

Université de Toulouse - Jean Jaurès

UFR Lettres, Philosophie, Musique,
Arts du spectacle et Communication

Le tube musical dans le cinéma d'auteur francophone

Un acteur populaire et familier

Mémoire de Master 2

Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

Mémoire rédigé par Arthur Picou

Sous la direction de Philippe Ragel et Pierre Jeffroy

Session de juin 2022



Université de Toulouse - Jean Jaurès
UFR Lettres, Philosophie, Musique,
Arts du spectacle et Communication

Le tube musical dans le cinéma d'auteur francophone

Un acteur populaire et familial

Mémoire de Master 2

Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

Mémoire rédigé par Arthur Picou

Sous la direction de Philippe Ragel et Pierre Jeffroy

Session de juin 2022

REMERCIEMENTS

Pierre Jeffroy

Philippe Ragel

Zachary Baqué

Sophie Lécole-Solnychkine

Chloé Huvet

Marie-Clotilde Potron

Kévin Hilaire

SOMMAIRE

Introduction	9
1. LE SOUFFLEUR	25
Quand le tube réveille la mémoire	
1.1. Les fredons surgissant.....	26
1.2. Se souvenir, encore et encore.....	39
1.3. Mémoire collective, y compris populaire	53
2. LE MANIPULATEUR	69
Quand le tube réveille les corps	
2.1. Le pouvoir de rassembler.....	70
2.2. Embrasser les corps.....	86
2.3. Possession ou libération ?	96
3. L'EMANCIPATEUR.....	115
Quand le tub déchaîne le film	
3.1. Rejeter la tradition, embrasser la modernité	116
3.2. S'approprier la culture de masse	134
3.3. Une adresse à un public populaire	152
Conclusion	163

INTRODUCTION

Lorsque Theodor W. Adorno et Max Horkheimer définissent « l'industrie culturelle » en 1944, ils y incluent le cinéma, la radio et la presse écrite¹. Dans *Le Caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, publié six ans plus tôt, le premier critiquait déjà la musique jazz qui lui était contemporaine et qui avait déjà commencé à s'exporter au-delà de la population afro-américaine prolétaire sous la forme du swing : « On pourrait tout aussi légitimement demander qui la musique de variété divertit-elle encore. Elle semble plutôt venir parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer »². Si Adorno montre une aversion manifeste pour le genre, il prend avant tout pour cible la standardisation des morceaux qui sont présentés à un large public par le biais de la radio : compositions simples voire simplistes, qualifiées d'abrutissantes, mais surtout les mêmes morceaux qui se ressemblent entre eux. Il critiquait alors ce qui sera plus connu à partir des années 50 sous le terme de « tube ».

Nous devons le terme « tube » dans le contexte de l'industrie musicale à Boris Vian, qui l'utilisera dans *En avant la zizique... et par ici les gros sous* en 1958, essai sur le fonctionnement de l'industrie musicale et plus particulièrement de la variété française³. Le « tube » va passer dans le langage courant, permettant à différents éditeurs de l'utiliser à des fins commerciales, en présentant la chanson comme un succès en avance, ce qui est une des bases du « tube de l'été », ou en produisant des compilations de succès avec le mot « tubes » ou « hits », son homologue anglophone, en gros sur la pochette. D'ailleurs, en anglais, le terme « hit » s'est sémantiquement élargi pour s'appliquer au reste de l'industrie de la culture dont le cinéma, et il n'est pas rare de voir passer l'expression « box-office hit »

¹ Horkheimer Max et Adorno Theodore W., traduit par Kaufholz-Messmer Eliane, *Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente (La Dialectique de la raison : fragments philosophiques)*, Paris, Gallimard, 1974

² Adorno Theodore W., traduit par David Christophe, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören (Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute)*, 7^e édition, Paris, Allia, 2015, p. 9-10.

