



HAL
open science

La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie. Corpus & typologies, Jan 2009, Paris, France. hal-02474606

HAL Id: hal-02474606

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474606>

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jérôme ROSSI

Université de Nantes
je.rossi@wanadoo.fr

La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie

En 1987, Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein commençaient leur article pionnier sur la présence de la chanson au cinéma par cette constatation : « Il est un fait que les travaux consacrés au cinéma et à la musique de film n'ont ménagé qu'une place limitée à la chanson, généralement assimilée à l'une des occurrences possibles du continuum sonore. Fait troublant quand on sait l'intensité et la diversité de leurs rapports, mais qui n'est peut-être pas fortuit. Nous entamons cette étude avec un double handicap : absence de toute approche comparative et quantitative du phénomène et absence d'un appareillage méthodologique déjà mis au point et éprouvé¹ ». Plus de vingt ans après, alors que les études sur le cinéma et sur la chanson ont connu un réel développement, le même constat reste d'actualité : aucune étude sérieuse d'envergure n'a vu le jour sur le rapprochement de ces deux arts. Peut-être pourrait-on expliquer ce phénomène par le cloisonnement encore trop marqué entre les études filmographiques et les études musicologiques, marginalisant d'une certaine façon la recherche sur la musique de films en général.

Après nous être penché sur les rapports entretenus par la chanson et le cinéma, successivement envisagés des points de vue synchronique puis diachronique, nous proposerons une triple typologie de la chanson permettant de rendre compte de sa présence dans le film.

1. Chanson et cinéma

La chanson offre un alliage entre trois éléments : un texte, une musique – terme sous lequel nous englobons mélodie, rythme, orchestration, arrangement – et une interprétation. Nous adopterons une position tout à fait générale, en considérant comme chanson « toute énonciation textuelle chantée intelligible, avec ou sans accompagnement² ».

1.1. Un instrument de mémoire

Cette triple association a pour effet d'imprégner très fortement la mémoire : « Etant donné que tout morceau fait revivre avec émotion des souvenirs enfouis pour la plupart d'entre nous, ces chansons qui ont marqué notre propre enfance ou notre

¹ Louis-Jean CALVET et Jean-Claude KLEIN, « Chanson et cinéma », *Vibrations*, n° 4, janvier 1987, « Les musiques de films », p. 98.

² Christian MARCADET, « Un art social total », dans *Séminaire Interdisciplinaire Chanson*, Paris, Université Paris-Sorbonne, coll. « Conférence et séminaires », n° 8, 2000, p. 9.

adolescence possèdent une intensité particulière. En vérité les chansons ont tendance à se trouver intimement associées à des lieux, des gens, des événements, des sentiments très spécifiques, de là une notion cliché comme "ils sont en train de jouer *notre* chanson"³ ».

L'idée d'une impression durable de la chanson a été souvent mise en scène au cinéma. Nous nous contenterons de rappeler la scène suivante, extraite de *Pépé le moko* (J. Duvivier, 1936). Fréhel, prostituée usée, au corps et aux traits épaissis, échouée dans la casbah d'Alger, pose sur son phonographe un disque de sa jeunesse. Elle l'écoute d'abord puis se met à fredonner de sa voix rauque, abîmée par la vie, cette chanson d'autrefois. Il s'agit de *Où est-il donc ?* (V. Scotto/L. Carol et A. Decaye) : « Où est-il mon moulin d' la place Blanche,/Mon tabac et mon bistrot du coin ?/Tous les jours, pour moi c'était dimanche,/Où sont-ils les amis les copains ? » Ces quelques couplets, associés au rythme entraînant de valse musette, font resurgir du passé le Paris de sa jeunesse. Louis Chevalier le dit ainsi : « Séquence à tous égards extraordinaire. D'abord par l'idée de superposer, chantant une même chanson, ces deux voix qui ne sont, à deux moments d'une vie, qu'une seule et même voix. Et grâce à ces voix, de superposer deux images d'un seul et même personnage, l'une visible, l'autre disparue. [...] un journaliste rendant compte de la projection de *Pépé le moko* dans une salle de Pigalle, raconte que sa voisine, qui avait fort bien supporté les horreurs de la Casbah et les malheurs de Jean Gabin, se mit à pleurer en entendant Fréhel chanter *Le Moulin de la place blanche*⁴ ». La force de la scène repose sur un sentiment universel puissant, l'attachement aux chansons du passé, leur puissance évocatrice d'une époque qui semblait oubliée. Ainsi, loin d'être un simple ingrédient décoratif ou commercial dans le film, la chanson, instrument de mémoire, y joue aussi pleinement comme élément dramatique de la dynamique de l'action.

Ajoutons que, si les chansons sont des témoins exceptionnellement fidèles de leur époque, elles historicisent fortement le film. Selon Robynn Stilwell : « Cela pourrait faire émerger un nouveau sens à travers lequel l'auditeur/spectateur réfléchirait sur la problématique de la chanson dans le contexte du film. Ou peut-être cela le conduirait vers une attente différente [...]. En tout cas – à moins que ce sujet soit si jeune qu'il ou elle n'ait aucune connaissance du statut de la culture pop – la lecture, selon toute vraisemblance, ne pourrait être la même que celle des tout premiers auditeurs⁵ ».

³ Wendy EVERETT, « Songlines, Alternative Journeys in Contemporary European Cinema », dans *Music and Cinema*, dir. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer, Hanover, Wesleyan University, 2000, p. 102 : « Given that any piece can dramatically recall lost memories, for most of us, the songs that marked our own childhood or adolescence are particularly potent. Indeed, songs tend to be intimately associated with very specific places, people, events and feelings, hence the clichéd notion that "they're playing our song" ».

⁴ Louis CHEVALIER, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 353-354.

⁵ Robynn J. STILWELL, « Clean Reading: The Problematics of *In the Air Tonight* in *Risky Business* », dans *Pop-fiction*, dir. Steve Lanin et Matthew Caley, Bristol, Cromwell Press Limited, 2005, p. 152 : « It might blunt a more active generation of meaning in which the listening/viewing subject worries at the "problem" of the song in the film context. Or perhaps it would lead the subject to a different

1.2. Points communs et différences

Constatons dès à présent que plusieurs traits rapprochent la chanson du cinéma. La chanson est l'art du quotidien par excellence, dans le fond comme dans la forme : sa thématique traite généralement des sujets de la vie courante, tandis que sa syntaxe et son vocabulaire sont la plupart du temps caractérisés par une simplicité allant parfois jusqu'à l'argotique. Même si cette définition ne saurait s'appliquer à tous les cinémas – comme elle ne peut s'appliquer à toutes les chansons – nombre de films peuvent être également considérés sous l'angle d'un art populaire qui passe au crible nos espoirs et nos malheurs quotidiens. Comme le septième art, la chanson est l'une des rares expressions artistiques qui puisse concerner tous les publics, notamment par sa capacité prodigieuse à capter l'air du temps et à s'adapter stylistiquement aux évolutions de la société (bossa nova, charleston, flamenco, fox-trot, jazz, polka, rock, valse...). Autre point commun d'importance, la chanson, comme le cinéma, est tout à la fois un art, un métier et une industrie⁶. Enfin, peut-être est-il possible de trouver des points communs à l'écoute d'une chanson à la radio, parmi une foule d'anonymes, et l'écoute recueillie de la salle de cinéma, lieu où fusionnent les solitudes.

De tels rapprochements ne doivent pas toutefois dissimuler des différences constitutives profondes, qui expliquent en grande partie l'attrance du cinéma pour la chanson et que Michel Chion a très bien résumées ainsi : « *A priori*, une chanson est le contraire d'un film parlant : elle est en musique alors que les films sont presque tous parlés ; elle est souvent en vers, en paroles rythmées et rimées, alors que les dialogues des films sont en prose. Elle met en scène un "je", un "toi", un "elle", un "lui" général et indéterminé, souvent symbolique, alors que les films parlants mettent en scène des personnages particuliers. Elle occupe une durée très courte et très structurée, symétrique, avec des retours prévus à l'avance, alors qu'un film est supposé toujours avancer et ne pas se précipiter⁷ ».

C'est précisément cette capacité à dilater ou à resserrer le temps qui intéresse passionnément le cinéma ; comme le dit très bien Camille Taboulay, « au fond, c'est parce que la chanson travaille sur et avec le temps qu'elle est une âme sœur et un modèle pour le cinéma. Harmonie et fluidité sans embouteillage ni temps morts, ces préceptes du cinéma selon Truffaut sont en effet l'apanage immanent et concentré des chansons⁸ ».

De plus, appartenant au patrimoine de l'humanité, et chargées de leur contexte historique et social, les chansons vont permettre aux réalisateurs de créer des connivences avec leur public, transcendant les fossés des générations, des nations et des langages. Comme le remarque Wendy Everett, « même de jeunes spectateurs anglais

expectation (...). In any case – unless the subject is so young that s/he is completely innocent of the songs popcultural status – the reading highly unlikely to be the same as that original audience's ».

⁶ Voir Angèle GULLER, *Le 9^e art*, Bruxelles, Volkaer, 1978.

