	Yves Marande.
18 septembre, *Babette s'en-va-t-en guerre* de Christian- Jaque.	*Le colonel Fritzpatrick (Ronald Howard), responsable de la formation « culturelle » de Babette (Brigitte Bardot), est pianiste (PS).*
11 novembre, *Déjeuner sur l'herbe* de Jean Renoir.	*Gaspard (Charles Blavette) est un berger-flûtiste (PS).*
1960	
13 janvier, *Le Bossu* d'André Hunebelle.	*Aurore de Nevers (Sabine Sesselmann) est claveciniste à ses heures.*
20 janvier, *L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze.	*Milena (Françoise Brion) est une pianiste de jazz.*
17 février, *Les Râleurs... font leur beurre* de Jean Bastia.	*Pierre Valmorin (Pierre Dudan) est un compositeur et corniste (PS).*
10 mars, *Plein soleil* de René Clément.	*Marge Duval (Marie Laforêt) est une spécialiste de Fra Angelico, qui, en dilettante, chante en s'accompagnant à la guitare.*
25 mai, *Meurte en 45 tours* d'Etienne Périer.	*Eve Faugères (Danielle Darrieux) est une chanteuse qui tombe amoureuse de son accompagnateur et, ensemble, ils envisagent d'éliminer son mari.*
25 mai, *Moderato cantabile* de Peter Brook.	*Les leçons de piano : Didier Haudepin est un jeune pianiste et Colette Régis, son professeur (PS).*
14 septembre, *Et mourir de plaisir* de Roger Vadim.	*Leopoldo von Kartsein (Mel Ferrer) et Carmilla (Annette Vadim) sont pianistes amateurs.*
2 novembre, *La Vérité* d'Henri Georges Clouzot.	*Gilbert Tellier (Sami Frey) est un élève du CNSM de Paris : cours de direction, répétition, concert. Annie marceua (Marie-José Nat) est violoniste.*
16 novembre, *Fortunat* d'Alex Joffé.	*Maurice Valcourt (Frédéric Mitterrand, crédité sous le nom de Frédéric Robert) est un enfant pianiste (PS).*
25 novembre, *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut.	*Édouard Saroyan/Charlie Koller (Charles Aznavour) est un concertiste célèbre devenu modeste pianiste de bar.*
1961	
20 janvier, *Le Farceur* de Philippe de Broca.	*Édouard Berlon (Jean-Pierre Cassel) est un pianiste et bassoniste farceur.*
1 février, *Arrêtez les tambours* de Georges Lautner.	*Pierrot (Pierre Barouh), un poète résistant, guitariste, est un auteur-compositeur-interprète (PS).*
2 mars, *Le Bateau d'Émile* de Denys de la Patellière.	*Fernande Malanpin (Annie Girardot) est une chanteuse.*
3 mars, *Lola* de Jacques Demy.	*Lola (Anouk Aimée) est une danseuse/chanteuse. Frankie (Alan Scott), un marin américain guitariste à ses heures, et Roland Cassard (Marc Michel), un ancien violoniste amateur.*
31 mars, *Pleins feux sur l'assassin* de Georges Franju.	*Claude Benoît-Sainval (Georges Rollin) est professeur de musique et organiste (PS).*
12 avril, *Les Mains d'Orlac* d'Edmond T. Gréville.	*Stephen Orlac (Mel Ferrer) est un pianiste concertiste qui subit une greffe des mains.*
14 avril, *La Proie pour l'ombre* d'Alexandre Astruc.	*Bruno (Christian Marquand), l'amant, travaille dans un studio d'enregistrement.*

19 avril, *La Pyramide humaine* de Jean Rouch.	*Parmi ce groupe de jeunes étudiants blancs et noirs réunis à Abidjan deux font de la guitare et un du piano.*
7 septembre, *La Belle américaine* de Robert Dhéry.	*Isabelle Zoutin (Catherine Sola) est une jeune tubiste (PS).*
15 septembre, *Léon Morin, prêtre* de Jean-Pierre Melville.	*Le prêtre (Jean-Paul Belmondo) est pianiste amateur.*
26 septembre, *Ce soir ou jamais* de Michel Deville.	*Alex (Michel de Ré) est un compositeur.*
1 novembre, *Tout l'or du monde* de René Clair.	*Stella (Colette Castel) est une vedette accessoirement chanteuse (PS).*
15 novembre, *Les Croulants se portent bien* de Jean Boyer.	*Fernand Gravey joue un compositeur.*
6 décembre, *Tintin et le mystère de la Toison d'or* de Jean-Jacques Vienne.	*Un matelot noir de la Toison d'or est harmoniciste (PS).*
13 décembre, *Paris nous appartient* de Jacques Rivette.	*Juan (non-incarné) est un guitariste qui a disparu.*
20 décembre, *Le Tracassin ou les plaisirs de la ville* d'Alex Joffé.	*La dame de l'échange d'appartement (Yvonne Clech) est professeur de violon (PS).*
1962	
17 janvier, *Les Parisiennes* de Michel Boisrond.	*Jean Allard (Johnny Hallyday) est un jeune chanteur-guitariste sans le sou. Ella (Dany Saval) est une danseuse-chanteuse.*
23 janvier, *Jules et Jim* de François Truffaut.	*Albert (Serge Rezvani alias"Cyrus Bassiak") est un chanteur-guitariste-compositeur (PS).*
31 janvier, *Vie Privée* de Louis Malle.	*Jill (Brigitte Bardot) est une actrice célèbre qui joue de la guitare et chante à ses heures.*
2 février, *Adorable menteuse* de Michel Deville.	*Juliette (Marina Vlady) est guitariste à ses heures.*
7 mars, *Cartouche* de Philippe de Broca.	*La Taupe (Jean Rochefort) est claveciniste à ses heures. (PS).*
2 mai, *Le Signe du lion* d'Eric Rohmer.	*Pierre Wesserlin (Jess Hahn) est un violoniste et compositeur.*
23 mai, *Le Caporal épinglé* de Jean Renoir.	*Caruso (Mario David) est un chanteur ténor au stalag (PS).*
2 avril, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda.	*Cléo (Corinne Marchand) est une chanteuse de variétés. Michel Legrand dans son propre rôle en compositeur et pianiste.*
5 septembre, *Le Repos du guerrier* de Roger Vadim.	*Renaud Sarti (Pierre Hossein) est pianiste à ses heures.*
7 septembre, *Le Combat dans l'île* d'Alain Cavalier.	*Paul (Henri Serre) est un imprimeur, pianiste à ses heures.*
16 novembre, *Comment réussir en amour* de Michel Boisrond.	*Bobby (Eddy Mitchell) est un chanteur de twist (PS).*
19 décembre, *Les Culottes rouges* d'Alex Joffé.	*Fendard (Bourvil) joue de l'harmonium dans un camp de prisonniers où une troupe répète une opérette.*
19 décembre, *Un Clair de lune à Maubeuge* de Jean Chérasse.	*Paul Prunier (Pierre Perrin), chauffeur de taxi, est pianiste et compositeur, formé au conservatoire. Marc-Antoine Charpentier (Michel Serrault) est*

	présentateur radio d'une émission de musique classique.Victor Toulouse (Henri Salvador) est un professeur de musique.
1963	
25 janvier, *Landru* de Claude Chabrol.	*Landru (Charles Denner) amateur d'opéra, joue du piano et chante. Fernande Segret (Stéphane Audran) chante des airs d'opéra.*
1 février, *Le Glaive et la balance* d'André Cayatte.	*Johnny Parsons (Anthony Perkins) est peintre et compositeur à ses heures.*
6 février, *Ophélia* de Claude Chabrol.	*Yvan Lesurf (André Jocelyn) est un pianiste.*
15 février, *Du Mouron pour les petits oiseaux* de Marcel Carné.	*Jo-jo (interprété par le chanteur-guitariste yéyé Dany Logan) apprenti boucher, souhaite devenir une vedette de rock (PS).*
22 février, *En Avant la musique* de Georges Bianchi.	*Attilio Capellaro (Fernandel), aubergiste, est le chef de la fanfare d'un village italien.*
1 mars, *L'Abominable homme des douanes* de Marc Allégret.	*Camposantos (Darry Cowl), un douanier, est bassoniste amateur dans l'Harmonie des moineaux.*
1 mars, *Le Vice et la vertu* de Roger Vadim.	*Le général allemand Von Bamberg (Otto E. Hasse) est pianiste (PS).*
5 avril, *Le Jour et l'heure* de René Clément.	*Allan Morley (Stuart Whitman), pilote américain, est également pianiste.*
29 mai, *Strip-tease* de Jacques Poitrenaud.	*Sam (Joe Turner) est un pianiste noir-américain jouant dans les clubs parisiens (PS). Serge Gainsbourg joue un pianiste (Cameo).*
2 août, *L'Inconnue de Hong Kong* de Jacques Poitrenaud.	*Jean (Serge Gainsbourg) est un pianiste, chanteur et chef d'orchestre. Georgia (Dalida) et Mitzi (Tania Bery) sont des chanteuses.*
28 août, *Un Drôle de paroissien* de Jean-Pierre Mocky.	*Georges Lachaunaye (Bourvil), pilleur de troncs, est organiste à ses heures.*
4 septembre, *Dragées au poivre* de Jacques Baratier.	*Lucienne (Sophie Desmarets) est une pianiste accompagnatrice (PS).*
2 octobre, *Le Magot de Josefa* de Claude Autant-Lara.	*Pierre Corneille (Bourvil) est un compositeur.*
16 octobre, *L'Assassin connaît la musique* de Pierre Chenal.	*Lionel Fribourg (Paul Meurisse) est un compositeur qui n'arrive plus à composer.*
16 octobre, *Peau de banane* de Marcel Ophuls.	*Michel Thibault (Jean-Paul Belmondo) est un contrebassiste.*
30 octobre, *D'où viens-tu Johnny ?* de Noël Howard.	*Johnny Rivière et Gigi (Johnny Halliday et Sylvie Vartan) sont deux chanteurs amateurs. Manitas de Plata est un guitariste gitan (PS).*
4 novembre, *L'Appartement des filles* de Michel Deville.	*Tibère (Sami Frey), un gentil gangster, est pianiste à ses heures.*
27 novembre, *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner.	*Antoine Delafoy (Claude Rich) est un compositeur de musique contemporaine (PS).*
29 novembre, *Le Concerto de la peur* (ou *La Drogue du vice*) de José Bénazéraf.	*Éric (Hans Werner), un truand, est trompettiste de jazz.*
4 décembre, *Judex* de Georges Franju.	*Jacqueline (Edith Scob) donne une leçon de piano à une jeune fille.*

1964	
12 février, *L'Année du bac* de Maurice Delbez et José-André Lacou.	*Évelyne (Élisabeth Wiéner, fille du compositeur) est pianiste à ses heures. Sheila dans son propre rôle.*
25 février, *Faites sauter la banque* de Jean Girault.	*Corinne Garnier (Catherine Demongeot), la fille de Victor (Louis de Funès) est violoniste amateur (PS).*
26 février, *Cherchez l'idole* de Michel Boisrond.	*Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Charles Aznavour, Eddy Mitchell, Franck Alamo jouent leurs propres rôles : des chanteurs.*
29 avril, *45 tours et puis s'en vont* de Claude Loursais (TV).	*Baby Rock (Camille), une chanteuse « idole des jeunes », a disparue lors de sa première séance d'enregistrement.*
6 mai, *Des Pissenlits par la racine* de Georges Lautner.	*Jérôme Martinet (Michel Serrault) est un contrebassiste.*
19 août, *La Dérive* de Paula Delsol.	*Pierre (Pierre Barouh), le compagnon de Jacquie, est un guitariste-chanteur (PS).*
1 septembre, *Le Gendarme de Saint-Tropez* de Jean Girault.	*Ludovic Cruchot (Louis de Funès) chante avec sa fille, (Genvièvre Grad) dans une chorale amateur dirigée par le prêtre.*
28 octobre, *La Grande frousse* de Jean-Pierre Mocky.	*Simon Triquet (Bourvil), inspecteur de police, est flûtiste à ses heures.*
11 novembre, *Lucky Joe* de Michel Deville.	*Mimi Perrin (Françoise Arnoul) est chanteuse dans un cabaret à Pigalle (PS).*
10 décembre, *Les Barbouzes* de Georges Lautner.	*Boris Vassiliev (Francis Blanche), espion soviétique, est un pianiste virtuose et pyrotechnicien confirmé.*
1965	
2 janvier, *Yoyo* de Pierre Etaix.	*Yoyo (Pierre Etaix) est un artiste de cirque musicien (piano, violon).*
14 janvier, *Les Copains* de Yves Robert	*Huchon (Claude Rich), un des copains de la bande, est flûtiste à ses heures.*
20 janvier, *Pas question le samedi* d'Alex Joffé.	*Chaïm Silberschatz (Robert Hirsh) est un chef d'orchestre israélien.*
7 avril, *Le Vampire de Düsseldorf* de Robert Hossein.	*Peter Kürten (Robert Hossein) est harmoniciste à ses heures. Anna (Marie-France Pisier) est une chanteuse de cabaret.*
8 octobre, *La Communale* de Jean L'Hôte.	*L'institutrice (Colette Brosset) est pianiste à ses heures. Un homme orchestre (F).*
22 octobre, *Les Grandes gueules* de Robert Enrico.	*Un des prisonniers joue de l'harmonica (PS).*
22 octobre, *Le Gendarme à New York* de Jean Girault.	*Nicole (Geneviève Grad), la fille de Cruchot, a une éphémère carrière de chanteuse.*
22 novembre, *Viva Maria !* de Louis Malle.	*Deux Maria (Brigitte Bardot et Jeanne Moreau) sont chanteuses de music-hall.*
1966	
25 janvier, *La Vie de château* de Jean-Paul Rappeneau.	*Charlotte (Mary Marquet) est pianiste.*
22 mars, *Masulin, féminin* de Jean-Luc Godard.	*Madeleine Zimmer (Chantal Goya) est chanteuse qui débute sa carrière.*
27 avril, *La Bourse ou la vie* de Jean-Pierre Mocky.	*Le curée (Jean Carmet) est un guitariste chanteur*