³ Vian Boris, édité par Pestureau Gilbert, *En avant la zizique... : ... et par ici les gros sous*, Paris, Librairie générale française, 1997.

pour parler de films au succès immense. L'été fut également la saison longtemps choisie l'industrie cinématographique pour sortir ses mastodontes marketing ayant pour but de faire un maximum d'entrées : les « *blockbusters* ».

Mais si l'extrémité industrielle du spectre créatif du cinéma est représentée par les blockbusters, son extrémité artistique serait représentée par les « films d'auteurs ». Ce terme dérivant de la « politique des auteurs » théorisée par François Truffaut pour les *Cahiers du cinéma*, le « film d'auteur » est un film à la dimension artistique prononcée et parfois revendiquée. Comme un écrivain, un cinéaste qualifié d'auteur a ses thématiques récurrentes mais surtout son propre style. S'opposant au concept de « Tradition de la Qualité », c'est désormais la cohérence globale d'une œuvre, notamment grâce à l'écriture de ses propres scénarios ou la production voire le montage de ses propres films qui définit le cinéaste plus que sa maîtrise technique et son expérience dans l'industrie. Le terme s'est répandu alors que la Nouvelle Vague répandait son influence jusqu'à ce que le « cinéma d'auteur » et la « politique des auteurs » se soient éloignés. Dans le *Dictionnaire de la pensée au cinéma*, on peut trouver à l'entrée « Auteur » : « La “politique des auteurs” est sans doute aujourd'hui victime de son propre succès ; chaque réalisateur, en France, y compris le plus tâcheron, s'estimant l' “auteur” de “son” film. »⁴. Cette notion, de manière plus ou moins pertinente, a également été répandue jusqu'à atteindre une sphère bien plus populaire, notamment via internet, et être utilisée pour identifier des cinéastes comme Edgar Wright ou Roland Emmerich (ce qui peut se rapprocher de la démarche de François Truffaut avec les westerns de John Ford ou les thrillers d'Alfred Hitchcock). Le film d'auteur est donc vu au-delà de l'aspect collectif de la création cinématographique, ce qui le place comme un élément particulièrement singulier et à la vision d'un créateur unique.

Les deux concepts de « film d'auteur » et de « tube musical » semblent donc opposés : le premier se présente avant tout comme une expression personnelle d'un artiste, un réalisateur, tandis que le deuxième a plutôt comme ambition d'être calibré pour un succès large, effaçant parfois au maximum les caractéristiques d'un auteur-compositeur-interprète. Pourtant, malgré ces définitions basées sur les ambitions de ces créations, il faut rappeler que le tube peut émerger du catalogue

⁴Sojcher Frédéric, « Auteur », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2012.

d'un artiste qui a été tenu à l'écart de l'industrie musicale : *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* vit plusieurs de ses titres devenir des tubes malgré un boycott massif des chaînes britanniques de grande distribution, « Fuck tha Police » de NWA en devient un malgré le silence de la radio et les menaces d'agents du FBI grâce à un soutien des boîtes *underground* et de la presse, « Fais-moi mal Johnny » écrit par Boris Vian est interdit de diffusion à la radio mais devient tout de même un succès. Il en est de même pour le cinéma, où un film d'auteur peut connaître le succès auprès d'un large public : les récompenses de festivals ou de cérémonies peuvent aider, comme *Gisaenchung (Parasite)*⁵ qui a commercialement bénéficié de la Palme d'or en 2019 puis de quatre Oscar en 2020, de même que *Un homme et une femme* fut entre autre porté par sa Palme d'or et une série de nominations et récompenses aux Oscars et Golden Globes en 1966. Mais ces exemples restent loin d'être représentatifs de la règle. Cependant, malgré l'écart sur ces spectres, le cinéma d'auteur a souvent puisé dans le répertoire des tubes : par exemple, Jean-Luc Godard fera chanter « As Tears Go By » des Rolling Stones à Marianne Faithfull dans *Made in U.S.A.*, dans *Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick fait entendre « Baby Did a Bad Bad Thing » de Chris Isaac, et Björk chante le classique de Broadway « My Favorite Things » dans *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier. Pour certains auteurs, le tube peut même avoir une place primordiale dans leur style : peut-on par exemple imaginer le style de Spike Lee sans les tubes issus de la chanson afro-américaine ? Ou celui de Martin Scorsese sans tube pop et rock ? Certains films majeurs d'auteurs renommés ont même donné un second souffle à certains tubes : si « The End » est aujourd'hui le morceau le plus connu des Doors, c'est grâce à *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, car c'était « Light My Fire » qui s'était vraiment démarqué lors de la sortie de leur premier album. Mais si ces objets sont étudiés individuellement, les études générales sur l'objet « tube » au cinéma sont très réduites.