⁷ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Essais, 2003, p. 380.

⁸ Camille TABOULAY, « Comme une chanson populaire », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Musiques au cinéma », p. 72.

sont sensibles à Piaf ou Trenet, au fait qu'ils participent d'un lieu tout à fait spécifique et d'une période de l'Histoire⁹ ».

2. Approche historique

Les premiers enregistrements ont d'abord porté sur la capture du son : en 1877, apparaissent le paléophone de Charles Cros et le phonographe d'Edison, puis en 1887 Émile Berliner invente l'enregistrement sur disque qui, avec le gramophone, remplace progressivement les cylindres d'Edison. Il faut attendre 1895 pour que le kinéphone, nouvelle invention d'Edison, combine l'enregistrement du son et de l'image. Cette même année naît le cinématographe des frères Lumière. Mais la chanson et le cinéma n'attendent pas les progrès techniques en termes de synchronisme pour se rencontrer.

Dès le milieu des années 1890, les chansons illustrées – projections sur diapositives des paroles de la chanson (*song slides*) pendant qu'un pianiste assure l'accompagnement – connaissent un immense engouement avec le développement des nickelodéons américains. Très peu coûteuses, ces chansons, ancêtres du karaoké, se sont révélées très utiles pour occuper les spectateurs pendant que le projectionniste changeait la bobine. Elles sont progressivement délaissées après 1913 quand la majorité des salles fait l'acquisition d'un second projecteur. La seconde rencontre du cinéma et de la chanson est celle du cinéma sonore avec un film où les chansons jouent un rôle central, *The Jazz Singer* (« Le chanteur de jazz »)¹⁰ ; pour Henri Colpi, « l'industrie cinématographique fut bouleversée par deux chansons d'Al Jolson. Par un juste retour, elle se rua sur la romance. Les débuts du sonore retentirent de refrains¹¹ ».

Si *Les trois masques* d'André Hugon est généralement retenu par les historiens comme le premier film sonore français, c'est la sortie de *La route est belle* de Robert Florey avec André Baugé en 1930 qui marque véritablement le début des succès des films musicaux avec leurs thèmes de prédilection : l'amour, le mythe de Paris, la chanson à scénario et la fascination de la réussite sociale. *Avoir un bon copain* du *Chemin du paradis* (Wilhelm Thiele, 1930) et *Sous les toits de Paris* du film éponyme de René Clair (1930) connaissent des succès sans précédent. Sur l'ensemble des films sortis dans les années trente, 740 comptent au moins une chanson¹². Comme le remarque Giusy Pisano¹³, « dans bien des cas se produit une sorte d'identification entre un film et ses chansons, au point que seules restent en mémoire les séquences chantées

⁹ Wendy EVERETT, « Songlines, Alternative Journeys in Contemporary European Cinema », dans *Music and Cinema*, dir. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer, Hanover, Wesleyan University, 2000, p. 109 : « Even young English audiences respond to Piaf ou Trenet, for example, as part of particular and quite specific place and historical period ».

¹⁰ On y entend les nombreuses chansons suivantes : *Toot Toot Tootsie*, *Dirty Hands*, *Dirty Faces*, *Mother I still have you*, *My Mammy* et *Blue Skies*.

¹¹ Henri COLPI, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Société d'édition de recherches et de documentation cinématographiques, 1963, p. 199.

¹² Giusy BASILE, Chantal GAVOUYERE, *La chanson française dans le cinéma des années trente. Discographie*, Paris, BnF, 1996, p. 133.

¹³ Giusy PISANO, « Les années trente entre chanson et cinéma », 1895, n° 38, « Musique ! », 2002, mis en ligne le 8 mars 2007.

[...]. Le souvenir de certains films comme *Capitaine Craddock* [Hanns Schwarz et Max de Vaucorbeil, 1931], *La chanson d'une nuit* [Anatole Litwak, 1932], *Il est charmant* [Louis Mercanton, 1932], *Lumières de Paris* [Richard Pottier, 1937], *Le Roi des resquilleurs* [Jean Devaivre, 1945], *Chanteur inconnu* [André Cayatte, 1946] ou *La Ronde des heures* [Alexandre Ryder, 1949] n'existe que par les chansons dont les carrières se sont poursuivies au-delà de leur fonction purement cinématographique, en atteignant un public de plus en plus vaste. ». La plupart des chanteurs de l'époque se voient offrir des films taillés à leur mesure, dans lesquels ils jouent plus ou moins leurs propres rôles. Si de trop nombreux réalisateurs ont utilisé la chanson sans inventivité et dans le but essentiellement de servir de vecteur promotionnel au film¹⁴, les plus exigeants sont parvenus à intégrer la chanson dans leur système esthétique¹⁵. Parmi ces derniers, on retiendra René Clair avec *Le Million* (1931), *À nous la liberté* (1932) et *Quatorze Juillet* (1933), Julien Duvivier avec *La Belle Équipe* (1936), *L'Homme du jour* (1936), *Pépé le Moko* (1937) et *Sous le ciel de Paris* (1951), Sacha Guitry avec *Le Roman d'un tricheur* (1936), *Donne-moi tes yeux* (1943), *La Malibran* (1944), *Le Trésor de Cantenac* (1950) et *La Vie d'un honnête homme* (1953), Jean Renoir, avec *La Chienne* (1931), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *la Grande Illusion* (1937), *La Bête humaine*, *La Règle du jeu* (1939) ou *French Cancan* (1955). Citons enfin Marcel Carné avec *Les Visiteurs du soir* (1942), *Les Portes de la nuit* (1946) et son conte fantastique écrit pour Gilbert Bécaud, *Le Pays d'où je viens* (1956).

Cet engouement pour la chanson dépasse bien entendu les frontières hexagonales. En Allemagne, Hans Albers, Gustav Gründgens, Marta Heggert, Anny Hondra, Zarah Leander, Madgalena Schneider, Marika Rökke et Heinz Ruhman sont, avec Lilian Harvey et Willy Fritsch, les interprètes les plus prisés du public sous la République de Weimar et pendant le III^e Reich. En Italie, les acteurs chantent souvent pendant l'entre-deux-guerres, comme Isa Miranda dans *La Signora di tutti* (1934) de Max Ophüls ; la tendance néo-réaliste dans laquelle s'engage le cinéma italien après la seconde guerre mondiale freinera toutefois cette tendance. Outre-Atlantique, hors la comédie musicale, la chanson reste très présente dans les films américains, particulièrement dans les westerns (*High Noon*, Fred Zinneman, 1952 ; *Rancho Notorious*, Fritz Lang, 1952 ; *River of no Return*, Otto Preminger, 1954 ; *The Tall Men*, Raoul Walsh, 1955 ; *Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959).

¹⁴ Remarquons que « l'introduction de la chanson dans le film a d'abord été un nouveau moyen de publicité pour la chanson, mais c'est principalement le commerce des disques qui bénéficie de ce nouveau moyen de propagande musicale » ; « Le cinéma sonore et la vente des disques », *Machines Parlantes et Radio* (Paris), n° 120, 1929.

¹⁵ Selon Alain Lacombe, l'utilisation de la chanson à l'écran est liée à la naissance d'une esthétique spécifique du cinéma français : « Le cinéma français est, par excellence, celui d'une grande tradition de scénaristes. C'est dire que les films sont, quels que soient les genres, porteurs potentiels d'un message chanté. La chanson, à l'intérieur du film, participe d'une réalité esthétique et idéologique qui dépasse l'insertion unitaire (...). » *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 62-63.

Le cinéma de l'après-guerre continue à réserver une place de choix à la chanson avec de nombreux artistes qui perpétuent la tradition du film musical. En France, les films de Tino Rossi sont régulièrement dans les dix premiers du box-office avec, en moyenne, de trois à quatre millions de spectateurs (*Sérénade aux nuages*, 1945 ; *L'île d'amour*, 1945 ; *Deux amours*, 1949 ; *Paris chante toujours*, 1952). Vers le milieu des années cinquante, les scènes de music-hall se renouvellent et l'on voit apparaître de nouvelles figures : Bécaud, Béart, Brassens, Brel et les « Yé-yés », catégorie hétéroclite sous laquelle on regroupe des chanteurs aussi divers que Richard Anthony, Dalida, Claude François, Johnny Hallyday, Françoise Hardy ou Eddy Mitchell.

Même si elle a remis en cause un certain nombre de codes cinématographiques, la Nouvelle Vague a conservé une fascination discrète pour la chanson : « Pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, le disque de variétés avait quelque chose d'un objet fétiche, une perle de contre-culture attrayante et suggestive comme la littérature de gare ou de série noire, les films de genre, les chromos de la presse du cœur, autant de flammèches romanesques et de chemins de traverse à l'air du temps et de la cinéphilie¹⁶ ».