	(PS).
27 mai, *Une Homme et une femme* de Claude Lelouch.	*Pierre Gauthier (Pierre Barouh) est cascadeur et, à ses heures, guitariste chanteur (PS).*
1 juin, *Trois enfants... dans le désordre* de Léo Joannon.	*Zoé Duchemin (Uta Teager), la fille adoptée, est une chanteuse, une « idole des jeunes ».*
21 septembre, *Tendre voyou* de Jean Becker.	*La fille de la baronne est violoncelliste amateur (PS).*
1 décembre, *La Grande vadrouille* de Gérard Oury.	*Stanislas Lefort (Louis de Funès) est un chef d'orchestre acariâtre.*
1967	
inconnue, *Les Poneyttes* de Joël Le Moigné.	*Dans leurs propres rôles : Syvie Vartan, Johnny Halliday, Les troubadours, Bruno Coquatrix.*
11 janvier, *La Grande sauterelle* de Georges Lautner.	*Salène (Miereille Darc) est guitariste à ses heures.*
23 janvier, *Made in USA* de Jean-Luc Godard.	*Doris Mizogushi (Kyoko Kosaka) est une guitariste chanteuse. Une femme dans un bar (Mariane Faithfull) est chanteuse.*
22 février, *Le Voleur* de Louis Malle.	*Un montreur d'ours (Marc Dudicourt) chante et joue du tambourin (PS).*
8 mars, *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy.	*Delphine et Solange Garnier (Catherine Deneuve et Françoise Dorléac) sont des professeurs de chant et de danse.*
22 mars, *Un Idiot à Paris* de Serge Kober.	*Goubi (Lucien Lefebvre), l' « idiot du village », est un joueur de bidon.*
28 mars, *Mouchette* de Robert Bresson.	*Mouchette (Nadine Nortier), n'arrive pas à chanter juste en classe, devant ses camarades, mais y parvient sans difficulté en dehors.*
28 avril, *Jeu de massacre* d'Alain Jessua.	*Lisbeth (Anna Gaylor) est pianiste et strip-teaseuse (PS).*
26 juillet, *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* de Jacques Rivette.	*Suzanne (Anna Karina) est une jeune sœur qui joue du clavecin et chante.*
22 septembre, *Fleur d'oseille* de Georges Launtner.	*Bob (Bob Sissa), un truand, est harmoniciste (PS).*
29 septembre, *Le Grand Meaulnes* de Jean-Gabriel Albicocco.	*Yvonne de Galais (Brigitte Fossey) est pianiste amateur.*
25 octobre, *Le Samouraï* de Jean-Pierre Melville.	*Valérie (Cathy Rosier) est une pianiste de jazz (PS).*
21 décembre, *Les Risques du métier* d'André Cayatte.	*Miguel (Michel Buades), le jeune travailleur portugais, joue de l'harmonica (PS).*
29 décembre, *Week-end* de Jean-Luc Godard.	*Paul Gégauff joue un pianiste, élève de Schnabel.*
1968	
12 janvier, *Benjamin ou les mémoires d'un puceau* de Michel Deville.	*La comtesse de Valandry (Michèle Morgan) et Marion (Francine Bergé) jouent du clavecin.*
9 février, *Alexandre le bienheureux* d'Yves Robert.	*Alexandre (Philippe Noiret), agriculteur, est tubiste amateur.*
14 mars, *Le Pacha* de Georges Lautner.	*Émile Vargnes (André Weber), dit « Le Gênois », est un suspect et le guitariste de Serge Gainsbourg (dans son propre rôle) (PS).*
22 mars, *Le Petite baigneur* de Robert Dhéry.	*Rémi Vigoret (Roger Caccia), le bedeau, est organiste amateur (PS).*

27 mai, *Le Viol du vampire* de Jean Rollin.	*François Tusques joue son propre rôle, un musicien de free jazz (F).*
14 juin, *Les Idoles* de Marc'O.	*Gigi la folle, Charly le surineur et Simon le Magicien (Bulle Ogier, Pierre Clémenti, Jean-Pierre Kalfon) sont trois chanteurs à la mode. Film satirique autour de trois "idoles" de la chanson.*
18 septembre, *Le Tatoué* de Denys de la Patellière.	*Le comte de Montignac (Jean Gabin), ancien légionnaire Legrain, est musicien (clairon et piano).*
2 octobre, *À tout casser* de John Barry.	*Un groupe d'amis et de musiciens ouvrent une boîte de nuit au dessus d'un garage de truands. Frankie (Johnny Halliday), le chef de la bande, est un chanteur.*
1969	
15 janvier, *L'Amour fou* de Jacques Rivette.	*Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), metteur en scène, est percussionniste et batteur à ses heures.*
7 mai (en France, un an avant en Angleterre), *One + one* (ou *Sympathy for the devil*) de Jean-Luc Godard.	*Les Rolling Stones en studio.*
6 juin, *Erotissimo* de Gérard Pirès.	*Philippe (Jean Yanne) est organiste à ses heures. Annie (Annie Girardot) est chanteuse à ses heures.*
1 octobre, *Money-money* de José Varela.	*Un homme (Michel Portal) est musicien (F).*
1 décembre, *Un Homme qui me plaît* de Claude Lelouch.	*Henri (Jean-Paul Belmondo) est un compositeur de musique de film.*

Annexe IV

Jazz et cinéma français (1945-1968) : une filmographie.

Cette filmographie regroupe quelques films français de la période (1945-1968) utilisant le jazz. Nous précisons, à titre indicatif, s'il s'agit d'une musique qui est intégrée à l'intrigue du film (D) ou qui lui est « extérieure » (ED). Les films faisant intervenir le jazz de manière diégétique sont ici privilégiés.

La présente chronologie commence en 1945, date de la sortie du film documentaire de Jean Painlevé (*Le Vampire*) que Jean-Louis Comolli considérait comme « la véritable rencontre du jazz et du cinéma » en France.[41] Pour des chronologies plus complètes, on pourra se référer à : *Jazz sur films* de Jean-Roland Hippenmeyer[42], une des premières en France, seuls certains films font l'objet de commentaires de la part de l'auteur ; *All That Jazz*, un ouvrage collectif proposant un filmographie internationale, laquelle est, bénéficiant d'un certain recul, plus qualitative.[43] Il existe enfin des index internationaux comme celui de David Meeker, *Jazz on The Screen*.[44]

1945	
Le Vampire de Jean Painlevé (CM, documentaire).	*Mus. Duke Ellington (*Black and Tan Fantasy *entendue deux fois, entrecoupée d'un autre morceau de jazz). Le court-métrage de vulgarisation scientifique et la jazz.*
1947	
Assassins d'eau douce de Jean Painlevé (CM, documentaire).	*Mus. Duke Ellington (*White Heat *et* Stompy Jones*) et Louis Amstrong, Gene Krupa, Baron Lee, Jimmy Luceford.*
Le Village de la colère de Raoul André.	*Mus. André Hodeir avec Django Reinhardt.*
1949	
Les Rendez-vous de Juillet de Jacques Becker.	*Mus. Jean Wiéner. Le Loriantais, boîte de jazz de Saint-Germain-des-Près, où la jeunesse vient écouter Claude Luter, mais également Mezz Mezzrow avec Rex Stewart et Bernard Peiffer. Revival, en France, du jazz New Orleans. Avec Jano Merry "l'inventeur de la danse be-bop". (D)*
Autour d'un récif de Jacques-Yves Cousteau (documentaire).	*Mus. André Hodeir. Jazz et « ballet de poissons ». Musiciens : Hubert Rostaing, Bernard Peiffer, Géo Daly, Jean Bouchéty, et deux américains : Don Byas et Kenny Clarke.(ED)*
1950	
Nous irons à Paris de Jean Boyer.	*Mus. Ray Ventura. Entre jazz et variétés.*

41 *Jazz magazine*, n°113. Cité dans Boujut, Michel, « Jazz et Cinéma. Les occasion manquées. », Lacombe, Alain (dir.), *Écran 75*, « Cinéma et musique (1960-1975) », n°39, septembre 1975, p. 28.

42 Hippenmeyer, Jean-Roland, *Jazz sur films,* Yverdon, Éditions de la Thièle, 1971.

43 Mouëllic, Gilles, et Michèle Fadda, « Chronologie sélective commentée », La Polla, Franco (dir.), *All that Jazz : un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2003, p. 233-245.

44 Meeker, David, *Jazz On the Screen. A Jazz and Blues Filmography*, Washington, Library of Congress, 2011, 1721 p.

Orphée de Jean Cocteau.	*Mus. Georges Auric. Solo de batterie de Gene Krupa extrait de* How High the Moon. *solo très mécanique, cf. La critique de Boris Vian [Mouëllic, 2000, p. 81.] L'habitude de l'association batterie et scène de tension. (ED)*
Pigalle Saint Germain des Prés d'André Berthomieu.	*Film autour de Jacques Hélian et son orchestre.*
1951	
Autour d'une trompette de Pierre Neurrisse (CM).	*Après avoir assister à la fabrication d'une trompette, on assiste à une concert de Roy Eldridge avec Don Byas (ts), Benny Vasseur (tb), Claude Bolling (p), Armand Molinetti (d),*
Les Joyeux pèlerins de Fred Pasquali.	*Film autour d'Aimé Barelli et son orchestre. Sur l'affiche du film : « Le grand film musical de l'année ».*
Musique en tête de Georges Combret et Claude Orval.	*Film autour de Jacques Hélian et son orchestre.*
1952	
La Tournée des grands ducs de Norbert Carbonnaux.	*Opposition, lors de la dernière scène du film, entre jazz et musique classique : la chanteuse June Richmond commence par faire la cantatrice, faisant bailler les spectateurs, puis attaque « I got Rhythm » et réveille la salle. Caricature de deux « types » d'écoute.*
Tambour Battant de Georges Combret.	*Film autour de Jacques Hélian et son orchestre.*
La Putain respectueuse de Charles Brabant.	*Mus. Georges Auric. D'après la pièce de Sartre. Lizzy (Barbara Laage) est chanteuse et prostituée dans un night-club. Présence du trompettiste Bill Coleman.*
1954	
Piédalu Député de Jean Loubignac.	*Mus. Sidney Bechet et Claude Luter et l'orchestre d'André Reweliotti (cl). On les voit jouer dans un club, Le Caméléon (Studio), et accompagner les danseurs be-bop virtuoses. Ils jouent également le « Quadrille des Lanciers » en version swing puis, à la demande d'un vieil homme, « en respectant le rythme ! ».*
C'est... la vie parisienne d'Alfred Rode.	*Alain de Villebois (Philippe Lemaire) est un musicien de jazz.*
1955	
Série noire de Pierre Foucaud.	*Mus. Sidney Bechet et l'orchestre d'André Reweliotti. On les voit notamment accompagner l'actrice-chanteuse Monique van Vooren.*
L'inspecteur connaît la musique de Jean Josipovici.	*Mus. Claude Luter et Sidney Bechet.*
1957	
Sait-on jamais de Roger Vadim.	*Mus. John Lewis et le Modern Jazz Quartet. Intrigue sentimentale dans le ville de Venise. (ED)*
Une Parisienne de Michel Boisrond.	*Mus. André Hodeir (ED).*
1958	
Pourvu qu'on ait l'ivresse de Jean-Daniel Pollet (CM).	*Mus. Claude Bolling. (D) Film construit autour d'un bal, une série de musiques de danse l'accompagne.*
Une Balle dans le canon de Michel Deville et Charles	*Mus. Raymond Bernard. La chanteuse de jazz Hazel*