Comme résumé dans l'article de Chloé Huvet, la recherche dans le domaine de la musique au cinéma est relativement jeune, en particulier dans le domaine français : « La recherche française en musicologie du cinéma connaît un réel élan principal depuis les années 2000, avec la publication d'ouvrages collectifs et de monographies

⁵ Lors de sa première apparition, chaque œuvre sera présentée par son titre original accompagné, s'il diffère, de son titre français entre parenthèses avant d'être uniquement désigné par l'original. Les titres originaux seront retranscrits en alphabet latin s'ils sont écrits dans d'autres systèmes d'écriture.

abordant des sujets variés, notamment autour de courants spécifiques, de cinémas nationaux ou des musiques de genre. »⁶ écrit-elle. En effet, si le son dut déjà se battre quelques décennies pour se faire accepter comme une avancée dans l'histoire du cinéma, il faudra encore attendre plusieurs décennies pour que Claudia Gorbman brise le silence qui entourait la place de la musique de film avec l'ouvrage *Unherad Melodies : Narrative Film Music* en 1987. Quand bien même le silence fut brisé, c'est une méfiance qui s'instaura à sa place. Si les influences qu'ont exercées la peinture, la littérature et la mise en scène théâtrale sont tout à fait acceptées désormais, le vocabulaire musical fait peur aux chercheurs en cinéma, en particulier en France. Malgré le travail de Michel Chion dans les années 90, encore aujourd'hui la colonne vertébrale des études sur la musique au cinéma (comme point d'appui ou repoussoir, mais toujours cité), les études de cinéma semblent ignorer, si ce n'est boudier l'aspect musical du cinéma : celui des cinéastes, des films, parfois des mouvements, certes, mais pas du cinéma. On a longtemps pu trouver des articles particuliers dans des ouvrages collectifs qui se penchent sur un cinéaste, une sous-partie dans un article sur un film, mais il faudra attendre les années 2000 et en particulier 2010 pour que la musique au cinéma devienne un objet d'étude légitime.

Toutefois, une tendance a émergé dès les écrits de Chion, mais pas dans le domaine du cinéma : dans celui de la musicologie. Certains chercheurs en musicologie ont compris que lorsqu'une musique est placée sur ou dans des images, elle est transformée. Les images exercent une influence sur la manière de percevoir les sons comme le définit longuement à nouveau Michel Chion dans *Le Son au cinéma* puis *L'Audio-vision*, et c'est pourquoi des auteurs comme Serge Cardinal ou Peter Szendy se sont penchés sur la musique de film, mais là encore ces auteurs ont écrit à l'étranger, ce qui montre encore un certain entêtement national à ignorer la question. Mais ce début de siècle a vu naître quelques travaux en France, notamment ceux de Jérôme Rossi, notamment *La Musique de film en France*⁷, Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic⁸, et ceux dirigés par Séverine Abhervé, Nguyen Trong Binh

⁶ Huvet Chloé, « La Musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, Volume 36, n° 1, 2016, p. 65. Notons que les études citées en note sont toutes des années 2000 certes, mais plus particulièrement de la décennie 2010.