Le nouveau regard porté par des cinéastes comme Godard (*Pierrot le fou*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*) ou Resnais (*La vie est un roman*) modifie le statut de la chanson, désormais impliquée dans la scénarisation globale du projet cinématographique : « On ne met plus en scène. On crée un langage parallèle. La chanson est un intermède ou un récitatif qui puise son énergie dans le discours même du film. Les paroles et la musique interviennent alors, telles des variations ou des démarcations du propos des cinéastes »¹⁷. Cet « interventionnisme » de la chanson à l'intérieur même de la trame scénaristique se retrouve jusqu'à nos jours, avec des expériences aussi diverses que *On connaît la chanson* (1997) d'Alain Resnais, *Huit femmes* (2002) de François Ozon ou les *Chansons d'amour* de Christophe Honoré (2007).

Depuis les années 1970, on a cependant pu constater une raréfaction progressive de la présence chantée dans les films avec l'engouement montant du public pour les policiers et les comédies de mœurs. Certes, les chanteurs sont bien présents physiquement dans les films (Jacques Dutronc, Yves Montand, Charles Aznavour, Serge Gainsbourg) mais on ne les entend plus chanter ; « Dans tous les cas, remarque Phil Powrie, le corps du chanteur à l'écran est comme hanté par la chanson que l'on n'entend plus. Tout se passe comme si la chanson, forme populaire par excellence, s'arrachait la langue pour faire place à des formes plus américaines, telles que le jazz, le *rock'n roll*, et ensuite la pop¹⁸ ».

¹⁶ Camille TABOULAY, « Comme une chanson populaire », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Musiques au cinéma », p. 71.

¹⁷ Alain LACOMBE, *La Chanson dans le cinéma français*, Paris, Alain Pierson, 1984, p. 29-30.

¹⁸ Phil POWRIE, « La communauté impossible, ou pourquoi le film musical français se fait rare », dans *Le Cinéma français face aux genres*, dir. Raphaëlle Moine, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, p. 217.

Disons que la chanson s'est progressivement détachée de la figure d'un acteur/interprète en faveur de compilations de morceaux chantés comme c'est le cas de films comme *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, *American Graffiti* (1973) de George Lucas, *Mean Streets* (1973) de Martin Scorsese, *Apocalypse Now* (1979) et *Outsiders* (1983) de Francis Ford Coppola. De *Pulp Fiction* (1994) à *Inglorious Bastards* (2009), les films de Quentin Tarantino constituent une illustration particulièrement représentative de cette nouvelle utilisation. Cette conception de la chanson constitue l'exact opposé de la comédie musicale : pré-existante¹⁹, elle n'est jamais chantée à l'écran et n'a pas d'action directe sur les protagonistes.

Dans leur article sur la chanson au cinéma²⁰ cité en introduction, Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein proposaient une classification des chansons de films :

- chanson-action, directement diégétique (ex. *Que sera sera* par Doris Day dans *L'homme qui en savait trop*, A. Hitchcock, 1956) ;
- chanson-exposition, éponyme d'un personnage (ex. *Ich bin von Kopf bis Fuss* par Marlene Dietrich dans *L'Ange bleu*, J. von Sternberg, 1930) ;
- chanson-synthèse ou catalyse du film (ex. *Le Tourbillon* par Jeanne Moreau dans *Jules et Jim*, F. Truffaut, 1961) ;
- chanson-pause, qui suspend l'action (ex. *Quand on s'promène au bord de l'eau* par Jean Gabin, *La Belle équipe*, J. Duvivier, 1986) ;
- chanson-leitmotiv, dont le motif emblématique accompagne le héros ou scande les temps forts du récit (*Les enfants qui s'aiment* par Germaine Montero, *Les portes de la nuit*, M. Carné, 1946) ;
- chanson de générique, fable ou morale du film, qui subsume son développement (ex. : *Diabolo menthe* par Yves Simon, *Diabolo menthe*, Diane Kurys, 1977).

Cette typologie, pour intéressante qu'elle soit, ne va toutefois pas sans poser des problèmes méthodologiques concernant les critères retenus : ce qui est appelé « chanson-action » ou « chanson-pause » caractérise le mode d'insertion de la musique dans le film, c'est-à-dire diégétique ou extra-diégétique ; la « chanson-synthèse » ou la « chanson-personnage » s'appuient sur le message chanté, tandis que la « chanson-leitmotiv » décrit une fonction structurelle. Il s'agit là de plans différents qui, selon moi, doivent être clairement séparés. Je proposerai pour ma part une triple typologie de la présence de la chanson au cinéma fondée sur trois critères répondant respectivement aux

¹⁹ A propos de *American Graffiti*, Georges Lucas livre ce témoignage : « Le plus surprenant vient de ce que n'importe laquelle de ces chansons pouvait se placer dans une séquence ou dans une autre. Je remplaçais une chanson par une autre dans une séquence, je trouvais une autre signification à la séquence. J'avais l'impression que ces chansons avaient été écrites en fonction du film. C'était vraiment une sensation étrange ». Jonathan FARREN, *Ciné-Rock*, Paris, Albin Michel/Rock&Folk, 1979, p. 135.

²⁰ Louis-Jean CALVET et Jean-Claude KLEIN, « Chanson et cinéma », *Vibrations*, n° 4, janvier 1987, « Les musiques de films », p. 98-109.

trois questions « quoi ? », « comment ? » et « pourquoi ? » : le type de texte chanté – le « message » de la chanson, le mode d’insertion de la chanson dans le film et ses fonctions au sein de la trame narrative.

3. Le texte chanté

Si l’on se réfère à la position de Claudia Gorbman et à celles de nombreux auteurs qui décrivent le fonctionnement musical du cinéma classique hollywoodien, on s’aperçoit que la chanson représente un cas à part. La musicologue part en effet du principe que « la musique n’a pas à être entendue consciemment. En tant que telle, elle doit être subordonnée aux dialogues, à l’image – c’est-à-dire aux instances narratives principales »²¹. Une telle position semble difficilement soutenable dans le cas de la chanson, en raison de la présence d’un texte, vecteur de sens, et de l’émotion qu’elle est susceptible de provoquer chez le spectateur s’il s’agit d’une chanson connue – la relation affective unissant la chanson et l’interprète à son public pouvant être très forte²².

Un premier travail consiste à dégager une typologie des principaux messages véhiculés par les chansons. A titre d’exemple, notre travail sur les chansons dans les films de Lelouch²³ nous a permis de dégager cinq types de « parole chantée »²⁴ : la chanson-titre, la chanson-lieu, la chanson-personnage, la chanson d’amour et la chanson-synthèse. Pour faire sens, une telle liste doit être recoupée avec la notion de « ton », qui confère au message un point de vue : timbre vocal, niveaux de langue, décalages expressifs (entre les couplets, entre les couplets et le refrain). La gouaille d’un Renaud dans des chansons comme *Viens chez moi, j’habite chez une copine* et *Marche à l’ombre* des films éponymes (réalisations respectives de Patrice Leconte, 1981, et Michel Blanc, 1984) en dit autant sur l’origine populaire du personnage que la crudité des textes (voir la « fonction émotive » discutée plus loin).

3.1. Chanson-titre

Dans le cas de la chanson-titre, les paroles se trouvent réduites à leur noyau signifiant minimal, c’est-à-dire à leur titre, qui se trouve répété et varié. Ce cas est fréquent dans les films de Lelouch (*Le voyou*, 1970 ; générique de début de *L’aventure c’est l’aventure*, 1972 ; *La belle histoire*, 1992).

²¹ Claudia GORBMAN, *Unheard melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 73 : « Music is not meant to be heard consciously. As such it should be subordinate itself to the dialogue, to visuals – i.e., to the primary vehicles of the narrative ».

²² Voir Robynn J. STILWELL, « Clean Reading: The Problematics of *In the Air Tonight* in *Risky Business* », dans *Pop-fiction*, dir. Steve Lanin et Matthew Caley, Bristol, Cromwell Press Limited, 2005.

²³ « La chanson dans les films de Claude Lelouch ». Communication présentée le 24 octobre 2009 à Paris IV dans le cadre de la journée « Musique française de films, identité et spécificités ». Actes à paraître.

²⁴ Nous laissons volontairement de côté la chanson sans paroles car, dans ses principes d’utilisation, elle ne diffère pas fondamentalement de la musique instrumentale.

3.2. Chanson-personnage

La chanson-personnage est utilisée comme un moyen commode de faire rapidement les présentations des personnages, de leurs personnalités et/ou du milieu social dont ils sont issus. Serge Gainsbourg s'est fait une spécialité de ce type de chansons : *Elisa* (*L'horizon* Jacques Rouffio, 1967), *Manon* (*Manon 70*, Jean Aurel, 1968), *L'herbe tendre* (*Ce sacré grand-père*, Jacques Poitrenaud, 1968), *Slogan* (*Slogan*, Pierre Grimblat, 1969), *La chanson du chevalier blanc* (*Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*, Coluche, 1977) ou encore *Goodbye Emmanuelle* (*Goodbye Emmanuelle*, François Leterrier, 1978).

3.3 Chanson-lieu

La chanson-lieu évoque le lieu et le décor de l'action. On citera pour exemples *A Paris dans chaque faubourg* (*14 juillet*, René Clair, 1933), *Méfiez-vous de Paris* (*Elena et les hommes*, Jean Renoir, 1956), *Douliou douliou Saint-Tropez* (*Le Gendarme de Saint-Tropez*, Jean Girault, 1964), *Paris au mois d'août* (*Paris au mois d'août*, Pierre Granier-Deferre, 1966), *La complainte du nouveau monde* (*Un autre homme, une autre chance*, Claude Lelouch, 1977).