Gérard.	*Scott interprète deux chansons en français (« Viens danser » et « Si je pouvais revivre un jour ma vie »). (D).*
Tant d'amour perdu de Léo Joannon.	*Mus. Jimmy Giuffre, Bob Brookmeyer, Jim Hall (enregistrée aux États-Unis). (D).*
Ascenseur pour l'échafaud de Louis Malle.	*Mus. Miles Davis (avec Barney Wilen, René Urtreger, Pierre Michelot et Kenny Clarke). (ED) Le jazz comme expression de l'intériorité des personnages.*
Les Tricheurs de Marcel Carné.	*Mus. Norman Granz Jazz at the Philarmonic (avec Ray Brown, Dizzy Gillepsie, Roy Eldrige, Coleman Hawkins, Herb Ellis, Gus Johnson, Sonny Stitt, Oscar Peterson) et Maxime Saury et son New Orléans Son. Mus. de sources (Chet Baker, Gerry Mulligan, Fat's Domino, Pete Rugolo, Al Castellanos, Lionel Hampton, Ray Conniff,The Champs).* *Association du jazz à la jeunesse désabusée.(D)*
Des Femmes disparaissent d'Edouard Molinaro.	*Mus. Art Blakey and The Jazz Messengers. (D et ED)*
Les Tripes au soleil de Claude Bernard-Aubert.	*Mus. André Hodeir. (ED) On entend plusieurs fois la musique diffusée par le juke-box du bistrot (D).*
Le Désordre et la nuit de Gilles Grangier.	*Mus. Jean Yatove. Une chanteuse de jazz toxicomane veut chanter comme les « noirs ».*
En cas de malheur de Claude Autant-Lara.	*Mus. René Cloërec. Un trompettiste officie au Vieux Colombier, lieu dans lequel circule de la drogue.*
1959	
Deux Hommes dans Mannhattan de Jean-Pierre Melville.	*Orchestre de Christian Chevallier, scène d'enregistrement dans un studio de la compagnie phonographique Capitol à New York (D); la scène finale (la poursuite) est orchestrée par Martial Solal (ED).*
Un Témoin dans la ville d'Edouard Molinaro.	*Mus. Barney Wilen, avec la complicité de Kenny Dorham (tp), Duke Jordan (p), Paul Rovère (b), et Kenny Clarke (d). La musique épouse l'ambiance nocturne et urbaine du film (ED).*
Les Liaisons dangereuses 1960 de Roger Vadim.	*Mus. Art Blakey and The Jazz Messangers, Thelonius Monk, Jack Murray, Barney Wilen.(D). Adaptation-1960 du roman de Laclos. Dans les salons, les lofts et les boîtes de nuit le jazz est « la » musique à la mode.*
J'irai cracher sur vos tombes de Michel Gast.	*Mus. Alain Goraguer et Serge Gainsbourg. Adaptation du roman de Boris Vian.*
Django Reinhardt de Paul Paviot (CM, documentaire).	*Mus. Django Reinhardt. Commentaires de Chris Marker.*
1960	
A bout de souffle de Jean-luc Godard.	*Mus. Martial Solal (ED). Rencontre originale du jazz moderne et du montage godardien.*
L'Eau à la bouche de Jacques Doniol-Valcroze.	*Mus. Alain Goraguer.*
Le Testament d'Orphée de Jean Cocteau.	*Mus. Georges Auric et « Structures sonores : J. Lasry et F.- B. Baschet. Piano-jazz : Martial Solal ». Le trio jazz de Solal sert notamment à mettre en scène les « amoureux intellectuels » du film (1:01:30, ED).*

On n'enterre pas le dimanche de Michel Drach.	*Mus. Kenny Clarke, Éric Dixon.*
1961	
Les Lâches vivent d'espoir (*My baby is black*) de Claude Bernard-Aubert.	*Mus.André Hodeir.*
Saint-Tropez Blues de Mercel Moussy.	*Mus. André Hodeir et Henri Crolla.*
1962	
Les Ennemis d'Édouard Molinaro.	*Mus. Martial Solal.*
Eva de Joseph Losey (film franco-italien).	*Mus. Michel Legrand. Eva (Jeanne Moreau) est présentée comme amatrice de la chanteuse Billie Holiday dont elle écoute les disques (D.)*
1963	
Le Glaive et la balance d'André Cayatte.	*Mus. Lou Bennett. Exemple d'une non-rencontre entre jazz et cinéma. En toile de fond le Festival de jazz d'Antibes (« Trahi et assassiné dans le film » selon les mots de René Gilson).*
Le Concerto de la peur de José Bénazéraf.	*Mus. Chet Baker. Éric, trafiquant et trompettiste. (D)*
La Carrière de Suzanne d'Éric Rohmer (MM).	*Le Jazz et les fêtes des grandes écoles (Boom HEC). (D)*
Strip-tease de Jacques Poitrenaud.	*Mus. Alain Goraguer et Serge Gainsbourg. Joe Turner (pianiste de blues noir américain) ami de Nico dans le film, joue à quatre reprises à l'image.*
Adieu Philippine de Jacques Rozier.	*Le film s'ouvre sur l'enregistrement de l'émission télévisée « Jazz Memories » de Jean-Christophe Averty (D).*
1964	
La Nuit la plus longue de José Bénazéraf.	*Mus. Chet Baker. Le jazz et l'univers des truands. (ED)*
Les Félins de René Clément.	*Mus. Lalo Schifrin.*
1965	
La Métamorphose des cloportes de Pierre Granier-Deferre (film policier).	*Mus. Jimmy Smith et son trio.(ED)*
Trois chambres à Manhattan de Marcel Carné.	*Mus. Mal Waldron (D). La musique comme élément centripète des relations sentimentales dans un New York de Studio.*
1966	
Les Cœurs verts d'Edouard Luntz.	*Mus. Jean-Louis Chautemps, Daniel Humair, Henri Renaud, Bernard Vitet et Guy Pedersen). Le free jazz associé aux caractères déviants (blousons noirs, délinquants).*
Si j'avais quatre dromadaires de Chris Marker (MM).	*Mus. Lalan et le Trio de Barney Wilen. Le tournant « expérimental » de Wilen associé aux images fixes de Marker.*
1967	
Le Départ de Jerzy Skolimowski (film belge).	*Mus. Krzysztof Komeda (Don Cherry, Gato Barbieri, René Urtreger, Jacques Thollot, J.-F. Jenny-Clark, Jacques Pelzer, Eddy Louiss, Philip Catherine).*

1968	
Le Viol du vampire de Jean Rollin.	*Mus. François Tusques. Free jazz. Dans la dernière scène les musiciens participent à une cérémonie occulte.*
One plus One (*Sympathy for the Devil*) de Jean-Luc Godard.	*Discours sur le jazz et la musique noire : les Black Panthers lisent des extraits du livre* Le Peuple du blues *de LeRoi Jones.*

Annexe V

Classification des scènes musicales (1958-1968)

On trouvera ci-dessous un échantillon significatif pour les années 1960 de scènes musicales diégétiques. Nous en avons choisi environ deux cents représentatives de la diversité musicale de la période. Nous avons divisé ces références en deux grandes parties à partir d'une opposition entre, d'une part, ce qui relève de la musique « vivante » (présence de musiciens) et, d'autre part, ce qui relève de la musique « médiatisée » (par le biais d'appareils de diffusion).

Outre les éléments explicites du tableau (année, titre, réalisateur, etc.), indiquons la signification des abréviations : D pour diégétique, en distinguant si la musique, sa source, est à un moment de la scène visible (C pour « dans le champ ») ou non (H pour « hors champ ») ; P pour paroles, en distinguant si le (s) personnage(s) parlent pendant la performance musicale ou non ; B pour bruit, y-a-il des bruits, autres que la musique et que les paroles, pendant la scène musicale. Pour les chansons nous respectons l'ordre « paroles et musique » en indiquant : le parolier/le compositeur.

La nature des sources sonores est indiquée dans la colonne diégétique (D) dans le champ (C) par les abréviations suivantes **:** M pour musicien(s), T pour tourne-disque, MD pour mange-disque, J pour juke-box, R pour radio et transistor, AR pour auto-radio, B pour bande magnétique -magnétophone-, S pour scopitone, TV pour télévision, C pour cinéma, SL pour son et lumière.

1. Musique « vivante »
1.1. Espace public
1.1.1. Lieux consacrés à la musique : théâtre et opéra, salle de concert.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1960	*La Vérité*	H.-G. Clouzot	CNSM de Paris/contemporaine	L'Ouverture *Léonore n°3, op. 72* de Beethoven. *L'oiseau de feu* (berceuse et final)de Stravinski.	M	X	X	X	0:46:00 - 0:51:50 1:05:35 - 1:06:35 1:28:25 - 1:30:45	Cours de direction, répétition, et concert retransmis à la télévision.
1961	*Le Président*	H. Verneuil	Opéra/indéterminée (IVe république)	Ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner (dir. Richard Blareau)	M	X	X	X	0:19:35 - 0:26:00	Film de politique-fiction
1961	*Les Godelureaux*	C. Chabrol	Opéra/contemporaine	Non-identifiée.	/	X	X	X	0:30:45 - 0:31:28	Jeu sur les convenances (non respect du silence)
1961	*L'Année dernière à Marienbad*	A. Resnais	Salle de spectacle d'un hôtel/ contemporaine	Francis Seyrig (orgue)	/	/	X	/	0:42:00 - 0:42:15	Deux violonistes à l'image (concert) mais on entend de l'orgue (ED)
1962	*Antoine et Colette* (*L'Amour à vingt ans*)	F. Truffaut	Salle Pleyel/contemporaine	*Symphonie fantastique* de Berlioz (début du 3e mouvement et fin du 4e)	M	X	/	/	0:04:56 - 0:07:40	Concert des Jeunesses Musicales de France (6:05 enchaînement brusque de deux mouvements)
1962	*Les Culottes rouges*	A. Joffé	En plein air, à Muniberger (?), Allemagne /Deuxième Guerre mondiale	*Phi-phi* (1918) opérette d'Henri Christiné	M	X	X	X	01:02:33 - 1:08:00	Pendant le film, on suit les répétitions de l'opérette. Avant l'ouverture les soldats français chantent un chant de prisonniers : *Dans le cul*.
1962	*Vie privée*	L. Malle	Festival de Spoleto (Italie)/contemporaine	*Requiem* de Verdi	M	X	X	X	0:59:40 - 1:03:10	Concert en plein air dans la ville de Spolète.

1963	*Landru*	C. Chabrol	Opéra (studio de Billancourt)/Première Guerre mondiale	Pierre Jansen	/	X	X	X	0:14:45 - 0:17:30	Landru est un mélomane. On le voit dans une loge.
1964	*Le Tigre aime la chair fraîche*	C. Chabrol	Opéra/contemporaine	Musique originale de Pierre Jansen.	M	X	X	X	0:31:35 - 0:39:10	Référence explicite à *L'homme qui en savait trop*. Charles Audisio (ténor), Stéphane Audran (en cantatrice)
1966	*La Grande vadrouille*	G. Oury	Opéra Garnier/1942	*Marche Hongroise* (pour la répétition) et, pour le concert, début de l'œuvre en version instrumentale extraits de *La damnation de Faust* de Berlioz	M	X	X	X	0:10:00 – 0:15:00 (répétition générale) 0:36:50 – 0:43:00 (concert)	Le plus célèbre chef d'orchestre du cinéma français.
1967	*La Grande sauterelle*	G. Lautner	Festival de Baalbeck, Liban/contemporaine	Trio (Violoncelle, piano, violon) musique originale de Bernard Gérard	M	X	X	X	0:52:30 - 0:54:25	Et, un peu après, un violoncelliste joue sous un arbre et on entend le même trio.
1967	*La Grande sauterelle*	G. Lautner	Festival de Baalbeck, Liban/contemporaine	Début de *Le carnaval romain* de Berlioz et *Gloria* du groupe Them (rock)	M et R	X	X	X	1:05:00 - 1:08:15	Écoute depuis leur chambre d'hôtel à la radio, mais images du concert dans le montage.
1967	*Week-end*	J.-L. Godard	Dans la cour d'une ferme/contemporaine	*Sonate pour piano* (KV 576) de Mozart	M	X	X	X	00:50:40 - 0:58:00	« Action musicale », le pianiste-discoureur est joué par Paul Gégauff.
1968	*La Mariée était en noir*	F. Truffaut	Théâtre municipal de Dijon	*Sonate pour violoncelle et piano n°3* de Beethoven. Violoncelle et piano : Frédérique et Renaud Fontanarosa.	M	X	X	X	0:22:55 - 0:25:25	

[1969]	*Ma nuit chez Maud*	E. Rohmer	Opéra de Clermont-Ferrand/ contemporaine	Mozart, *Sonate pour violon et piano*, K.358, « Allegro ».	M	/	X	X	0:19:00 - 0:20:45	Léonid Kogan au violon.