⁷ Rossi Jérôme, *La Musique de film en France*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2016. ouvrage thématique et chronologique.

⁸ Masson Marie-Noëlle et Mouëllic Gilles (dir.), *Musique et images au cinéma : actes du colloque "Musique et images" tenu à Rennes 2, en mars 2002*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2003.

et José Moure⁹, des chercheurs et chercheuses français dirigeant des travaux internationaux. Dans ces travaux, cependant il existe à nouveau une différence de traitement dans ce champ d'étude déjà minoritaire dans sa discipline : l'étude de la chanson est largement délaissée au profit de la musique instrumentale. Par exemple, dans l'ouvrage cité plus haut de Jérôme Rossi, parmi les seize articles consacrés à des compositeurs, films ou concepts, et des 8 entretiens et témoignages dédiés à des compositeurs, seuls deux concernent l'utilisation de la chanson¹⁰ dans le cinéma français.

Toujours d'après l'article de Chloé Huvet, les recherches se sont d'abord concentrées sur les compositions originales, et en particulier trois compositeurs : Max Steiner, sans doute la figure majeure du symphonisme hollywoodien, Bernard Herrmann, dont les compositions vont accompagner le cinéma dans son passage à la modernité, et Maurice Jaubert, compositeur français des années 1920 et 1930 s'étant positionné en réaction du symphonisme hollywoodien. Alors que le temps passe, la recherche s'ouvrira progressivement à d'autres compositeurs, par exemple John Williams pour la revitalisation d'un modèle symphoniste dans la composition au cinéma ou Hans Zimmer dont l'armée d'arrangeurs et d'orchestrateurs divise et questionne, ainsi qu'à l'utilisation d'un répertoire savant, plus particulièrement romantique et post-romantique (Tchaïkovski et Wagner étant particulièrement prisés et influents par rapport au symphonisme hollywoodien¹¹). Mais l'importance donnée à la chanson populaire, en particulier à partir de l'explosion populaire du rock'n'roll, reste moindre. On pourrait expliquer ce désintérêt de la part de la recherche par les liens parfois très forts unissant industries du disque et du cinéma¹².

Dès les années 50, le disc-jockey Alan Freed flaire le potentiel de ce nouveau genre, notamment celui des artistes afro-américains alors discriminés par d'autres radios, et décide d'en faire la promotion sur les ondes mais également par le cinéma,

⁹ Binh, Nguyen Trong, Moure José et Abhervé Séverine, *Musique de films - Nouveaux enjeux : rencontre sensible entre deux arts*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.

¹⁰Ces articles sont « La Musique dans le cinéma de Claude Lelouch : la chanson, cœur battant du film » de Jérôme Rossi (p. 229-270) et « La Chanson française au cinéma : l'idole Johnny » de Michaël Andrieu (p. 287-298), tous deux dans la partie « Tendances contemporaines (1970 à aujourd'hui) ».

¹¹ Etcharry Stéphane et Rossi Jérôme (dir.), *Du Concert à l'écran, la musique classique au cinéma*, Rennes, PUR, coll. « PUR Cinéma », 2019.

¹² Ce lien est particulièrement mis en avant dans l'ouvrage à dimension historique *Rock et Cinéma* de Thomas Sotinel, publié en 2012 aux Editions de la Martinière.