3.4 Chanson d'amour

Les chansons d'amour abondent au cinéma, au point d'avoir constitué le titre d'un film (*Les chansons d'amour*, C. Honoré, 2007). En 2004, l'American Film Institute a invité la profession à voter pour désigner les cent plus belles chansons du cinéma hollywoodien : plus de la moitié des chansons classées dans les dix premières positions sont des chansons d'amour. Par le rapport arbitraire entre le mot et la note, comme par sa structure close et répétitive, la chanson d'amour est l'image même du destin qui a réuni deux êtres ; elle fait passer du destin individuel des personnages à celui de la communauté des hommes et des femmes. Comme l'écrit Michel Chion, « Quand nous entendons une chanson qui parle de "toi et moi", au cours d'une scène de film où deux personnages s'unissent ou se désunissent, nous pensons à un "elle" et "il" plus général que ceux que nous voyons sur l'écran. Nous quittons le psychologisme individuel qui est la limite, souvent, du cinéma parlant²⁵ ».

3.5 Chanson-synthèse

Nous entendons par chanson-synthèse la chanson qui résume le propos du film (chanson *L'amour en fuite* de A. Souchon dans le film éponyme de Truffaut, 1978) ou qui en délivre le message, la « morale » en quelque sorte (chanson *La Complainte des infidèles* chantée par M. Mouloudji dans *La Maison Bonnadieu* de Carlo Rim, 1951). Par son nombre limité de couplets et son refrain, la chanson est capable de synthétiser en quelques mots l'esprit du film et d'y rester à jamais attachée. C'est aussi souvent le

²⁵ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Essais, 2003, p. 381.

« tube » de la bande-originale. Comme la chanson-titre, la chanson-synthèse porte souvent le titre du film, intégré généralement dans les refrains.

Remarquons qu'une chanson peut parfois appartenir à telle ou telle catégorie en fonction du contexte. La célèbre chanson des Rolling Stones, (*I can get no*) *Satisfaction*, est utilisée de manière différente dans *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979) et dans *Casino* (M. Scorsese, 1995). Dans le premier film, la chanson accompagne la remontée du fleuve de soldats américains ; aux portes de l'enfer, les gars du capitaine Willard revendiquent le droit de s'amuser une dernière fois : *Satisfaction* apparaît alors comme une chanson-synthèse, critique en trois strophes de la société de consommation que les protagonistes laissent à tout jamais derrière eux. Dans *Casino*, cette même chanson est entendue à trois reprises dans le film à l'intérieur d'un même segment : elle caractérise les rapports malheureux de Sam (Robert de Niro) avec Ginger (Sharon Stone), alors que celle-ci vient de lui enlever leur fille. On parlera plus volontiers ici d'une chanson-personnage car le texte se fait l'écho des pensées de Sam, désabusé. De plus, la référence aux Stones des années 1960 renvoie à la dimension instable du personnage à cet instant précis, dimension renforcée encore par la version de Devo²⁶.

4. Les modes d'insertion de la chanson dans le film

Comme la musique de film instrumentale, la place de la chanson dans le film peut être globalement répartie en deux catégories : son diégétique et son extra-diégétique²⁷, *musique d'écran* et *musique de fosse* pour reprendre la terminologie proposée par Michel Chion. Appliquée à la chanson, cette distinction revient à opposer une chanson chantée « à l'écran » et une chanson émanant de la « fosse ». Toutefois, ce seul critère de localisation de la source nous semble insuffisant dans le cas de la chanson car il ne prend pas en compte l'intelligibilité ou non des paroles, enjeu fondamental car toute chanson comporte un texte qui va interférer de manière plus ou moins importante avec le récit et les autres composants de la bande-son.

Pour établir une méthodologie permettant d'analyser les modes d'insertion de la chanson au cinéma prenant en compte à la fois la localisation de la source et l'intelligibilité des paroles, je me suis inspiré du modèle « audio-logo-visuel » de Michel Chion proposé dans *L'audio-vision*²⁸ ; ce modèle présente trois types de parole parlée au cinéma : la « parole-théâtre », correspondant aux dialogues inscrits dans

²⁶ Selon Martin Scorsese : « Dans *Casino*, Devo interprète (*I can get no*) *Satisfaction* d'une manière décadente. Car ce film – comme *Mean Streets* ou *Les Affranchis* – symbolise la fin d'un monde. » Interview dans *L'Express*, 7 mars 1996, propos recueillis par Sophie Grassin et Gilles Médioni.

²⁷ Les théoriciens s'accordent tous sur ce point, en dépit d'un vocabulaire différent : *Aktuelle Musik* (musique dans l'action) et *Kommentierende Musik* (musique de commentaire) pour Siegfried Kracauer et Karel Reisz, musique réaliste et musique fonctionnelle pour Manwell et Huntley, musique « justifiée par l'image » et « musique non justifiée par l'image » pour Jean-Rémy Julien, niveaux interne et externe pour Sergio Miceli, musique objective et musique subjective pour Odile Larère.

²⁸ Michel CHION, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 143-155.

l'action, la « parole-texte » où, par le truchement d'une voix *off* un narrateur nous fait part de ses commentaires, et la « parole-émanation », lorsque « la parole n'est pas forcément entendue et comprise intégralement, et surtout où elle n'est pas rattachée au cœur et au centre de ce que l'on pourrait appeler l'*action* au sens large ». « Parole-théâtre » et « parole-texte » donnent la priorité à l'intelligibilité, ce qui n'est pas le cas de la « parole-émanation » qui n'est pas systématiquement audible à tout moment ; celle-ci engage en effet un processus de « relativisation de la parole », selon l'expression pertinente de Michel Chion²⁹.

4.1. Mode scénique

Intelligible et diégétique, la « parole-théâtre » de Michel Chion aura pour équivalent dans le domaine de la parole chantée ce que nous avons appelé le « mode scénique », en référence à la construction à l'écran d'un « espace scénique » avec émission et réception, soit entre le personnage chantant et les autres personnages du film, soit entre le personnage chantant et le spectateur. Il arrive en effet parfois – c'est même très fréquent dans les comédies musicales – que les personnages d'un film se rassemblent pour chanter une chanson ; en l'absence d'un public diégétique, il faut bien en conclure que c'est au spectateur que s'adresse le chant. Dans tous les cas, la synchronisation du mouvement des lèvres avec les paroles chantées atteste de l'inscription diégétique de la chanson. Le « mode scénique » est directement issu du cinéma des années trente quand la chanson était d'abord musique du lieu, musique diégétique, et à ce titre, faisait partie intégrante de l'histoire ; innombrables en effet sont les scènes de rues parisiennes, avec des chanteurs et des chanteuses, jouant parfois leur propre rôle. L'archétype du genre est certainement *Sous les toits de Paris* de René Clair (1930) qui raconte les aventures d'un chanteur de rue. Le compositeur Georges van Parys se souvient de l'importance de la circulation de la chanson tant dans le film que dans la vie des gens : « Je n'ai pas encore vu le premier film de René Clair *Sous les toits de Paris*, mais déjà la chanson qui en est le leitmotiv est fredonnée partout. C'est une valse de Raoul Moretti qu'interprète un jeune acteur, Albert Préjean. Dans tout Paris, les chanteurs des rues s'installent aux carrefours pour la seriner à l'accordéon³⁰ ». Les acteurs/interprètes apportent au film ce charisme vocal qui a fait leur popularité, via notamment le nouveau médium radiophonique.

On peut distinguer deux usages du mode scénique selon que l'accompagnement est visualisé ou non. Les deux chansons de *Pierrot le fou* (J.-L. Godard, 1965), *Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours, oh mon amour* et *Ma ligne de chance* composées par Serge Rezvani, sont chantées à l'écran par Anna Karina, sans qu'aucun instrument ne l'accompagne. Confusion supplémentaire, quand l'actrice chante la première chanson accompagnée par un piano, on aperçoit bien un piano à l'écran, de surcroît

²⁹ *Ibid.*, p. 151-155.

³⁰ Georges VAN PARYS, *Les jours comme ils viennent*, Paris, Plon, 1969, p. 123.

traité acoustiquement de façon à ce qu'il sonne comme s'il était joué dans la pièce. Dans ces moments, le film tend à se rapprocher de la comédie musicale, qui a pour usage de basculer imperceptiblement du dialogue à la chanson et de ne pas montrer la source de l'accompagnement. Rick Altman décrit ainsi le passage du parlé au chanté dans le premier numéro chanté et dansé de *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935) : « Impossible de distinguer le moment dont on puisse dire "c'est là qu'il commence à chanter". Le passage de la conversation diégétique à la chanson diégétique est continu et imperceptible. L'introduction de l'orchestre est également rendue insensible tout bonnement par l'apparition progressive de l'accompagnement derrière la voix d'Astaire. Après avoir glissé naturellement du bavardage à la chanson, il reproduit l'exercice en subordonnant tous ses gestes au rythme de la chanson : à un moment qu'il est difficile de repérer précisément, on s'aperçoit brusquement qu'il est en train de danser, alors qu'on ne l'a pas vu commencer à le faire. De même que son passage en douceur de la conversation à la chanson a justifié un glissement plus avant de la chanson à l'accompagnement orchestral, la transition de la marche à la danse transforme l'espace environnant en scène³¹ ».