1.1.2. Lieux mixtes de cérémonie : église, cathédrale.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1962	*Thérèse Desqueyroux*	G. Franju	Église/contemporaine	Marche nuptiale à l'orgue (Félix Mendelssohn).	/	X	X	X	0:14:14 – 15:35	La musique est écoutée en silence par l'assemblée aux noces tristes de Thérèse.
1962	*Le Monte-charge*	Marcel Bluwal	Église/contemporaine	« Minuit, chrétiens ! » (Placide Cappeau/Adolphe Adam)	M	X	X	X	0:38:55 – 0:44:12	Un chanteur soliste accompagné à l'orgue. Une femme « criminelle » s'évanouit pendant le cantique.
1964	*Le Gendarme de Saint-Tropez*	J. Girault.	Église/contemporaine	« La vigne du seigneur » (orgue et chœur amateur).	M	X	X	X	0:03:18 – 0:05:25	Crouchot rejoint le chœur amateur avec le « voleur de poules » qu'il vient d'arrêter.
1964	*Les Amitiés particulières*	J. Delannoy	Abbaye de Royaumont/les années 1920	Orgue et chants religieux	M	X	X	X	0:02:30 – 0:05:38	Dans un pensionnat catholique, une enfant a la charge d'activer les soufflets de l'orgue en marchant sur deux pédales.
1965	*Les Grandes gueules*	R. Enrico	Église vosgienne/ contemporaine	Orgue. Musique originale (François de Roubaix)	/	X	X	X	0:31:30 – 0:32:00	Un des prisonniers s'apprête à piller un tronc.
1965	*Le Majordome*	J. Delannoy	Une église/contemporaine	Bach, La Passacaille en Ut mineur (orgue), interprétée par Gaston Litaize.	M	X	X	X	0:23:48 – 0:26:50	Paul Meurisse écoute à l'église la passacaille tout en tenant à la main la partition de l'œuvre de Bach.
1968	*Le Petit baigneur*	R. Dhéry	Une	Harmonium.	M	X	X	X	0:26:42 – 0:27:34	Le prêtre terminant son

			église/contemporaine							homélie (« Que celui qui a des oreilles pour entendre comprenne »), l'organiste joue de manière exécrable (à l'image du mobilier brinquebalant de l'église)
1968	*La Grande lessive*	J.-P. Mocky	Une église parisienne/contemporaine	Le psaume 117 en latin, chanté par un chœur accompagné à l'orgue.	M	X	X	X	1:01:32 – 1:06:30	Bourvil, « baryton Martin », est invité à chanter avec le chœur.

1.1.3. Lieux mixtes de concert, de spectacle : restaurant, bar, taverne, club, cabaret.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1958	*En cas de malheur*	C. Autant-Lara	Une boite de nuit/contemporaine.	Dixieland puis slow jazz	M	X	X	X	0:57:50 – 1:01:55	Les personnages dansent en couple. À l'image (tp, p, b, dms), on entend un solo de trompette, de clarinette, et de violon.
1958	*Une Balle dans le canon*	M. Deville et C. Gérard	Boîte de nuit parisienne, le « Tip - Top »/contemporaine.	Hazel Scott interprète deux chansons en français : « Viens chanter » et « Si je pouvais revivre un jour ma vie » (Louis Amade et Pierre Delanoé/Gilbert Bécaud).	M	X	X	X	0:24:04 – 0:25:35 (audition) 0:37:15 – 0:42:40 (concert)	Hazel Scott est d'abord accompagnée par un trio (p, b, dms) jazz lors de son audition : elle est engagée par le patron du cabaret. Elle donne ensuite un concert dans lequel on l'entend seule au piano interprétant une ballade.
1958	*Le Désordre et la nuit*	G. Grangier	Boîte de nuit parisienne/ contemporaine	Be-bop et Swing (quintette).	M	X	X	X	0:01:30 – 0:08:50	À l'image un quintet de musiciens noirs (tp, ts, p, b, dms). Une chanteuse noire (Hazel Scott) vient se mettre

										au piano ensuite
1958	*Les Amants de Montparnasse*	J. Becker	Un dancing parisien/début de l'entre-deux guerres.	Tango musette. Puis jazz New Orleans.	M	X	X	X	0:20:15 – 0:23:30 0:23:45 – 0:26:20	L'effervescence artistique du quartier Montparnasse. On assiste à la relèves des musiciens blancs (musette) par un quintette de musiciens noirs (jazz)
1959	*Le Beau serge*	C. Chabrol	Salle communale, Sardent (23)/contemporaine	Géo Legros et son orchestre	M	X	X	X	1:02:50 – 1:12:20	Un bal de village animé par un trio musette.
1959	*Archimède le clochard*	G. Grangier	Bar-restaurant « Au tonneau d'or » (Paris)/contemporaine	*Ma miette* chantée par J. Gabin, accompagné par R. Trabucco et C. Verstraten.	M	X	X	X	1:04:30 – 1:09:20	Les musiciens de bar (accordéon, guitare)
1959	*Deux hommes à Manhattan*	J.-P. Melville	« Ridgewood tavern » (New York)/contemporaine	Jazz accompagnant spectacle burlesque	M	X	X	X	0:35:00 – 0:39:10	
1959	*Deux hommes à Manhattan*	J.-P. Melville	Bar-restaurant, le « Pick slip in » (New York)/contemporaine	Trio de jazz (Bernard Hullin, tp. ; p. ; cb.) Style : cool jazz.	M	X	X	X	1:15:00 – 1:18:30	
1960	*Les jeux de l'amour*	P. de Broca	Cave « L'oiseau mouche »/ contemporaine	Musette (Quartet : accordéon, piano, contrebasse, batterie).	M	X	X	X	0:32:40 – 0:35:45	Un plan de coupe montre Georges Delerue au piano.
1960	*Tirez sur le pianiste*	F. Truffaut	Bar parisien/ contemporaine	*Marcelle* et *Framboise* de Boby Lapointe	M	X	X	X	0:04:20 – 0:12:00	Tour de chant « sous titré »
1961	*Une Femme est une femme*	J.-L. Godard	Cabaret/ contemporaine	Musique originale de Michel Legrand	M	X	/	X	0:08:00 – 0:10:30 1:14:30 – 1:15:05	Tour de chant/strip-tease.
1961	*Le Farceur*	P. de Broca	Cabaret « Chez le bide »/contemporaine	Un duo de cors.	M	X	X	X	0:33:05 – 0:34:50	Duo humoristique. J.P. Cassel chante ensuite « La valse de Lyon ».

1961	*Lola*	J. Demy	Cabaret « L'Eldorado » à Nantes/contemporaine	Musique originale de Michel Legrand et « Chanson Lola » par Agnès Varda	M et J	X	X	X	0:09:20 – 0:12:20 0:35:30 – 0:39:00	Des marins dansent avec les danseuses du cabaret/Chanson de Lola (répétition).
1961	*La Proie pour l'ombre*	A. Astruc	Cave parisienne/ contemporaine	Quartet de jazz (à l'image).	M	X	X	X	0:47:15 – 0:50:10	Dissonance audiovisuelle (une clarinette à l'image alors qu'on entend un alto puis une trompette)
1962	*Le Bateau d'Émile*	D. de La Patellière	Bar de province/ contemporaine	Chanson « Notre amour nous ressemble (Jacques Plante/Charles Aznavour)	M	X	X	X	1:08:50 – 1:11:55	Association musique (concert d'Annie Girardot dans un bar de marins), alcool et rixe.
1962	*Le Gentleman d'Epsom*	G. Grangier	Restaurant/ contemporaine	« La valse triste » de Sibélius et des musiques d'ambiances par un orchestre de variétés.	M	X	X	X	0:34:50 – 0:45:40	Une soirée « vaguement russe » résumera Gabin.
1963	*D'où viens-tu Johnny ?*	N. Howard	Un cabaret camarguais/ contemporaine	Musique gitane et flamenco.	M	X	X	X	1:11:50 – 1:14:55	Pierre Barouh et Johnny Halliday s'affrontent au couteau sur fond de guitare (présence de Manitas de Plata) et de chant gitan.
1967	*Le Samouraï*	J.-P. Melville	Boîte de nuit cossue (Martey's)/ contemporaine	Jazz trio.	M	X	X	X	0:12:10 – 0:14:20 0:14:40 – 0:15:30 0:52:15 – 0:53:45 1:35:10 – 1:38:00	Lieu centripète du film, Jeff y commet un crime, sera fasciné par la pianiste vedette, et viendra s'y suicider.
1968	*À tout casser*	J. Barry	Boîte de nuit/contemporaine	« Cheval d'acier », chanson rock.	M	X	/	/	0:38:20 – 0:40:38	Numéro musical au cœur du film. Le chanteur est filmé sur scène avec ses musiciens entre deux fondus au noir.
1968	*Ho !*	R. Enrico	Club, boîte de nuit/contemporaine	Quartet de jazz (orgue électrique, guitare, contrebasse, batterie).	M	X	X	X	1:18:40 – 01:21:35	Art Simmons au clavier.

1.1.4. Lieux ouverts : rue, place, parc, métro (musiciens de rue, fête, 14 juillet, défilé).

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1958	*Ni vu, ni connu*	Y. Robert	Rues de Montpaillard/ contemporaine	Fanfare, marche.	M	X	X	X	0:27:10 – 0:28:45	À l'occasion d'un concours de pêche, une fanfare défile sous la fanion de « L'Amicale de Montpaillard », suivie d'une cohorte de pêcheurs.
1958	*Maxime*	H. Verneuil	Une rue parisienne/en 1914	Chanson française et piano « classique » (musiques originales de Georges van Parys).	M	X	X	X	0:50:20 – 0:52:10	Une chanteuse de rue accompagnée d'un guitariste et d'un violoniste chante sous les fenêtres du bureau du Général Le Questin et sa maîtresse (Arletty) travaille son piano dans la pièce mitoyenne l'ensemble déclenchant une belle cacophonie.
1959	*Archimède le clochard*	G. Grangier	Centre de Paris/contemporaine	Fanfare, marches militaires.	M	X	X	X	0:18:15 – 0:21:10	Pour la visite officielle d'un général américain. Gabin tente, sans succès, de se faire arrêter pendant le défilé en chantant « Salut à vous braves soldats du 17ème ».
1960	*À double tour*	C. Chabrol	Aix-en-Provence/ contemporaine	Fanfare municipale (marche)	M	X	X	X	0:28:30 – 0:30:27	Style documentaire, Belmondo, ivre, fait le pitre derrière le cortège des musiciens.

1960	*Plein soleil*	R. Clément	Italie/contemporaine	Fanfare puis chœur (défilé de la vierge) et cloches.	M	X	X	X	1:37:15 – 1:39:20	Tom vient retrouver Marge. C'est la fête dans les rues.
1960	*Chronique d'un été*	J. Rouch et E. Morin	Paris/ contemporaine	Un orchestre musette	M	X	/	/	0:57:00 – 0:57:50	Bal du 14 juillet.
1960	*Le Baron de l'écluse*	J. Delannoy	Un bar de plage/ contemporaine	Fanfare de chasse (sonneurs de cors), « Le vol ce l'est » et « L'Antoine ».	M	X	X	X	0:07:30 – 0:08:39	« J'avais une fanfare, tradition laissée par mon père. Il m'a laissé que ça et des principes », dit l'aristocrate joué par Jean Gabin.
1961	*Tout l'or du monde*	R. Clair	Campagne/ contemporaine	Fanfare (marche tambour et trompes de chasse)	M	X	X	X	0:26:00 – 0:27:30	Fanfare jouant dans la remarque d'un camion pour l'inauguration du « Domaine de Longuevie »
1963	*Landru*	C. Chabrol	Parc à Paris (kiosque à musique)/Première Guerre mondiale	Fanfare	M	X	X	X	0:08:20 – 0:14:45	Le kiosque comme lieu de rendez-vous galant pour Landru.
1963	*Le Jour et l'heure*	R. Clément	Une guinguette/Seconde Guerre mondiale	Charles Trenet, « La romance de Paris »	/	X	X	X	1:31:40 – 1:33:50	Des personnages dansent. La source sonore n'est pas visible (sans doute une diffusion électroacoustique).
1964	*Allez France !*	R. Dhéry	Londres/ contemporaine	Fanfare royale d'Angleterre	M	X	X	X	0:38:50 – 0:39:25	Carte postale musicale et visuelle (tunique rouge et bonnet noir en poils d'ours).
1964	*La Grande frousse*	J.-P. Mocky	Ville de province/ contemporaine	Un orchestre de bal reprend en boucle le même air (musique originale de Gérard Calvi).	M	X	X	X	0:59:00 – 0:1:04:25	À l'image : tp, st, fl. Il s'agit de la seule reprise diégétique du thème principal du film entendu de nombreuses fois. Communication D/ED.
1964	*Le Gendarme de Saint-Tropez*	J. Girault	Port de Saint-Tropez/ contemporaine	Fanfare (passage dixieland)	M	X	/	X	1:32:18 – 1:33:45	À l'image, une fanfare de clairons ne correspondant pas à ce qui est entendu. Ce défilé