tenant des rôles dans *Rock Around the Clock* (*Rock and Roll*, 1956), *Rock, Rock, Rock!* (1956) ou *Go, Johnny Go!* (1959) aux côtés de Bill Haley, Eddie Cochran ou Chuck Berry. Ces films pionniers seront suivis par ceux mettant en scène Elvis Presley. Cependant, si les chansons tirées de ces films musicaux ont parfois fait date, les films en eux-mêmes ont rapidement lassé sans laisser de grandes traces, usant les spectateurs et les fans du King. Ensuite, dans les années 1980, c'est la pop, venant d'exploser à la mort du disco, qui sert de source d'inspiration aux comédies musicales américaines: les tubes « Flashdance... What a Feeling », « (I've Had) The Time of My Life » ou « Footlose » seront tous tirés de la bande originale de films à succès de cette décennie. Enfin, durant les années 2010, un vent de nostalgie a déferlé sur l'Occident, et son souffle s'est ressenti sur les films à succès et leurs musiques : les *soundtracks* de *Guardians of the Galaxy* (*Les Gardiens de la galaxie* (2014)) ou *Bohemian Rhapsody* (2018) ont été d'immenses succès tandis que d'autres ont puisé dans les tubes du passé pour faire leur promotion (« Blitzkrieg Bop », « Shoot to Thrill » et « Immigrant Song » ayant été utilisé par Disney pour promouvoir *Spider-Man: Homecoming* (2015), *Iron Man 2* (2010) et *Thor: Ragnarök* (2017) du Marvel Cinematic Universe).

Cette utilisation promotionnelle et mercantile du tube, objet déjà lui-même promotionnel et mercantile, a sans doute particulièrement refroidi l'intérêt que l'on pouvait porter à son utilisation. Pourtant, quelques scènes de films, et même simplement films artistiquement reconnus ont attiré l'attention de chercheurs : tout un article de Serge Cardinal repose sur l'exemple de la scène de *Mauvais Sang* (1986) de Leos Carax où l'on entend « Modern Love » de David Bowie¹³, un autre de Marie-Baptiste Roches s'intéresse à l'architecture musicale de *Lost Highway* (1997) de David Lynch, entre tubes des années 1950 et des années 1980 et 1990¹⁴ alors que dans *La Musique au cinéma*, Michel Chion accorde une attention particulière à la place des tubes du rock'n'roll des origines dans *American Graffiti* (1973) de Georges Lucas¹⁵. On peut également citer des mouvements à l'influence

¹³ Cardinal Serge, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ? », *Intersection*, Volume 33, n° 1, 2012, p. 35-49.

¹⁴ Roche Marie-Baptiste, « Le Système musical de *Lost Highway*: « au commencement était le rock'n'roll » in Masson Marie-Noëlle et Mouëllic Gilles (dir.), *Musique et images au cinéma*, *op. cit.*, p. 187-198.

¹⁵ Chion Michel, *La Musique au cinéma*, Fayard, 2019, coll. « Les Chemins de la musique » (deuxième édition), p. 282-284.

plus ou moins conséquente mais néanmoins reconnue où l'utilisation du tube est importante, par exemple en France avec le Cinéma du look où, si elle n'est pas systématique, la présence du tube est tout de même remarquable, que ce soit Luc Besson citant « Singin' in the Rain » et Sting dans *Léon* (1994) ou Leos Carax commençant sa filmographie sur Serge Gainsbourg suivi de près par David Bowie dans *Boy Meets Girl* (1984). De même, dès ses prémises que sont *The Graduate* (*Le Lauréat*, 1968) (Simon & Garfunkel) et *Easy Rider* (1969) (Steppenwolf, The Byrds), le Nouvel Hollywood vit naître des films exploitant le potentiel artistique des tubes musicaux : suivront des films comme *The Last Picture Show* (*La Dernière séance*, 1971) et les morceaux cultes de Hank Williams, *Mean Streets* (1973) citant « Jumpin' Jack Flash » et « Be My Baby », jusqu'au crépuscule du mouvement avec *Apocalypse Now* (1979) qui convoque également The Rolling Stones mais surtout The Doors. On peut encore remonter jusqu'à la Nouvelle Vague, où la volonté d'émancipation d'un cinéma aux règles rigides va parfois passer par l'utilisation de chansons puisées dans un répertoire populaire : « J'entends, j'entends », mise en chanson d'un poème d'Aragon par Jean Ferrat, est chanté par un personnage de *Bande à part* (1964), Bobby Lapointe interprète deux chansons dans *Tirez sur le pianiste* (1960) et plusieurs chansons populaires traversent *Adieu Philippe* (1962).