A côté de cet usage qu'Altman qualifie de « supra diégétique », on trouve des chansons accompagnées à l'écran dans des contextes aussi différents que le music-hall (*French Cancan*, Jean Renoir, 1955), le piano-bar (*And Now... Ladies and Gentlemen*, C. Lelouch, 2000), la rue (*Le juge et l'assassin* de Bertrand Tavernier avec *La complainte de Bouvier* chantée par Jean-Roger Caussimon) ou la sphère privée (*Le tourbillon* dans *Jules et Jim*, F. Truffaut, 1962).

4.2. Mode parenthétique

A l'opposé de cet usage scénique se situe l'équivalent chanté de la « parole-texte » qui n'appartient pas à la diégèse du film ; toujours intelligible, ce mode s'accompagne très souvent d'une suppression plus ou moins totale des bruits et des dialogues diégétiques ; la chanson devient alors un espace privilégié, un temps « entre parenthèses » qui échappe au temps du quotidien marqué, lui, par les bruits réels et la prédominance des dialogues. Pour cette raison, nous avons décidé de nommer ce mode « mode parenthétique ».

La chanson en mode parenthétique est souvent l'un des lieux choisis par le réalisateur pour établir une connivence avec le spectateur, en qui elle fera résonner des sentiments particuliers liés à son rapport personnel avec l'œuvre entendue et son interprète. Un bel exemple d'un tel fonctionnement est la chanson *Une île* de Jacques Brel dans le film *Itinéraire d'un enfant gâté* de Claude Lelouch. La chanson fait écho à la phrase d'Albert Cohen placée en exergue du film, « Nos douleurs sont sur une île déserte » et accompagne la quête de la solitude poursuivie par Sam Lion (Jean-Paul Belmondo). Pendant que l'on entend Brel – à qui le film est par ailleurs dédié – chanter,

³¹ Rick ALTMAN, *La comédie musicale hollywoodienne*, trad. de l'anglais par Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, p. 81-82.

on voit Sam, tel un Robinson, prendre possession des lieux et retrouver un peu de vie dans la nature préservée des îles de Polynésie. Comme dit la chanson, « Voici venu le temps de vivre, voici venu le temps d'aimer ». Les personnes qui ont aimé Brel se souviendront alors certainement des dernières années du chanteur aux Iles Marquises alors qu'il combat contre une maladie qui finira par l'emporter ; il est probable que cette connaissance teinte alors toute la séquence d'une certaine mélancolie. Loin d'être un effet pervers comme a pu le dénoncer Mario Litwin³², l'« effet clip » lié au mode parenthétique est ici au contraire générateur d'une suspension temporelle nous permettant d'accéder à des émotions profondes et indicibles ; il nous fait quitter l'ici et le maintenant du film pour un instant de communion avec le héros de l'histoire et l'interprète de la chanson.

Ce mode est enfin couramment à l'œuvre au moment des génériques de fin, rejoignant en cela un usage plus que fréquent au cinéma. Donnant à voir un déroulé de noms généralement sur fond noir, la plupart du temps privé de sons diégétiques, le générique de fin peut prêter son espace acoustique vierge à la chanson et à son message.

4.3. Mode contrapuntique

La troisième catégorie de « parole parlée », la « parole-émanation » dont Michel Chion avoue avoir trouvé peu d'exemples au cinéma, décrit au contraire une situation très fréquente de la parole chantée : de par sa structure répétitive et la redondance entre la musique et le texte, la chanson peut se permettre de rester dans un clair-obscur verbal ; elle n'a pas besoin d'être intelligible à tout moment pour que l'on en comprenne le sens. De plus, non assujettie au réalisme, elle se prête idéalement aux manipulations du réalisateur et du mixeur qui peuvent, à loisir, mettre en valeur telle ou telle phrase, passer sous silence tel ou tel passage.

Complétant les situations scénique et parenthétique, nous avons appelé ce mode, « mode contrapuntique » qu'il faut entendre, non pas dans le sens adornien de complément à l'image³³ et de non-redondance, mais dans un sens purement musical : la chanson est une voix parmi les dialogues et les bruitages, l'ensemble s'apparentant à une polyphonie. Si la chanson appartient à la diégèse, on parlera de « mode contrapuntique interne » : la source peut être montrée (rapide vue du musicien, bref plan sur un tourne-disque ou sur une radio) ou cachée (on parlera de son hors-champ³⁴). Si la source est extra-diégétique, on parlera de « mode contrapuntique externe ».

³² Mario LITWIN, *Le film et sa musique*, Paris, Romillat, p. 64 : « L'effet clip est provoqué par un facteur de présence excessif et par l'absence de bruitage et de décor sonore. Il peut être accentué par l'intervention de la voix humaine et, parfois, par l'abondance de la percussion. Du point de vue du rythme, l'effet clip est amplifié lorsque la continuité temporelle de la musique est associée à une séquence d'images présentant une discontinuité temporelle évidente ».

³³ Theodor ADORNO et Hanns EISLER, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.

³⁴ « Au sens strict, le *son hors-champ* au cinéma est le son acousmatique relativement à ce qui est montré dans le plan, c'est-à-dire dont la source est invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement. » Michel CHION, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 65.

Le mode contrapuntique interne recoupe en partie les musiques « *on the air* », selon l'appellation de Michel Chion : « On appellera sons *sur les ondes* (*on the air*) les sons présents dans une scène, mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, amplification, etc. De plus en plus en effet, ces sons de télévision, d'autoradio ou d'interphone acquièrent dans les films où on les utilise un statut particulier autonome³⁵ ». Une chanson entendue à la radio ou sur une chaîne peut ainsi accompagner une scène et, selon son volume, interférer plus ou moins avec le récit ; les exemples sont nombreux.

Le mode contrapuntique externe est plus rare et constitue, le plus souvent, l'amorce d'une chanson entendue ensuite en mode scénique ou en mode parenthétique. Il peut toutefois être utilisé un long moment de façon autonome avant que ne soit finalement révélée l'identité de la source ; tout dépend alors de sa durée. Au début de *Holy Smoke* de Jane Campion (1999), la chanson *Holy holy* de Neil Diamond est entendue, ce qui est assez rare au cinéma, dans une version *live*. On voit à l'écran Ruth Barron (Kate Winslet) et son amie arriver en Inde. Il faut finalement attendre trois minutes pour se rendre compte que la chanson provient d'une fête – encore que l'on aperçoive pas clairement les interprètes ; juste avant, la combinaison de cette musique hypnotique (ostinato rythmique réalisé par la guitare et le piano, rejoints par la basse et la batterie) et de caméra subjective a fait croire un instant que nous étions dans la tête même de Ruth, sensation étrange renforcée par une ellipse temporelle (de l'après-midi à la soirée).

4.4. Mode instrumental

Quatrième mode d'apparition qui vient compléter les trois exposés ci-dessus : la chanson peut apparaître sous une forme exclusivement instrumentale. Le critère d'intelligibilité de paroles n'étant pas alors en cause, elle fonctionne selon la bipolarisation traditionnelle musique d'écran/musique de fosse.

L'un des grands avantages de ce mode réside dans les possibilités infinies de signification auxquelles il peut donner cours. En effet, une fois que la chanson a été entendue avec ses paroles – que ses couplets et refrains ont été « investis » d'un sens précis – son message peut continuer à être véhiculé par la musique seule. On passe alors du domaine verbal au règne musical dont la richesse est infiniment plus vaste de par son imprécision même : développement des motifs, variations, travail sur les leitmotifs. L'avantage de l'emploi de la musique instrumentale se situe également dans sa discrétion : tel refrain pourra enrichir une situation tout en n'interférant pas avec la narration par des paroles intempestives. C'est le cas, par exemple, tout au long de *High Noon* (voir plus bas à propos de la « fonction emblématique »).

Remarquons que certains thèmes fonctionnent comme de véritables chansons sans paroles (thème de *Jeux interdits*, film de René Clément, 1952), que la chanson

³⁵ *Ibid.*, p. 68.

principale d'*Un homme et une femme* est seulement vocalisée³⁶ dans le film éponyme de Claude Lelouch (1966), et que certains thèmes à succès comme *Laura* de David Raksin (film éponyme d'Otto Preminger) seront par la suite pourvus de paroles.

4.5. Passages d'un mode à l'autre

C'est probablement dans les passages d'un mode à l'autre que la chanson révèle l'étendue de ses pouvoirs et de sa magie, car elle n'est pas assujettie au réalisme et peut se promener librement à l'intérieur d'un film, passant d'un mode d'insertion à un autre avec une déconcertante facilité : « La chanson est cet élément simple et caractéristique, symbole d'un destin enfermé en quelques notes ou en quelques mots, qui peut se promener dans tout un film, siffloté, chantonné, entonné avec ou sans paroles, dans l'écran ou depuis la fosse. Elle incarne, au cinéma, le principe même de circulation³⁷ ».