										victorieux de Cruchot, clôt le film.
1964	*Bande à part*	J.-L. Godard	Métro parisien/ contemporaine	« J'entends, jentends » (Louis Aragon/Jean Ferrat)	M	X	X	X	0:56:30 – 0:57:58	Chantonnée a cappella par Anna Karina,
1964	*L'Homme de Rio*	P. de Broca	Plage de Rio de Janeiro/ contemporaine	Musique brésilienne (Georges Delerue)	M	X	X	X	0:35:00 – 0:37:15	Jeu D/ED. Les musiciens locaux accompagnent hors-champ la scène (chœur et guitare) avant d'être « dévoilés ».
1965	*Les Grandes gueules*	R. Enrico	Un village dans les Vosges/ contemporaine	« Musique de manège » , fanfare puis bal (quartet : p., acc., cb. b.)	M	X	X	X	1:43:20 – 1:51:00	La fanfare joue mal : pour le réalisme ? Retrouve l'archétype: bal pop. = rixe et alcool.
1965	*Le Gendarme à New York*	J. Girault	Saint-Tropez et New York/contemporaine	Fanfares militaires (marches)	M	X	X	X	0:03:10 – 0:05:25 (Saint-Tropez) 0:23:50 – 0:25:02 (New York) 1:35:25 – 1:37:30 (Saint-Tropez)	Les fanfares balisent le récit.
1965	*La Communale*	J. L'Hôte	Un village près de Nancy/ vers 1930	Un homme orchestre.	M	X	X	X	0:03:30 – 0:04:30.	L'homme orchestre dérange un cours où les élèves chantent « La Marseillaise ».
1967	*Alexandre le bienheureux*	Y. Robert	La cour d'une ferme/contemporaine	Une fanfare locale	M	X	X	X	0:57:50 – 1:00:07	Les amis musiciens d'Alexandre, lui-même tubiste, viennent jouer à sa fenêtre pour le réveiller. Ils joueront toute la nuit.
1967	*Les Risques du métier*	A. Cayatte	Un village normand/ contemporaine	Une fanfare locale (marche)	M	X	X	X	0:30:50 – 0:31:15	Le matin du 14 juillet.
1967	*Le Voleur*	L. Malle	Une cours	Un jouer de tambourin et	M	X	X	X	0:46:07 – 0:48:40	Des artistes de rue (des

			d'immeuble/ vers 1890	chanteur (accompagné à l'accordéon)						musiciens et un montreur d'ours) servent à faire diversion, complices d'un voleur.
1968	*Les Cracks*	A. Joffé	Plusieurs villes de France/vers 1901	Fanfares.	M	X	X	X	0:21:30 – 0:29:10 0:41:13 – 0:46:30 1:03:28 – 1:04:30 1:23:30 – 1:24:05	Les kiosques à musique et la représentation de la Troisième République. Les fanfares sont différentes selon les villes, la musique toujours la même.
1968	*La Chamade*	A. Cavalier	À la terrasse d'un café/contemporaine	« Cette bouche qui mange des chips », chanson originale (des chanteurs amateurs accompagnés à la guitare acoustique)	M	X	X	X	00:07:10 – 0:09:20	Les jeunes clients d'un bar, improvisent une chanson en voyant Lucile manger des chips, assise sur un banc, pendant l'entracte d'un pièce de théâtre. Lucile et Antoine tombent amoureux durant la chanson.

1.2. Espace privé

1.2.1. Studio d'enregistrement et studio télévisé.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1959	*Deux Hommes à Manhattan*	J.-P. Melville	Studio d'enregistrement de Capitol Records (New-York)/contemporaine	Chanson : *Steet in Manhattan*. Par un combo de jazz avec la chanteuse Glenda Leigh.	M	X	/	/	0:24:00 – 0:29:00	Séance d'enregistrement (les musiciens : Art Simmons, p ; Christian Chevallier, vib ; Paul Rovère, cb ; KansasFields, d).
1960	*Certains l'aiment froide (Les râleurs font leur*	J. Bastia	Studio d'enregistrement/ contemporaine	Musique originale de Pierre Dudan, chanson française (arrangement	M	X	/	/	01:19:50 – 1:22:00	Pierre Dudan joue un corniste accompagnant le « crooner » (Guy Nelson).

	beurre)			swing).						
1960	*Meurtre en 45 tours*	E. Périer	Studio télévisé/ contemporaine	Chanson, « Bonjour mon cœur » (Robert Chabrier/Jo Moutet)	M	X	/	/	0:02:45 – 0:04:45	Danielle Darrieux chante dans un studio accompagnée d'un pianiste à l'image (d'un orchestre de jazz en réalité). La performance est retransmise en direct à la télévision.
1961	*La Proie pour l'ombre*	A. Astruc	Studio d'enregistrement/ contemporaine	Cantate de Bach.	M	X	X	/	0:56:20 – 0:57:40	Maurice Le Roux dirige lui-même l'orchestre et la chanteuse soliste à l'image.
1963	*À cause, à cause d'une femme*	M. Deville	À Feucherolles/ contemporaine.	Musique pseudo-baroque (orginale de Jean-Jacques Grunenwald)	M	X	/	/	0:59:30 – 1:00:30 1:02:59 – 1:03:50	Muller, (Helmut Griem), le directeur d'une maison de disque allemande, enregistre avec un orchestre en extérieur sur la terrasse d'une auberge.
1963	*Adieu Philippine*	J. Rozier	Studio de télévision/ « 1960, sixième année de la guerre d'Algérie »	Jazz (dixieland). Maxime Saury et son orchestre	M	X	/	/	0:00:00 – 5:00:00	Enregistrement de l'émission « Jazz memory » de J.-P. Averty
1964	*Cherchez l'idole*	M. Boisrond	Studio d'enregistrement/ contemporaine.	« Au clair de la lune » version yéyé et d'autres musiques (chœur, orchestre, etc.). Puis Charles Aznavour « Et pourtant ».	M	X	X	X	1:13:30 – 1:24:40	Audition, course poursuite et enregistrement d'une émission télévisée dans la maison de Radio France, inaugurée en décembre 1963.
1966	*Masculin féminin*	J.-L. Godard	« Centre d'enregistrement » (Paris)/contemporaine	Madeleine Zimmer (Chantal Goya) enregistre une chanson.	M	X	X	X	1:30:00 – 1:34:50	Galerie de portraits des chanteurs de variétés de l'époque à l'entrée du studio
1966	*Trois enfants dans le désordre*	L. Joannon	Studio d'enregistrement/ contemporaine	« Nounouille » (Gaby Verlor)	M	X	X	X	0:32:02 – 0:34:40	Une jeune chanteuse yéyé enregistre en studio avec des musiciens, sa mère tentant se

										superviser l'enregistrement
1967	*Les Poneyttes*	J. Le Moigné	Studio d'enregistrement/ contemporaine	Répétition d'un groupe de rock.	M	X	X	X	0:29:30 – 0:31:20	Danyel Gérard travaille en studio pour fournir une chanson à Max, le jeune PDG.
1968	*Le Pacha*	G. Lautner	Studio d'enregistrement/ contemporaine	« Requiem pour un con » de Serge Gainsbourg	M	X	/	/	0: 48:50 – 0:52:40	Gainsbourg interprète lui-même la chanson
1968	*Vivre la nuit*	M. Camus	Studio d'enregistrement/ contemporaine	« L'avion de nulle part » d'Hervé Vilard	M	X	X	X	/	Vidéo de la scène en ligne
1968	*Les Idoles*	Marc'0	Studio d'enregistrement/ contemporaine	« Nous les copains, nous nous donnons la main » (Stéphane Vilar et Patrick Greussay)	M	X	X	X	0:43:10 – 0:45:00	Le chanteur est séparé du groupe de rock qui l'accompagne. Le réalisateur fait ainsi entendre la voix seule du chanteur puis soutenue par la musique.
1968	*One plus one (Sympathy for the devil)*	J.-L. Godard	Studio d'enregistrement (Londres)/ contemporaine	« Sympathy for the devil » des Rolling Stones	M	X	X	X	La moitié des séquences du film	La création d'une chanson

1.2.2. « Concert » privé : appartement, maison, propriété, etc.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1958	*Le Désordre et la nuit*	G. Grangier	Un appartement/ contemporaine	Jazz (piano/chant) puis disque swing.	M	X	X	X	0:40:03 – 0:45:30	Chez la chanteuse Hazel Scott, une soirée. Association du jazz et de la drogue.
1959	*Les Liaisons*	R. Vadim	Un appartement (en	*No problem* Art Blakey	M	X	X	X	1:29:00 – 1:37:30	Quintette à l'image (on

	dangereuses 1960		Studio) /contemporaine	and The Jazz Messengers avec Barney Wilen (hard bop)						reconnaît Barney Wilen...). Asynchronysme musique/image (ex : la batterie)
1959	*Marie-Octobre*	J. Duvivier	Le salon de la maison de Marie-Octobre/ contemporaine	*La chevauchée des Walkyries* de Wagner (au piano) et musique originale de Jean Yatove	M	X	X	X	0:08:30 – 0:16:40	Prêtre pianiste. Critique de la mode musicale du moment (tcha-tcha)
1960	*Arrêtez les tambours*	G. Lautner	Une cave/Seconde Guerre mondiale	« Les filles du dimanche » de et par Pierre Barouh (chant et guitare).	M	X	X	X	0:29:05 – 0:32:45	Pierrot (Pierre Barouh) est un jeune résistant compositeur de chansons.
1961	*Paris nous appartient*	J. Rivette	Un appartement/ contemporaine	Guitare, flamenco.	M	X	X	X	0:07:15 – 0:14:20	Une soirée parisienne.
1961	*La Princesse de Clèves*	J.Delannoy	Château de Chambord/dates, 1558-1559	Guitare classique	M	X	/	/	1:19:30 – 1:20:30	Marie Stuart joue de la guitare. Mode :Les « vedettes » féminines et la guitare .
1962	*Le Repos du guerrier*	R. Vadim	Un appartement (en Studio)/ contemporaine	Musique originale de Michel Magne. Sorte de concerto pour clarinette puis du jazz (cool et bop)	T et M	X	X	X	00:54:30 – 1:07:00	Asynchronisation audiovisuelle.
1962	*Cléo de 5 à 7*	A. Varda	Un appartement parisien/ contemporaine	Cinq chansons : « L'Allumeuse », « La Diverse », « La Menteuse », « Moi je joue » et « Sans toi » (Agnès Varda/Michel Legrand)	M	X	X	X	0:34:00 – 0:39:55	Bob (Michel Legrand) et « Plumitif » (Serge Korber) viennent proposer des chansons à Cléo.
1962	*Jules et Jim*	F. Truffaut	Une maison en Autriche/après la Seconde Guerre	*Le tourbillon de la vie* de Cyrus Bassiak (Serge Rezvani)	M	X	X	X	0:59:00 – 1:01:45	Chant et guitare (Jeanne Moreau et Serge Rezvani) devant Jules et Jim.

			mondiale							
1963	*Le Doulos*	J.-P. Melville	Un cabaret français (« Cotton Club »)/ contemporaine	Combo de jazz. Démarcation de « Take Five »	M	X	X	X	0:58:45 – 1:05:10	Musiciens noirs, danseuse de cabaret sur un podium, clientèle blanche (cf. Cotton Club).
1964	*La Mort d'un tueur*	R. Hossein	Une riche demeure/ contemporaine	Beethoven, Sonate dite « Au clair de lune ». Puis percussions.	M	X	X	X	0:45:40 – 0:48:50 (Beethoven) 0:48:51 – 0:50:00 (Percussions).	Dans un château, un pianiste joue la sonate de Beethoven à la lumière des bougies devant des spectateurs silencieux. On découvre ensuite la présence d'une effeuilleuse en robe noire au milieu de l'estrade exécutant des gestes très lents. Puis, en écho à la mode de l'époque pour la danse ensauvagée associée au strip-tease, une femme noire vient danser en bikini sur les rythmes des percussions.
1966	*Le Jardinier d'Argenteuil*	J.-P. Le Chanois	Sur un bateau/contemporaine	Musique originale (instrumentale) de Serge Gainsbourg.	M	X	X	X	0:57:40 – 1:00:05	Serge Gainsbourg joue un cinéaste expérimental qui propose un « happening ».
1966	*Un Homme et une femme*	C. Lelouch	Un appartement (et divers extérieurs)/ contemporaine	« Samba Saravah » de Vinicius de Moraes et Baden Powell adaptée par Pierre Barouh	M	X	X	X	0:15:50 – 0:19:55	La chanson, interprétée par Pierre Barouh, donne son unité à la séquence (tournée comme un clip musical).
1967	*Le Viol du vampire*	J. Rollin	Un théâtre désert/contemporaine	Improvisation (free jazz).	M	X	X	X	1:16:40 – 1:18:10 1:19:00 – 1:21:50	Cérémonie « vampirique » accompagnée de free jazz (François Tusques, Barney Wilen, Bernard Guérin, J. F. Jenny-Clark, Eddy Gaumont).

1968	*La Chamade*	A. Cavalier	Salon bourgeois (chez les La Mole)/contemporaine	Mozart, *Sonate pour violon et piano en mi bémol majeur*, K.481, « Adagio ».	M	X	/	/	01:32:35 – 1:35:10	Le public boit du champagne en écoutant Mozart.
1968	*Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvage*	M. Audiard	Salon d'une maison-auberge/ contemporaine	Improvisation (musique indienne et psychédélique).	M	X	X	X	0:23:30 – 0:25:50	Des « androgynes hallucinogènes » (des jeunes hippies) ont envie le salon.Léontine.