Le tableau ci-dessous récapitule les différents modes d'insertion de la chanson :

Chanson	Diégétique	Non-diégétique
Intelligibilité totale	Scénique	Parenthétique
Intelligibilité partielle	Contrapuntique interne	Contrapuntique externe
Version instrumentale	Musique d'écran	Musique de fosse

Figure 1 : Les modes d'insertion de la chanson dans le film

Afin de compléter ce tableau, nous souhaiterions proposer un diagramme qui envisage les modes d'insertion de la chanson d'un point de vue dynamique avec des zones frontières³⁸. Nous avons laissé de côté les modes instrumentaux car ceux-ci ne font pas intervenir le paramètre de l'intelligibilité totale/partielle des paroles.

³⁶ Il en existe une version avec paroles que l'on entend dans *Un homme et une femme vingt ans déjà* de Claude Lelouch (1986).

³⁷ Michel CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 282.

³⁸ Nous reprenons là un concept de Michel Chion associé à la différenciation *in/hors-champ/off*. Voir « Les trois frontières », *Le cinéma, un art sonore*, p. 221-234.

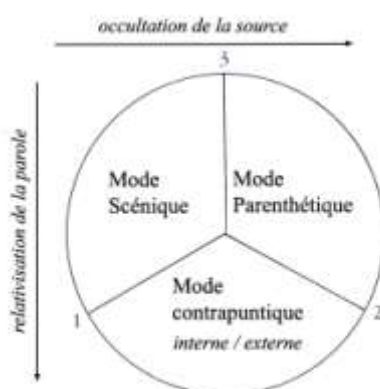


Figure 2 : Diagramme dynamique de la parole chantée au cinéma

Ce diagramme fait apparaître trois zones frontières (marquées 1, 2 et 3) qui peuvent constituer soit des moments de bascule, soit des régimes de fonctionnement autonomes.

La première frontière peut être aisément franchie. Imaginons une situation scénique au sein de laquelle un chanteur chante dans un bar ; si la caméra décide de se focaliser sur le dialogue entre deux spectateurs, nous passons alors en mode contrapuntique interne. C'est le cas, dans *And Now... Ladies and Gentlemen* (C. Lelouch, 2001), de la scène où Valentin (Jeremy Irons) se met à discuter avec la comtesse Falconnetti (Claudia Cardinale) pendant que Jane (Patricia Kaas) chante à son piano. La frontière scénique/contrapuntique correspond ainsi fréquemment à un simple changement de point de vue.

La seconde frontière est également très commune. Nous pensons en particulier à une séquence de *Cria Cuervos* de Carlos Saura (1976). Dans sa maison madrilène, entourée de ses deux sœurs, la petite Ana (Ana Torrent) met en marche son tourne-disque ; très vite, la chanson *Porqué te vas*, d'abord entendue en contrepoint, prend tout l'espace acoustique, offrant aux trois enfants un court moment de bonheur et d'oubli. Pourtant les paroles, elles, expriment bien leur souffrance : « Comme chaque nuit, je me réveille/En pensant à toi.../Et tu m'oublies.../Je pleure comme un enfant/Quand tu t'en vas. » Ce passage au mode parenthétique fait symboliquement passer de l'histoire individuelle à l'universalité des destinées humaines ; on retrouve ce même effet à la troisième frontière, du mode scénique au mode parenthétique. Le passage inverse, du mode parenthétique aux modes scénique ou contrapuntique provoque, au contraire, une sensation de retour à la réalité.

La troisième frontière, entre « mode scénique » et « mode parenthétique », peut également constituer un lieu à part entière : elle est par excellence ce lieu « supra diégétique » évoqué plus haut qui caractérise la comédie musicale : les personnages chantent « à l'écran » accompagnés par un orchestre invisible.

5. Fonctions de la chanson dans le film

Une fois le message de la chanson identifié, et la place de celle-ci déterminée, il nous reste à étudier les fonctions de la parole chantée dans le contexte filmique. La spécificité de la chanson réside dans la simplicité de sa construction et sa capacité à marquer notre mémoire, en raison de la redondance du texte et de la musique. Elle combine en effet des fonctions musicales et verbales que nous allons essayer de distinguer, tout en gardant à l'esprit le principe holistique qui considère que le tout vaut toujours plus que la somme de ses parties.

5.1. Fonctions musicales

Afin de détailler les fonctions propres à la musique, nous avons choisi de reprendre la classification des « fonctions illustratives » proposée par Jean-Rémy Julien³⁹, expression sous laquelle l'auteur regroupe les sous-fonctions décorative, emblématique et conjonctive. Notons que la notion d'« illustrer » est entendue ici au sens étymologique du verbe latin *lustrare* : « éclairer, célébrer ».

5.1.1. Fonction décorative

La fonction décorative caractérise les séquences dans lesquelles « l'écran nous fait croire qu'il secrète sa propre musique, avec ou sans synchronisme entre les actions musicales et les sons entendus : musiques en représentation, interprètes en situation, scènes de bal... »⁴⁰ On peut sans trop hésiter affirmer qu'une chanson a toujours une fonction décorative, dans le sens où le signifiant (langue du texte chanté, accent du chanteur, type d'arrangement) renvoie vers un signifié universellement compréhensible : localisation géographique (par exemple le Mexique avec *La bamba* qui apparaît dans *Fiesta* de Richard Thorpe, 1947, *Go, Johnny Go* de Paul Landres, 1958 et, plus récemment, pour le film éponyme *La bamba* de Luis Valdez, 1987) ou périodisation historique (*Amazing Grace* dans le film éponyme de Michael Apted, 2006). Une chanson véhicule également un ensemble de références socio-culturelles qui nous plongent dans le contexte de l'époque : la bande-originale d'*Apocalypse Now* intègre ainsi plusieurs chansons qui recréent le contexte de la guerre du Vietnam (*The End des Doors*, *Satisfaction des Rolling Stones*, *Let the Good Times Roll* de Leonard Lee, *Surfin' Safari des Beach Boys*).

5.1.2 Fonction emblématique

La seconde fonction distinguée par Jean-Rémy Julien, est la fonction emblématique, une fonction directement héritée de la tradition wagnérienne des

³⁹ Jean-Rémy JULIEN, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », *Vibrations*, n° 4, « Les musiques de films », janvier 1987, n° 4, p. 30-34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

leitmotive⁴¹. Le domaine du leitmotiv musical cinématographique a été longtemps l'apanage des pionniers du symphonisme hollywoodien, Max Steiner ou Franck Waxman. A plusieurs reprises, ces compositeurs ont été amenés à « composer » avec des chansons qu'on leur imposait, traitant en leitmotive des cellules mélodiques qui en étaient issues, tel Steiner dans le film *Casablanca* avec la chanson *As Time Goes By*, écrite par Hurman Hupfeld en 1931⁴².

Dans le sketch « La Maison Tellier » du *Plaisir* de Max Ophuls (1952), la chanson *Ma grand-mère* de P.J. de Béranger fonctionne, du début à la fin du film, comme un véritable leitmotiv. Michel Chion en résume ainsi le traitement : « *Ma grand-mère* commence par être un thème anonyme, sans identité, juste marqué par le contexte où il apparaît [...] d'une connotation de frivolité et de vie légère ; ensuite il est affecté plus spécialement au personnage de Rosa, laquelle, présentée en voix *off* du narrateur comme plus sensible à la musique que ses compagnes, va dès lors le chanter, susurrer, marmonner à plusieurs reprises. Autre évolution qui se dégage : d'abord purement instrumental, puis chantonné sur "la, la, la", le thème va pour finir se revêtir de ses paroles, c'est-à-dire être explicité, en même temps qu'il va être communiqué par Rosa à tout le groupe qui finira par le chanter [...]. Cette triple évolution, d'anonyme à personnalisé, d'individuel à collectif et de "sans les paroles" à "avec les paroles", dessine un cycle complet, achevé⁴³ ».

En 1952, Fred Zinneman demande au compositeur « classique » Dimitri Tiomkin de composer une chanson dans un style populaire pour *High Noon*⁴⁴. La chanson *Do not Forsake Me*⁴⁵, écrite dans un « style western » novateur pour l'époque, est entendue dans sa version avec paroles dès le générique introductif : « Ne m'abandonnez pas, O mon amie/Vous m'avez fait cette promesse quand nous nos sommes mariés/Ne m'abandonnez pas, O mon amie/Bien que vous soyez dans l'affliction/Je ne peux pas m'en aller avant d'avoir abattu Frank Miller⁴⁶ ». Ce texte de Ned Washington caractérise les personnages en présence, résume la situation de départ et envisage son développement possible. Tout au long du film, la mélodie de la chanson, sous une forme instrumentale, va fonctionner comme un leitmotiv de ce dilemme initial : soit Will Kane (Gary Cooper) devra affronter Franck Miller (Ian MacDonald), soit il devra quitter la ville avec son épouse (Grace Kelly).

⁴¹ Pour des discussions sur l'utilisation du leitmotiv au cinéma, voir James BUHLER, Scott D. PAULIN et Justin LONDON, « Leitmotiv: New Debates and Questions », dans *Music and Cinema*, dir. James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer, Hanover, Wesleyan University, 2000, p. 31-96.

⁴² Le film compte en tout une douzaine de chansons. Pour une analyse détaillée de la partition de Steiner, voir Martin MARKS, « Music, Drama, Warner brothers, The Cases of *Casablanca* and *The Maltese Falcon* », *ibid.*, p. 161-186.

⁴³ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Essais, 2003, p. 395.

⁴⁴ Titre français : *Le train sifflera trois fois*.

⁴⁵ La chanson a également connu un grand succès en France sous le titre *Si toi aussi tu m'abandonnes*, chantée par John William.

⁴⁶ « *Do not forsake me O my darlin'/You made that promise when we wed./Do not forsake me O my darlin'/Although you're grievin', I can't be leavin'/Until I shoot Frank Miller dead* ».

S'il s'agit bien de leitmotive dans les trois cas que nous venons d'évoquer – *Casablanca*, *Le plaisir* ou *High noon*, il faut préciser que la version « avec les paroles » ne constitue qu'une forme particulière de variante ; c'est essentiellement sous une forme instrumentale que le thème de la chanson peut prétendre à un traitement leitmotivique.

La fonction emblématique peut toutefois être prise intégralement en charge par une chanson « avec les paroles », mais on préférera alors parler de « thème associé constant », c'est-à-dire d'un air emblématique invariant ; c'est par exemple le cas de la chanson *Calling you* dans *Bagdad Cafe* (Percy Adlon, 1987).

Si les films « à compilation » des années 1960 et 1970 se concentrent sur les messages chantés (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967; *Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969 ; *American Graffiti*, 1973), les films des années 1990 réinvestissent la fonction emblématique des chansons : en l'absence ou la quasi-absence de musique originale, *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Clueless* (Amy Heckerling, 1995), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) et *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) vont utiliser la chanson pour structurer narrativement le récit filmique, s'inscrivant ainsi dans une sorte de continuité de la tradition classique hollywoodienne tout en s'adaptant à la nouveauté du matériau. Selon R. Rodman, « Dans les années 1990, des réalisateurs employèrent comme musique des chansons pop en s'écartant des pratiques traditionnelles de leurs prédécesseurs. Dans ces partitions émerge une nouvelle façon d'appréhender les chansons populaires en leur donnant plus de pouvoir signifiant. La chanson pop, dans ces films, reste toujours connotée, mais sert également une fonction signifiante de leitmotiv⁴⁷ ».

5.1.3 Fonction conjonctive

La troisième fonction, la fonction conjonctive, consiste à « relier des séquences muettes entre elles et qui construisent un lien, une continuité sonore dans la discontinuité et le puzzle narratifs⁴⁸ ». Cette faculté à créer une continuité entre les scènes, facilitant les ellipses, n'est pas propre à la chanson, mais cette dernière révèle une grande diversité dans sa mise en œuvre, pouvant structurer de manière efficace le montage : inscription ou non dans la diégèse (mouvement des lèvres des personnages), modification du son (réduction de la bande-passante dans le cas d'un tourne-disque), versions différentes (chanté avec/sans musique, versions instrumentales, variations).

Dans *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), Jeffrey Kyle (MacLachlan) et Sandy (Laura Dern) commencent à danser un slow ensemble ; il s'agit en l'occurrence d'une chanson dont le titre n'est pas neutre, *Mysteries of love*, chantée par Julee Cruise et

⁴⁷ Ronald RODMAN, « The Popular Song as Leitmotif 1990s films », dans *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music In Film*, dir. Phil Powrie and Robynn Stilwell, Ashgate Publishing, 2006, p. 125 : « By the 1990s, some film makers employed popular songs on the music tracks to function in a different way from their traditionally composed counterparts. The difference in the way popular songs are treated in these scores is that they are given more denotative power. Pop songs in these films still connote, but may now serve a denotative leitmotivic function ».

⁴⁸ Jean-Rémy JULIEN, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », *Vibrations*, n° 4, janvier 1987, « Les musiques de films », p. 98.

composée à l'occasion par Angelo Badalamenti et David Lynch lui-même. Les deux personnages s'embrassent sur cette chanson qui continue à retentir alors même que l'on voit un plan d'extérieur qui signifie la fin de la soirée. La chanson permet donc de faire une ellipse conséquente, en même temps qu'elle symbolise de manière idéale le « hors-temps » amoureux.

Autre illustration de la fonction conjonctive et de l'ellipse, couramment pratiquée dans la comédie musicale : l'ascension fulgurante d'une star. René Clair en note le procédé à l'œuvre dans *Show Boat* (James Whale, 1936) : « Une chanteuse, vêtue pauvrement, chante dans un petit café-concert [...] pendant que la chanson continue, la chanteuse devient invisible et de rapides évocations nous mènent jusqu'à une grande salle de concert où la même chanteuse, en robe de soirée, achève les dernières mesures de la chanson que nous n'avons pas cessé d'entendre⁴⁹ ».

5.2. *Fonctions verbales*

Pour ce qui concerne les fonctions verbales propres à la chanson, il peut être intéressant ici de reprendre les notions théorisées par Jakobson qui offrent un cadre général pour penser le verbal dans une situation de communication. Les six facteurs déterminés par Jakobson sont le destinataire (fonction émotive), le destinataire (fonction conative), le message (fonction poétique), le contexte (fonction référentielle), le contact (fonction phatique) et le code (fonction métalinguistique). Il faut, bien entendu, considérer que ces catégories ne s'excluent pas mutuellement, mais entretiennent des liens hiérarchiques : toute fonction qui est prédominante à un moment donné peut être ensuite reléguée au second plan, tout en continuant partiellement à se manifester.

5.2.1. *Fonction émotive*

La fonction émotive de la chanson se caractérise par la présence d'éléments d'expressivité qui prennent en compte autant les niveaux phonique et grammatical que lexical ; il s'agit en fait du « ton » pour lequel opte le chanteur, par exemple l'emphase ou l'ironie. Cette « teinte » du propos résulte, en fait, de caractéristiques propres au chanteur, à son « ton » et à son timbre (accent, intonation, débit). Cette fonction, nécessairement présente dans toutes les chansons de film, peut être plus ou moins accentuée.

5.2.2. *Fonction phatique et conative*

Fonctions phatiques et conatives sont étroitement liées : le « contact » impliquant intimement le destinataire, la première de ces fonctions s'accompagne généralement de la seconde. On pourrait établir que le *phatique* se mue en *conatif* dès lors que l'énoncé est suffisamment long pour que son rôle excède celui qui consiste à s'assurer de l'attention du spectateur. C'est le cas du film *Edith et Marcel* (C. Lelouch,

⁴⁹ René CLAIR, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 208.

1983) qui s'ouvre sur Edith Piaf (Evelyne Bouix) en train d'entonner son *Chant d'amour* : « Si vous voulez bien écouter,/Je vais chanter un chant d'amour,/Un chant d'amour banal à souhait/Pour deux amants qui s'adoraient./Si vous me laissez raconter/L'histoire d'amour belle à rêver./Alors, laissez-moi chanter... » Par ce « vous », qui est autant celui de l'auditoire de la salle que celui du spectateur lui-même, le réalisateur s'assure de l'attention de son public avant de se lancer dans le long flash back qui viendra expliquer la situation présente.

La chanson-synthèse est tout particulièrement ce lieu d'une adresse directe au spectateur, lointain héritage des fables de La Fontaine, qui s'ouvrent et se referment sur une leçon de morale. C'est le cas de chansons comme *Que reste-t-il de nos amours ?* de Charles Trenet dans *Baisers volés* de Truffaut (1968) ou de *Heureux qui comme Ulysse* de Georges Brassens dans le film éponyme de Henri Colpi (1969) avec Fernandel ; dans ces deux exemples, le film s'ouvre et se ferme avec la même chanson, qui lui donne à la fois son ton et sa philosophie.

5.2.3. Fonction référentielle

La fonction référentielle est particulièrement adaptée à la chanson : elle sert à compléter, à reformuler, à clarifier, voire à approfondir ce que montre l'image. Cette fonction de commentaire est directement héritée de la tradition des bonimenteurs⁵⁰. Nous avons pu distinguer trois types de commentaires : un commentaire explicatif lorsque la chanson vient expliquer ou enrichir l'histoire, un commentaire ironique, lorsque l'emploi d'une chanson est très inattendu au regard du contexte diégétique, et un commentaire distancié, lorsque la chanson semble indifférente à l'action.

On parlera de commentaire explicatif dans le cas d'une chanson comme *Diabolo menthe* du film éponyme (1977) de Diane Kurys. La chanson d'Yves Simon qui arrive au moment du générique de fin, permet en quelques mots de synthétiser la psychologie de l'héroïne : « Dans tes classeurs de lycée/Y a tes rêves et tes secrets/Tous ces mots que tu n'as jamais/Des mots d'amour et de tendresse, des mots de femme/Que tu caches et qu'on condamne/Que tu caches petite Anne ».