1.2.3. Pratique domestique de la musique (cours de musique, pratique d'un instrument ou du chant, composition).

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1959	*Babette s'en va en guerre*	Christian-Jaque	Maison d'un centre d'entraînement militaire à Londres/1941	Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Wagner.	M	X	X	X	0:34:20 – 0:36:05	Cours de culture générale. Musiques jouées au piano.
1960	*Moderato cantabile*	P. Brook	Chez le professeur de piano, en province/ contemporaine	*Sonatine en fa majeur* op.168 n°1 d' A. Diabelli	M	X	X	X	0:01:40 – 0:07:00 0:55:10 -- 0:58:00	Leçon de piano. Plaque : « Mme Guiraud/professeur/piano solfège »
1960	*Plein soleil*	R. Clément	Appartement à Ischia Ponte (Italie)/contemporaine	Musique originale de Nino Rota (chant et guitare) et *Plaisir d'amour*.	M	X	/	X	0:12:30 – 0:15:00 1:46:00 – 1:47:00	Marge, guitariste et chanteuse amateur, est aussi danseuse et travaille sur Fra Angelico.
1961	*La Belle américaine*	R. Dhéry	Chambre dans un quartier populaire/ contemporaine	Musique originale de Gérard Calvi	M	X	X	X	0:08:40 – 0:10:20 1:32:20 – 1:32:40 (fanfare)	Isabelle travaille son tuba.
1961	*Léon Morin,*	J.-P. Melville	Bureau du prêtre, en	Martial Solal	M	X	/	X	1:13:20 – 1:14:25	Le « piano silencieux » : après

	prêtre		province/Seconde Guerre mondiale							avoir été longtemps un meuble silencieux le piano est enfin utilisé par le prêtre.
1961	*Lola*	J. Demy	L'appartement de Lola/ contemporaine	Improvisation à la guitare (*chord-melody*)	M	X	/	X	0:16:45 – 0:19:00	Le marin américain (Alan Scott) joue vaguement de la guitare en discutant avec Lola.
1962	*Vie privée*	L. Malle	Un appartement en France puis à Spolète/ contemporaine.	Chant et guitare. « Sidonie » (Charles Cros) par Brigitte Bardot.	M	X	/	X	0:11:50 – 0:12:10 0:54:20 – 0:54:50 1:21:52 – 1:22:58	Le poème de Charles Cros est mis en musique sur deux accords (I-V).
1962	*Cléo de 5 à 7*	Agnès Varda	Un appartement/ contemporaine	Musique originale de Michel Legrand	M	X	X	X	0:31:00 – 0:42:00	Piano et chant. Glissement vers de la musique ED.
1962	*Un Singe en hiver*	H. Verneuil	Salon d'une maison de province/ contemporaine	« Le dénicheur » (Léo Daniderff)	M	/	/	/	1:02:00 – 1:02:40	À la fin du repas, Gabin pousse la chansonnette, avec une chanson des années 1910, il conclue « Ah, dans ce temps-là, on savait faire des chansons. »
1963	*Landru*	C. Chabrol	Un appartement/Première Guerre mondiale	Puccini, *Tosca*, « E Lucevan le stelle », version française.	M	X	X	X	1:13:50 – 1:14:50	Landru chante d'une voix chevrotante en s'accompagnant au piano.
1963	*Ophélia*	C. Chabrol	Salon d'une demeure bourgeoise/ contemporaine	Poésie (lecture de Lamartine) et musique moderne.	M	X	X	X	0:13:30 – 0:15:00	L'oncle lit de la poésie dans le salon, Yvan, son neveu, vient jouer des clusters et autres accords dissonants pour perturber sa lecture.
1963	*Le Magot de Josepha*	C. Autant-Lara	Un appartement parisien/ contemporaine	Chanson originale	M	X	X	X	0:03:20 – 0:03:45	Pierre Corneille (Bourvil) compose une chanson au piano.
1964	*Judex*	G. Franju	Une maison bourgeoise/Troisième République	Piano.	M	X	X	X	0:46:22 – 0:47:05	Jacqueline (Édith Scob) donne une leçon de piano. Elle joue réellement comme la jeune

										fille qui reprend après elle la petite pièce pour piano.
1967	*Mouchette*	R. Bresson	Une salle de classe/contemporaine	« Plus d'espoir » (Georges Bernanos/Jean Wiéner)	M	X	X	X	0:11:59 – 0:13:20	En classe, Mouchette ne parvient pas à chanter juste la comptine. Elle y parviendra à un moment dramatique du film.
1967	*Les Aventuriers*	R. Enrico	Atelier de mécanicien/ contemporaine	Percussions et chant.	M	X	X	X	0:41:30 – 0:42:30	Scène de transition, avant la suite de l'aventure en Afrique, les personnages improvisent une danse « tribale ». François de Roubaix esthétise avec des voix cette courte scène (ED).
1968	*Le Tatoué*	D. de La Patellière	Un château périgourdin/ contemporaine	Bach, « Prélude n°1 » du *Clavier bien tempéré*.	M	X	X	X	0:36:33 – 0:37:35	Le comte (Jean Gabin) joue dans son château « en ruine ».
1968	*Les Biches*	C. Chabrol	Villa tropézienne/ contemporaine	Musique (percussions) improvisée.	M	X	X	X	0:15:30 – 0:18:30	La « décadence » musicale vue par Chabrol.

2. Musique « enregistrée »

2.1. Espace public

2.1.1. Juke-box

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1958	*Le Désordre et la nuit*	G. Grangier	Bar parisien/ contemporaine	Grand orchestre swing (mus. originale Jean Yatove)	J	X	X	X	0:51:55 – 0:53:40	L'inspecteur, agacé par sa protégé, laquelle revient droguée des toilettes et mettant un disque de jazz, se lève, stoppe la musique et part.
1958	*Rafles sur la ville*	P. Chenal	Bar/contemporaine	Musique originale de Michel Legrand (jazz).	J	X	X	X	0:11:15 – 0:13:30	Plan serré sur le juke-box pour introduire la scène du café : un inconnu choisit la musique qui servira à accompagner la scène.
1959	*Hiroshima mon amour*	A. Resnais	Bar-restaurant (Japon)/ contemporaine	Une valse de Georges Delerue	J	X	X	X	0:49:10 – 0:51:40	Toutes les autres musiques du film sont de Giovanni Fusco
1961	*Une Aussi longue absence*	H. Colpi	Bar de banlieue/ contemporaine	Airs d'Opéra (Donizetti et Rossini)	J	X	X	X	À dix reprises.	Le juke-box est l'élément central de la topographie du film et de son intrigue.
1961	*Une Femme est une femme*	J.-L. Godard	Bar parisien/ contemporaine	*Tu te laisses aller* de Charles Aznavour	J	X	X	X	1:00:00 – 1:04:15	« 20 francs la chanson », la chanson est écoutée en entier.
1962	*Vivre sa vie*	J.-L. Godard	Bar parisien/ contemporaine	*Ma môme* de Jean Ferrat	J	X	X	X	0:31:45 – 0:33:15	Jean Ferrat écoute lui-même sa chanson dans le bar.
1962	*Vivre sa vie*	J.-L. Godard	Bar parisien/ contemporaine	Un blues de Michel Legrand	J	X	X	X	0:51:50 – 0:54:50	Anna Karina met une pièce dans le juke-box et danse seule dans la salle de jeux d'un café.

1962	*Un Clair de lune à Maubeuge*	J. Chérasse	Bar parisien/ contemporaine	Twist (grille de blues). Puis, long solo de batterie	J	X	X	X	0:17:15 – 0:20:02	Les jeunes chanteurs de twist dansent, les plus vieux sont réticents (Carmet : « Je ne danse pas ce truc de singe. Un tango, oui. Là y-a du sentiment »).
1962	*Cléo de 5 à 7*	A. Varda	Bar parisien (« Le Dôme »)/ contemporaine	Une chanson de variétés (Agnès Varda/Michel Legrand)	J	X	X	X	0:44:50 – 0:47:05	Cléo, en mettant incognito une de ses chansons sur un jukebox, fait l'expérience de l'indifférence des clients à l'égard de sa chanson.
1963	*Adieu Philippine*	J. Rozier	Bar le « Calypso » (Paris)/1960	Cha-cha, charleston, slow, rock (trouver ?), jazz.	/	X	X	X	00:48:00 – 0:55:00	Deux générations : cha-cha contre charleston.
1963	*Adieu Philippine*	J. Rozier	Près d'Ajaccio (Corse)/1960	Cha-cha, slow, be-bop.	M	X	/		1:32:00 – 1:35:00	Deux guitaristes à l'écran, mais toute la bande sonore est post-synchronisée.
1963	*Le Magot de Josepha*	C. Autant-Lara	Une église/contemporaine	Chanson « un air de jeunesse » (Barnard Dimey/Henri Salvador), interprétée par Bourvil.	J	X	/	/	1:11:25 – 1:14:10	La réverbération de l'église. Pierre Corneille (Bourvil fait écouter son disque à Josepha, sur le juke-box que cette dernière a donné à l'église.
1964	*Bande à part*	J.-L. Godard	Bar parisien/ contemporaine	Rhythm and blues instrumental (Michel Legrand)	J	X	X	X	0:47:50 – 0:51:28	Samy Frey, Anna Karina et Claude Brasseur exécutent une chorégraphie au milieu du café.
1965	*Alphaville*	J.-L. Godard	Chambre d'hôtel/futur indéterminé (science-fiction)	Musique originale de Paul Misraki.	J	X	X	X	0:06:48 – 0:07:35	Le juke-box « du futur » est simplement devenu un appareil « privé », disposé dans une chambre d'hôtel.
1965	*La Vieille dame indigne*	R. Allio	Un café de province/ contemporaine	« Loin » de Jean Ferrat. « Nous dormirons	J	X	X	X	0:07:05 – 0:09:02 0:30:55 – 0:31:38	Victor Lanoux met une pièce dans le juke-box en quittant le

				ensemble » de Jean Ferrat (version instrumentale).						café, déclenchant la chanson qui accompagnera le générique. Et dans l'autre scène, il la met en rentrant dans le café.
1965	*Pierrot le fou*	J.-L. Godard	Bar de bord de mer/contemporaine	Antoine Duhamel, « Twist ».	J	X	X	X	1:05:10 – 1:06:01	Une jeune femme met un disque puis se met à twister. La musique sert ensuite à accompagner la saynète entre Ferdinand et un mari trompé.
1966	*Le Tonnerre de Dieu*	D. de La Patellière	Bar/contemporaine	« La marche des anges » de Charles Aznavour et musique yéyé.	J	X	X	X	0:11:25 – 0:12:19	Café et effet de réel : mettre de la musique de fond à la mode que personne n'écoute.
1966	*Sale temps pour les mouches*	G. Lefranc	Bar/contemporaine	Un twist (musique originale de Jo Moutet)	J	X	X	X	0:05:12 – 0:05:30 (juke-box) 0:05:45 – 0:06:10 (transistor)	L'inspecteur San Antonio met une pièce dans le juke-box du café d'une bande de truands. Un des hommes se lèvent pour aller éteindre l'alimentation de l'appareil. L'inspecteur sort alors son transistor de sa poche et remet « sa » musique.
1966	*Joë Caligula*	J. Bénazéraf	Un bar/contemporaine	« De la musique » d'Eddy Mitchell	J	X	X	X	0:17:40 – 0:20:00	La bande de jeunes traîne dans un café. La chanson est entendue en intégralité. Puis, après un silence, une fille fait jouer un autre disque.
1966	*Objectif 500 millions*	P. Schoendoerffer	Un bar/contemporaine	« Dis à ton capitaine », interprétée par France Gall.	J	X	X	X	0:09:32 – 0:10:50	Le capitaine Richau (Bruno Cremer) vient d'être libéré. Il entend cette chanson diffusée dans un bar et se met à rire seul.

2.1.2. Scopitone.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1962	*Dossier 1413*	Alfred Rode	Bar « Le nain jaune »/ contemporaine	« Laisse les filles » par Johnny Hallyday. Scopitone d'Alexandre Tarta.	S	X	X	X	00:24:50 – 0:26:40	Bar de la bande de jeunes « voyous ». La scopitone prend place à côté du flipper et du baby-foot. Le clip (la dimension visuelle) n'occupe la consommatrice que quelque secondes.
1964	*Bande à part*	J.-L. Godard	Bar parisien/ contemporaine	Silencieux.	S	-	-	X	0:38:53 – 0:39:05	Pendant un plan fixe de quelques secondes, on distingue un scopitone à l'entrée du café parmi d'autres appareils à sous.

2.2. Espace privé

2.2.1. Tourne-disque (phonographe, tourne-disque, chaîne audio, etc.)

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1958	*Les Amants*	L. Malle	Salon d'une maison bourgeoise à Dijon/ 1956	Brahms, *Sextuor à cordes n°1*, op. 18, « II. Andante ma moderato ».	T	X	X	X	0:06:50 – 0:08:25 0:53:40 – 0:54:40	Henri écoute Brahms, dans son salon, grâce à sa chaîne audio.
1958	*Le Sicilien*	P. Chevalier	Un appartement/ contemporaine	Jazz New Orleans (musique originale de Raymond Bernard).	T	X	X	X	0:35:44 – 0:37:30	Le disque tourne en boucle (« sillon fermé »), filmé en gros plan. Raymond Devos bouge le bras du tourne-disque et la musique reprend normalement.