Le commentaire chanté ironique est très utilisé au cinéma. L'un des exemples les plus caractéristiques de cette utilisation se situe sans doute à la fin du *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964) lorsqu'une succession d'explosions atomiques à l'écran se trouve accompagnée par la chanson *We'll meet again*, écrite en 1939 et interprétée par Vera Lynn. Le message d'espoir porté par la chanson est totalement en porte-à-faux avec la désolation des images qu'il soutient : « Après la pluie vient l'arc-en-ciel/On verra la pluie cesser, n'aie jamais peur/Tous deux nous attendrons

⁵⁰ « La thèse centrale selon laquelle le boniment aurait contribué à linéariser les films postule le rôle prépondérant de la fonction référentielle, rapportée essentiellement à l'édification d'une diégèse et au renforcement de la continuité narrative. On touche alors aux procédures régissant la conjonction du verbe et de l'image, qui ne diffèrent pas fondamentalement dans la projection bonimentée de ce que l'on trouvera dans les films parlants sous la forme de la voix-over. » Alain BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Ed. Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2007, p. 123.

demain/Adieu tristesse, mon cœur⁵¹ ». Le caractère ironique de la juxtaposition entre la violence des images et l'optimisme est encore accentué par les synchronismes entre le rythme musical et le montage des explosions atomiques.

Le commentaire chanté distancié est souvent utilisé dans les scènes d'horreur et de meurtre. Dans *Reservoir dogs* (Quentin Tarantino, 1992), quand Mr. Blonde (Michael Madsen) coupe l'oreille de Marvin Nash (Kirk Baltz) ligoté à une chaise, il prend soin de mettre de la musique. La chanson qui passe à cet instant sur les ondes est *Stuck in the middle with you* de Stealers Wheel. Elle parle précisément d'une personne coincée avec une autre : « En fait, je ne sais pas pourquoi je suis venu ici / Ce soir, j'ai le sentiment que quelque chose ne va pas / Je suis terrifié à l'idée de tomber de ma chaise / Comment alors descendre l'escalier ? / Des clowns à ma gauche / Des railleurs à droite / Et moi, plantée là, au milieu, avec vous⁵² ». La légèreté de cette ballade folk et la bonhomie de ces paroles – qui ont toutefois plus d'un trait commun avec la situation présente – créent un décalage saisissant avec la scène de torture.

Le commentaire distancié crée à chaque fois un rapport particulier avec le récit. Dans la scène-climax de *La Chienne* (1931) de Jean Renoir, on assiste au meurtre de Lulu (Janie Marèse) perpétré par Maurice (Michel Simon), furieux de s'être laissé abuser par la jeune femme. La scène se déroule dans la chambre de Lulu dont la fenêtre est ouverte sur la rue et ses ambiances sonores. En bas, sur le trottoir, se forme peu à peu un attroupement autour d'un chanteur de rue. L'intensification dramatique, au moment de la prise de conscience de Maurice, se fait par le lien avec cette chanson qui vient du dehors et qui pénètre dans la chambre. Cette chanson n'est autre que *La sérénade du pavé*, chanson extrêmement populaire d'Eugénie Buffet : « Sois bonne, ô ma chère inconnue/Pour qui j'ai si souvent chanté./Ton offrande est la bienvenue./Fais-moi la charité./Sois bonne, ô ma chère inconnue/Pour qui j'ai si souvent chanté./Devant moi, devant moi, sois la bienvenue... » Dans son analyse du film, Jean-Louis Leutrat a souligné le double sens de ces paroles : « La supplique "Sois bonne, ô ma chère inconnue" renvoie à la situation présente, alors que celle qui la prolonge "fais-moi la charité" annonce la fin du film, la clochardisation de Legrand⁵³ ». Il y a donc bien ici présence d'un commentaire *off* omniscient véhiculé par la chanson, et cette préfiguration de la fin du film peut être comprise dans le sens d'un suspense.

Le caractère souvent ingénu de la chanson la prédispose à ce rôle de commentaire extralucide. La chanson *Push it to the Limit* (Giorgio Moroder/Paul Engemann) accompagne toute la séquence où l'on voit Scarface (Al Pacino dans *Scarface*, B. De Palma, 1984) au sommet de sa gloire : fortune, mariage, haute-couture, « tigre de compagnie » ... Mais, la chanson, elle, prévient : « Pousse jusqu'à la

⁵¹ « *After the rain comes the rainbow,/You'll see the rain go, never fear,/We two can wait for tomorrow./Goodbye to sorrow, my dear* ».

⁵² « *Well I don't know why I came here tonight,/I got the feeling that something ain't right,/I'm so scared in case I fall off my chair,/And I'm wondering how I'll get down the stairs,/Clowns to the left of me,/Jokers to the right, here I am,/Stuck in the middle with you* ».

⁵³ Jean-Louis LEUTRAT, *La Chienne de Jean Renoir*, Crisnée, Ed. Yellow Now, coll. « Long métrage », 1994, p. 38.

limite/Suis le fil du rasoir/Mais ne baisse pas les yeux, garde la tête haute/Et tu seras à l'arrivée/Repousse la limite/Dépasse le point de non-retour/Te voilà au summum, mais il te faut encore/Apprendre à y rester⁵⁴ ». Ces paroles s'achèvent d'ailleurs sur un plan sombre où nous voyons la femme de Scarface, Elvira (Michelle Pfeiffer), prendre de la cocaïne.

5.2.4. Fonction métalinguistique

La fonction métalinguistique est centrée sur le code ; tout ce qui, dans un message, sert à donner des explications ou des précisions sur le code utilisé par le destinataire relève de la fonction métalinguistique. La chanson en tant que « création en train de se faire » est un sujet souvent évoqué au cinéma. On citera, par exemple, *Smic, smac, smoc* (1971) de Claude Lelouch, qui met en scène la chanson avec le compositeur Francis Lai dans un rôle d'accordéoniste aveugle, ou le film *Soigne ta droite* de Jean-Luc Godard (1987) qui rentre dans le processus de composition, d'arrangement et d'enregistrement de la chanson *C'est comme ça* des Rita Mitsouko.

5.2.5. Fonction poétique

Couronnant son discours sur le langage, la fonction poétique est ainsi décrite par Jakobson : « La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. »⁵⁵ Nous croyons voir une fonction poétique de la chanson dans ces moments où la chanson devient un moment poétique, en dehors de toute nécessité narrative. Dans le film *Itinéraire d'un enfant gâté* de Claude Lelouch, la chanson *Une île* de Jacques Brel citée plus haut se donne tout entière à notre écoute : « Une île/Une île au large de l'espoir/Où les hommes n'auraient pas peur/Et douce et calme comme ton miroir/Une île/Claire comme un matin de Pâques/Offrant l'océane langueur/D'une sirène à chaque vague. » A ce moment, le rapport image/musique s'inverse miraculeusement, et le sonore impose son rythme au visuel.

Conclusion

Chanson et cinéma n'ont cessé de se croiser au cours du XX^e siècle et continuent encore aujourd'hui à redéfinir leurs rapports. Dans *On connaît la chanson* (1997), Alain Resnais bouscule les codes en utilisant les versions originales de chansons qu'il place sur les lèvres de ses comédiens sans tenir compte des critères réalistes (tessiture de la voix parlée, sexe, corpulence, etc.). Emergent ainsi du continuum sonore des « monstres vocaux » comme Sabine Azéma chantant avec la voix rauque de Dalida *Paroles, Paroles* ou André Dussolier qui emprunte leurs voix à Alain Bashung (*Vertiges de l'amour*), Henri Garat (*Avoir un bon copain*), Johnny Hallyday (*Ma gueule*) ou encore

⁵⁴ « *Push it to the limit /Walk along the razor's edge/But don't look down, just keep your head /and you'll be finished/Open up the limit /Past the point of no return/You've reached the top but still you gotta learn/How to keep it* ».

⁵⁵ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 218.

Pierre Perret (*Mon p'tit loup*). Aux problèmes qui leur sont posés et aux difficultés qu'ils rencontrent dans leurs interactions avec les autres, les personnages de Resnais répondent le plus souvent par la chanson, un moyen simple d'exprimer leur désarroi, leur fragilité, leurs frustrations et aussi d'avouer parfois leurs torts ou leur incompréhension ; la chanson devient un vestige de culture, un fragment de soi.

La triple typologie que nous venons de proposer n'est en rien définitive ; l'on pourrait certainement trouver d'autres types de messages chantés et d'autres fonctions. De même, le modèle d'intégration des chansons pourrait très certainement être encore étoffé, en développant notamment l'étude des zones frontières. Avec cet article, nous avons essayé de poser un cadre synthétique et précis, dans un domaine qui suscite encore trop peu d'études en France. Souhaitons qu'avec le développement actuel des recherches sur la musique de films, ce vaste et passionnant domaine des relations entre chanson et cinéma suscite de nombreuses interrogations et réflexions.