1959	*Le Signe du lion*	E. Rohmer	Un appartement parisien/contemporain	Extrait du quatuor n°15 de Beethoven (mes.142 à 200)	T	X	X	X	0:13:25 – 0:18:20	Godard (acteur) met en boucle un passage du quatuor lors de la soirée.
1959	*Les Cousins*	C. Chabrol	Un appartement germanopratin/ contemporaine	40e symphonie en sol mineur (Ier mouvement) de Mozart et le prélude de *Tristan und Isolde*	T	X	X	X	0:29:00 – 0:46:00	Déclamation d'un texte en allemand accompagnée par la musique de Wagner lors d'une fête germanopratine. Scène de provocation.
1959	*Les Cousins*	C. Chabrol	*Idem.*	« Le grand maton », ténor; *La chevauchée des Walkyries* extrait de *La Walkyrie* de Wagner	T	X	X	X	1:22:10 – 1:30:15	Musique utilisée par la propagande nazie (lien avec la thématique provocatrice du film).
1959	*Les Cousins*	C. Chabrol	*Idem.*	« Mort d'Isolde »	T	X	X	X	1:39:20 – 1:44:50	Dernier plan du film : gros plan sur le tourne-disque, à l'apparition du mot « fin », le bras de l'appareil se soulève.
1959	*Archimède le clochard*	G. Grangier	Un appartement parisien/ contemporaine	Musique originale de Jean Prodomidès. Genre : jazz (swing et dixieland)	T	X	X	X	0:48:40 – 0:57:45	Des bourgeois fêtent la Chandeleur (2 février), distraits par le clochard (Jean Gabin).
1959	*La Tête contre les murs*	G. Franju	Sur une péniche/ contemporaine	Musique originale de Maurice Jarre	T	X	X	X	0:06:40 – 0:10:55	La disque qui « saute ». On voit un guitariste de dos, sans rapport avec la musique entendue.
1959	*Les Dragueurs*	J. P. Mocky	Un appartement parisien luxueux/ contemporaine	Musique originale de Maurice Jarre	/	X	X	X	0:55:00 – 1:04:00	Une fête dans une luxueuse demeure : mélange des musiques émanant de la fête (D) et des commentaires dramatiques de Jarre (ED).
1960	*A bout de souffle*	J.L. Godard	Appartement parisien/ contemporaine	Mozart, *Concerto pour clarinette* , « Allegro ».	T	X	X	X	1:16:30 – 1:17:10 1:19:15 – 1:21:05	Patricia met un 33 tours sur le tourne-disque.

1960	*Le Passage du Rhin*	A. Cayatte	Une chambre à Paris/1940	Du Swing.	T	X	X	X	0:06:10 – 0:07:00	Le personnage casse plusieurs disques (de musique allemande) avant de mettre le disque de jazz.
1960	*L'Ennemi dans l'ombre*	C. Gérard	Une chambre/ contemporaine	« Je me balance » de Gilbert Bécaud.	T	X	X	X	0:58:45 – 1:00:55	Une femme lit et fume dans un canapé en écoutant la chanson diffusée par le tourne-disque posé à même le sol.
1961	*Ce soir ou jamais*	M. Deville	Un appartement (en Studio)/ contemporaine	Musique originale de Jean-Jacques Grünenwald	T	X	X	X	Pendant presque tout le film	Unité de temps, de lieu et d'action.
1961	*Lola*	J. Demy	L'appartement de Madame Desnoyers/ contemporaine	« L'invitation à la valse » de Carl Maria von Weber	/	X	X	X	0:28:00 – 0:29:10	Jeu avec l'indétermination D. et E.D. La musique démarre comme par magie, mais la mère finit par dire : « éteins ce poste ».
1961	*La Fille aux yeux d'or*	J.-G. Albicocco	Un appartement parisien/ contemporaine	*Concerto Grosso* op. 6 de Corelli	T	X	X	X	0:47:50 – 0:50:03	Seule musique diégétique du film et seule musique orchestrale.
1962	*Le Monte-charge*	M. Bluwal	Un appartement/ contemporaine	Musique brésilienne (batucada). Puis, musique mexicaine (Los Incas).	T	X	X	X	0:14:24 – 0 :15:29 (musique brésilienne) 0:15:34 – 0:17:17 (musique mexicaine)	Un gros plan montre Marthe laissant tomber un des disques du chargeur du tourne-disque de sa chaîne audio placée dans un meuble. Un autre gros plan nous montre le changement de disque s'effectuant de manière automatique.
1962	*Thérèse Desqueyroux*	G. Franju	Chambre de Thérèse/ contemporaine	Maurice Jarre	T	X	/	/	1:18:05 – 1:19:05	Séquestrée dans sa chambre, livres et disques sont pour Thérèse ses seuls moyens d'évasion.

1962	*Les Dimanches de Ville d'Avray*	S. Bourguignon	Atelier d'artiste/ contemporaine	« Musique tibétaine du Sikkim » (enregistrement de l'expédition cinématographique de Serge Bourguignon)	T	X	X	X	0:15:27 – 0:18:58	Carlos, un artiste plasticien, écoute cette musique tibétaine de cérémonie en travaillant.
1963	*La Carrière de Suzanne*	E. Rohmer	Villa à Bourg-la-Reine/ contemporaine	Mozart, *Les noces de Figaro*, un extrait de l'air de la Comtesse « E Susanna non vien ». Puis musique de fanfare (non-identifiée)	T	X	X	X	0:04:30 – 0:07:45	La référence à Mozart est appuyée à l'aide d'un plan sur la partition de *Don Juan (Don Giovanni)*.
1963	*Les Tontons flingueurs*	G. Lautner	Salon d'une maison bourgeoise/ contemporaine	« Fausse » sonate de Corelli (musique originale de Michel Magne, dans le style « baroque »).	T	X	X	X	0:40:10 – 0:41:00	Le thème de cet extrait musical est constitué, comme tous les thèmes musicaux du film, des mêmes quatre notes.
1963	*Le Petit soldat*	J.-L. Godard	Un appartement (pendant une séance photo)/contemporaine	Haydn, *Symphonie n°98*, « Final ».	T	X	/	/	0:30:27 – 0:31:14	L'extrait musical fait suite à la célèbre réplique de Subor sur l'adéquation entre tel ou tel compositeur et telle ou telle heure de la journée.
1963	*Rififi à Tokyo*	J. Deray	Maison japonaise/ contemporaine	Musique de danse, instrumentale (cha-cha-cha).	T	X	X	X	0:35:25 – 0:36:20	La danse individuelle dans un espace privé. Françoise danse seule dans l'appartement pendant que tourne un 45 tours sur un électrophone posé sur une table.
1964	*Des Pissenlits par la racine*	G. Lautner	Un appartemen/ contemporaine	Un blues yéyé agrémenté d'un voix féminine soliste en scat hurlant (musique originale de Georges Delerue)	T	X	X	X	0:33:00 – 0:38:05	Soirée privée, des jeunes dansent dans le salon. L'ambiance contraste avec la soirée mondaine d'un autre appartement de l'immeuble.

1964	*Une Femme mariée*	J.-L. Godard	Un appartement parisien/ contemporaine	33 tours de « rires » enregistrés. Puis, Beethoven, Quatuor n°9, II « Andante con moto quasi allegretto ».	T	X	X	X	0:41:40 – 0:45:10 0:45:15 – 0:46:20	La musique de Beethoven se superposent d'abord aux rires de manière ED puis devient D.
1966	*La Curée*	R. Vadim	Une chambre dans une grande demeure bourgeoise/ contemporaine	Haendel, *10e Concerto pour orgue* (Orchestre de chambre de Jean-François Paillard, orgue : Marie-Claire Alain, disque Erato).	T	X	X	X	0:59:47 – 1:04:10 (orchestre) 1:04:13 – 1:04:44 (orgue soliste)	« Je vais vous mettre un disque extraordinaire que vous me ferez le plaisir d'écouter *religieusement* », dit le jeune homme. La musique accompagne ensuite la dispute entre le fils et sa belle-mère, laquelle est également son amante.
1967	*Jeu de masscre*	A. Jessua	Une boîte de strip-tease/contemporaine	Musique originale de Jacques Loussier	/	X	X	X	0:30:14 – 0:0:31:56	Discussion entre Jean-Pierre Cassel et Nancy Holloway, la propriétaire de la boîte. Zapping de strip-tease et de musiques d'accompagnement.
1967	*La Collectionneuse*	E. Rohmer	Une villa à Saint-Tropez/ contemporaine	Rock : les Blossom Toes (vcl., g., b., d.) et Giorgio Gomelsky. Et « La voix de L'Éternel. Tibet III. » (Éditions Bärenreiter).	T	X	X	X	0:15:55 – 0:16:40 (rock) 0:40:05 – 0:40:50 (musique tibétaine) 0:46:40 – 0:47:15 (rock)	« A Saint Tropez » sont les seules paroles (rock).
1968	*Je t'aime, je t'aime*	A. Resnais	Un appartement/ contemporaine	Thelonius Monk, « Misterioso ».	T	X	X	X	1:23:45 – 1:24:12	Le personnage écoute uniquement l'introduction puis se dirige vers le tourne-disque et éteint l'amplificateur.

1968	*La Leçon particulière*	M. Boisrond	Un hôtel à Avoriaz (Haute-Savoie)/ contemporaine	Musique originale de Francis Lai (arrangement de Christian Gaubert). Instrumental puis le slow « Where did our summers go », interprétée par Nicole Croisille.	T	X	X	X	0:46:32 – 0:50:50	Un disc-jockey s'occupe de la soirée, utilisant deux platines et entouré de dizaines de vinyles.

2.2.1. Radio (radio, transistor[1], auto-radio)

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1959	*Les Amants de demain*	M. Blistène	Voiture/ contemporaine.	« Minuit, Chrétiens », « Mon beau sapin » et un cantique en anglais.	A R	X	/	X	0:02:25 – 0:04 :02	L'auto-radio et le « zapping musical ».
1959	*Une Simple histoire*	M. Hanoun	Un appartement/ contemporaine	Musique classique, un concerto pour piano.	/	X	X	X	0:56:58 – 0:57:34	Une mère et sa fille, sans un sous en poche, évoluent dans la ville. Elles trouvent un moment de réconfort en entendant, depuis la cour d'un immeuble, de la musique classique diffusée depuis un appartement. Une concierge les fait fuir.
1960	*Tirez sur le pianiste*	F. Truffaut	Voiture/ contemporaine	« Dialogue d'amoureux » de et par Félix Leclerc et Lucienne Vernay.	A R	X	/	/	1:03:55 – 1:05:20	Aznavour demande s'il y a la radio dans la voiture. La scène est proche de l'effet-clip (absence de bruits diégétiques et absence d'unité temporelle)
1960	*À bout de souffle*	J.-L. Godard	Voiture/ contemporaine	Georges Brassens, « Il n'y a pas d'amour heureux » et musique originale de Martial Solal.	A R	X	X	X	0:02:30 – 0:04:30	Zapping musical. Flottement entre mus. D et ED.
1960	*Les Distractions*	J. Dupont	Cuisine d'un appartement/ contemporaine	Musique instrumentale originale de Richard Cornu	R	X	X	X	0:43:45 – 0:47:23	Le présentateur radio annonce les disques choisis par les auditeurs et transmet les messages qu'ils s'adressent. La radio « participative ».

1 Le transistor, souvent utilisé de façon nomade, ne se cantonne pas aux lieux privés mais est également utilisé dans les lieux publics.

1961	*Le Monocle noir*	G. Lautner	Une chambre/ contemporaine	Musique originale de Jean Yatove	R	X	X	X	0:42:12 – 0:46:15	On est certain de la modalité diégétique lorsqu'un personnage va éteindre le poste.
1961	*Pleins feux sur l'assassin*	G. Franju	Un chemin de campagne/ contemporaine	Valse, musique originale (Maurice Jarre). « Funérailles d'antan » (Georges Brassens).	R	X	X	X	0:07:40 – 0:08:15 1:26:35 – 1:28:05	Une jeune femme (Dany Saval) s'ennuyant, elle se met à danser une valse avec son transistor. À la fin du film, à l'écart du cortège funèbre, elle allume son transistor qu'elle tient en bandoulière, laissant percer la voix de Brassens.
1962	*Les Dimanches de Ville d'Avray*	S. Bourguignon	Aux étangs de Corot à Ville d'Avray/ contemporaine	Albinoni, « Adagio »	R	X	X	X	0:41:55 – 0:43:10	Pierre et la jeune fille se promènent sur le bord de l'étang. Un peintre paysagiste écoute la radio.
1962	*Cléo de 5 à 7*	A. Varda	Un taxi/contemporaine	Musique de Michel Legrand/Paroles d'Agnès Varda	A R	X	X	X	0:17:07 – 0:18:02	La femme conduisant le taxi met la radio, Cléo reconnaît une de ses chansons, qu'elle trouve ratée, et lui demande d'arrêter la musique.
1962	*L'Amour avec des si*	C. Lelouch	Une voiture/ contemporaine	« The Prayer » par Les Brutos	A R	X	/	/	0:06:30 – 0:07:55	L'écoute du personnage est augmentée, pour le spectateur, par la diffusion du scopitone de la chanson.
1962	*Le Septième juré*	G. Lautner	Appartement du pharmacien/ contemporaine	Chanson bluesy en anglais (Clay Douglas)	R	X	X	X	0:14:50 – 0:15:20	La fille du pharmacien danse un twist au milieu du salon. Le fils lit un livre à côté du poste de radio tout en claquant des doigts d'une main. Le père vient éteindre l'appareil avant le repas.
1963	*Bébert et*	Y. Robert	Divers lieux	Plusieurs chansons	R	X	X	X	Pendant presque tout le film.	Le transistor, objet

	l'omnibus		(Samaritaine, wagon, à vélon, etc.)/ contemporaine	préexistantes (Yves Montant, Jacques Brel, Philippe Gérard, Les guitares du diable, etc.)						accompagnant partout le frère aîné de Bébert, est à l'origine des musiques du film.
1963	*Maigret voit rouge*	G. Grangier	Un appartement/ contemporaine	Jazz, musique originale de Michel Legrand.	R	X	X	X	0:39:10 – 0:41:14 0:41:48 – 0:42:26	Un des truands américains réfugiés dans une maison se promène avec son transistor (zapping sonore) en écoutant du jazz.
1963	*L'Amour à la mer*	G. Gilles	Un appartement/ contemporaine	« L'étranger » interprétée par Damia.	R	X	/	/	0:00:00 – 0:02:04	La chanson est ensuite commentée par les deux femmes. Écouter puis partager son écoute.
1964	*Requiem pour un caïd*	M. Cloche	Un bar/contemporaine	Jazz.	R	X	X	X	0:08:30 – 0:10:05	Un souteneur frappe une protstitué dans une salle mitoyenne au café, le bistrotier, pour couvrir les cris, augmente le volume de la musique diffusée par un transistor.
1965	*Le Bonheur*	A. Varda	Une menuiserie/ contemporaine	Chansons yéyé.	R	X	X	X	0:10:30 – 0:11:23 0:18:05 – 0:18:53 1:09:15 – 1:09:40	Affiche de Sylvie Vartan dans la menuiserie. Opposition avec la mus. ED de Mozart.
1965	*Journal d'une femme en blanc*	C. Autant-Lara	Dans une chambre d'hôpital/ contemporaine	Alain Barrière, « Elle était si jolie ».	R	X	X	X	0:54:20 – 0:55:40	Mariette (Palamo Matta), hospitalisée, est amatrice du chanteur et l'écoute sur un transistor.
1965	*L'Arme à gauche*	C. Sautet	Sur le pont d'un bateau/contemporaine	Musique originale d'Eddie Barclay et Michel Colombier (jazz).	R	X	X	X	1:00:10 – 1:04:30	La musique est diffusée depuis le pont du bateau. Quand Lino Ventura est emprisonné sur l'île , la musique sert à faire vivre le hors-champ en soulignant

										l'agitation du bateau mouillé à quelques dizaines de mètres
1966	*Le Vieil homme et l'enfant*	C. Berri	Maison dans la campagne française/Seconde Guerre mondiale	Une chanson française « antisémite » (piano-voix)	R	X	X	X	0:25:30 – 0:26:45	Pépé (Michel Simon) écoute la TSF dans son salon. Quand son réveil sonne, le soir, il va se cacher pour écouter Radio Londres dont on entend le célèbre indicatif sonore.
1966	*Au hasard Balthasar*	R. Bresson	À la campagne, en extérieur/ contemporaine	Chansons « yéyés » originales de Jean Wiéner	R	X	X	X	0:33:09 – 0:33:38 0:33:56 – 0:34:14 0:40:55 – 0:41:30	Le transistor associé au « blouson noir ».
1966	*Un Homme et une femme*	C. Lelouch	Dans une voiture/ contemporaine	« Mon vieux pataud » de Berthe Sylva.	A R	X	X	X	0:11:12 – 0:12:50	Premier moment de complicité entre Trintignant et Aimée, dans la voiture, à l'écoute de la chanson qui passe à la radio.
1967	*Ces messieurs de la familles*	R. André	Dans une voiture/ contemporaine	« Les messieurs de la famille » (Jacques Mareuil/Darry Cowl), interprétée par Annie Cordy	R R	X	X	X	00:12:58 – 0:13:55	Michel Serrault au volant de sa voiture allume la radio : la chanson accompagnera le générique.
1968	*L'Homme à la buick*	G. Grangier	Une villa/contemporaine	Zapping radio (musique originale de Michel Legrand).	R	X	X	X	0:17:58 – 0:18:56	La manipulation d'une radio (zapping sonore) comme indice de présence humaine : Danièle se rend compte qu'il y a quelqu'un dans la maison en entendant la radio.

2.2.2. Magnétophone à bande et mange-disque.

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1958	*Un Drôle de dimanche*	M. Allégret	Un appartement parisien/ contemporaine	« Le temps d'aimer » (Paul Misraki), chanson.	B	X	X	X	0:57:08 – 0:58:05	Le publiciste (Bourvil) écoute une chanson, sur bande magnétique, enregistrée autrefois par la femme qui l'a quitté.
1961	*La Proie pour l'ombre*	A. Astruc	Un maison de campagne/ contemporaine	Jazz (un quartet).	B	X	X	X	1:01:17 – 1:01:32	Exemple rare dans le cinéma français des années 1960 d'une musique écoutée à partir d'une bande magnétique. Justifié par le métier du personnage travaillant dans un studio d'enregistrement. Le plus souvent ce support est représenté comme enregistrant les voix.
1964	*Échappement libre*	J. Becker	Voiture américaine décapotable/ contemporaine	Martial Solal (big band et voix de femme). Jazz.	M D	X	X	X	0:02:12 – 0:03:45	Belmondo met un 45 tours dans le mange-disque. Pendant le contrôle à la frontière, seule une walking-bass demeure, avant que ne redémarre le big band en même temps que la voiture.
1965	*Le Corniaud*	G. Oury	Voiture américaine décapotable (Cadillac Deville)/ contemporaine	Georges Delerue	M D	X	X	X	0:14:15 – 0:15:00	Bourvil met un 45 tours dans le mange-disque de la voiture puis utilise le téléphone de la voiture.

2.3. Autres (télévision, cinéma, son et lumière).

Année	Titre	Réalisateur	Lieu(x)/époque	Référence(s) musicale(s)	D		P	B	Temps/Durée	Commentaires
					C	H				
1961	*Pleins feux sur l'assassin*	G. Franju	Château/ contemporaine	Bruitage, effets sonores, musiques (Maurice Jarre).	S L	X	X	X	0:28:40 – 0:29:25 1:06:00 – 1:06:40 1:07:05 – 1:12:08 1:19:30 – 1:25:30	Préparation, répétition générale et spectacle son et lumière dans la cour d'un château (sorte de mélodrame – voix off, musique et bruitages).
1961	*Le Monocle noir*	G. Lautner	Château renaissance/ contemporaine	Wagner, « Chevauchée des Walkyries ». Ouverture de *Tannhäuser*.	S L	X	X	X	0:19:22 – 0:21:15 1:24:20 – 1:28:10	Spectacle son et lumière, en extérieur, au château. Association de l'idéologie néo-nazie et de la musique de Wagner.
1961	*Tout l'or du monde*	R. Clair	Une salle de concert/ contemporaine	Chansons de Georges Van Parys	T V	X	X	X	0:41:00 – 0:49:05	Concert (avec orchestre dans la fosse) retransmis en direct à la télévision. Stella (Colette Castel) et Toine (Bourvil) interprètent chacun une chanson. Puis, il s'agit d'une sorte de télé-réalité entre Paris (la scène de concert) et la province (les réactions ds un bar du village).
1961	*Le Tracassin ou Les plaisirs de la ville*	A. Joffé	Un café parisien/ contemporaine	Musique d'un film, un western.	T V	X	X	X	00:48:35 – 0:57:30	Les clients et le personnel d'un café sont tous absorbés par la télévision, laquelle diffuse un western dont la musique et les dialogues servent de fond sonore au café.

1962	*Le Soupirant*	P. Etaix	Salon d'un appartement/ contemporaine	« O toi l'amour » par Béatrice Arnac	TV	X	X	X	0:47:00 – 0:51: 20	« Clip » à la télévision
1962	*Tartarin de Tarascon*	F. Blanche	Au Maroc/contemporaine	« Cherche la », chanson originale de Jean Leccia.	TV	X	X	X	0:40:38 – 0:43:10	Une femme blonde chante une chanson française diffusée sur toutes les télévisions de la ville. Le chanson accompagne les déambulations de Tartarin, lequel cherche une femme voilée.
1962	*Un Clair de lune à Maubeuge*	J. Chérasse	Télévision dans un salon/contemporaine	« Un clair de lune à Maubeuge » (Pierre Perrin) par Bourvil.	TV	X	X	X	1:16:50 – 1:17:20	Bourvil reprend la chanson à succès à la télévision, en chantant sous des trombes d'eau.
1963	*Les Strip-teaseuses*	J.-C. Roy	Une salle de cinéma/ contemporaine	Musique de la bande-annonce du western *L'Ultime Chevauchée* (Gannaway, 1957).	C	X	X	X	0:37:25 – 0:39:05	La mode du western.
1967	*Les Poneyttes*	J. Le Moigné	Télévision dans un bureau/contemporaine	« Deux mains » (Gilles Thibaut/Jean Renard) par Sylvie Vartan	TV	X	X	X	0:31:20 – 0:34:08	Des personnages regardent et écoutent le clip de la chanteuse.
1968	*Le Gendarme se marie*	J. Girault	Appartement de l'Adjudant/ contemporaine	Quatuor à cordes, musique contemporaine (mus. originale de Jean Lefèvre)	TV	X	X	X	0:36:42 – 0:37:40	« L'unique concert du quatuor Carpet » annonce Josépha. L'Adjudant s'éclipsera pour voir le match de foot chez les voisins.
1968	*La Prisonnière*	H.-G. Clouzot	Cuisine d'un appartement/ contemporaine	« Trapèze volant » de J. Laporte.	TV	X	X	X	1:00:40 – 1:01:35	Josée fait la vaisselle en regardant un numéro de cirque à la télévision.

Annexe VI

Abréviations pour les instruments de musique.

Cordes vln : violon vla : violon alto cello : violoncelle b : contrebasse elb : basse électrique g : guitare elg : guitare électrique bj : banjo hrp : harpe **Claviers** p : piano or : orgue hpd : clavecin acc : accordéon **Cuivres** c : cornet flh : bugle frh : cor d'harmonie tb : trombone tp : trompette tu : tuba hca : harmonica	**Bois** fl : flûte pic : piccolo ob : hautbois cl : clarinette bcl : clarinette basse bsn : basson ss : saxophone soprano as : saxophone alto ts : saxophone ténor bar : saxophone baryton **Percussions** perc : percussions dms : batterie xyl : xylophone vib : vibraphone **Autres :** voc : voix, chant

Rémi Lecompte

La représentation de la musique dans le cinéma de fiction : l'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960.

Résumé

À travers l'analyse d'un corpus de plus de quatre cents films français réalisés au début de la Ve République (1958-1968), cette thèse étudie les représentations de la musique avec pour ambition de rendre compte du fait musical dans sa globalité, de l'auditeur au musicien en passant par les nombreux médiateurs matériels ou humains. Le parti pris de ce travail est de privilégier l'observation d'une des modalités de la musique au cinéma, la musique dite « diégétique », c'est-à-dire celle audible et/ou produite par les personnages. Ces représentions cinématographiques de la musique sont appréhendées dans leurs multiples dimensions : visuelle – l'image de la musique –, sonore – la musique elle-même –, et linguistique – le discours sur la musique. À la diversité des films concernés (du cinéma « populaire » au cinéma « d'auteur ») répond la diversité des musiques convoquées par le cinéma de cette décennie, où jazz, musique populaire et musique classique se croisent.

Mots clés : musique au cinéma, histoire culturelle, histoire des représentations, diégèse, musicologie générale.

Abstract

Through the analysis of more than a four hundred movies collection, directed in the early years of the Fifth Republic (1958-1968), this thesis studies the representations of music aiming to report the wholeness of the musical fact, from the listener to the musician, including both human and material intermediaries. This study is devoted to the observation of one of the modality of music witch is the diegetic one, meaning the music that characters are either listening and/or making inside the story. These représentations are considered in their numerous aspects : visual – the image of music –, sound – the music itself –, linguistic – the speech about music. To the variousness of the chosen movies (from popular cinema to arthouse cinema) answers the variety of music carried by movies in this decade, where jazz, popular music and classical music are crossing paths.

Keywords : music in movies, cultural history, history of representations, diegesis, general musicology.