Cette démarche d'aller chercher dans la musique populaire pour participer à la création d'œuvres novatrices et même intellectuelles peut déjà se retrouver dans le théâtre de Berthold Brecht et son célèbre *Die Dreigroschenoper* (*L'Opéra de quat'sous*) de 1928, amené en France par le metteur en scène Gaston Baty. Pour la musique, le compositeur Kurt Weill procédera à un mélange de musiques savantes, sacrées et populaires, prêtant aux premières des paroles au mieux informatives, au pire très convenues et des textes aux aspirations morales bien plus grandes aux chansons composées dans des genres populaires. Pourtant, ce même renversement des valeurs traditionnelles illustré par ce parti pris esthétique a été inspiré par *The Beggar's Opera* de John Gay et Johann Christoph Pepusch, datant de 1728 et principal représentant des *ballad operas*. Ce genre anglais du XVIIIe a été créé en réaction au succès grandissant des opéras italiens et a été pensé pour satiriser ces derniers : les sujets tournent autour de personnages issus du peuple, voire du bas-peuple (criminels, prostituées, mendiants...), les chants sont très courts et même, comble de la provocation, empruntés au répertoire populaire. On peut donc remarquer

que cette tradition n'est pas née de la Nouvelle Vague et que, trois siècles auparavant, la démarche relevait déjà de la transgression.

Le tube est donc un outil de mise en scène non négligeable, y compris dans un cinéma d'auteur français, dont la légitimité n'est plus à démontrer. Son aspect éminemment populaire et répétitif tranche avec la revendication de qualité et de créativité véhiculée par la notion d'« auteur », mais leur utilisation est pourtant loin d'être un aveu de faiblesse créative. Le cinéma d'auteur donne une dimension nouvelle à ces textes et mélodies qui ont su toucher par leur simplicité, utilisant leur aspect reconnaissable et stimulant pour s'adresser au personnage comme au spectateur, tenant une place intermédiaire entre le film et la salle. Loin d'être un simple élément de décoration, le tube est presque un personnage métamorphe, mais familier, dans un film personnel. Par sa voix acousmatique, il agit sur les personnages, le film lui-même voire le spectateur. Il vient chercher ce que l'on ne soupçonne pas, il influence et peut même contrôler. Dans cette perspective, qui, plutôt que quoi, est le tube dans le cinéma d'auteur francophone ?

Pourtant, si le tube est un objet culturel, c'est bel et bien, par sa conception et sa réception, un objet populaire, impliquant la notion de groupe, qui se glisse dans un objet personnel. Malgré ce constat qui est, de manière relativement ponctuelle, accepté dans le concept de cinéma d'auteur, l'objet qu'est le tube reste extrêmement oublié de la recherche, comme s'il n'était pas digne d'intérêt. Dans l'article de Chloé Huvet, la question de la légitimité de l'objet de recherche qu'est la musique au cinéma est très importante, et celle-ci doit se prolonger dans une étude de la chanson et surtout du tube, à qui la légitimité artistique est particulièrement refusée, ce qui freine considérablement l'intérêt que l'on a pu lui porter. Au début de son article « Les Cultes musicaux », étude sur les écrits des chroniqueurs de *Rock & Folk* entre 1975 et 1985, publié dans *Les Cultes médiatiques*, Philippe Teillet écrit ce qui est une piste pour expliquer ce manque d'intérêt : « Si, par exemple, l'amour de l'Opéra peut constituer un terrain généralement jugé digne d'intérêt, en revanche, les produits de la “culture de masse” ont cette propension particulière à transférer leur propre illégitimité vers ceux qui les étudient »¹⁶. Si grâce à nombre de cinéastes, critiques

¹⁶ Teillet Philippe. « Les Cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock » in *Les Cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002 p. 310.

et théoriciens, le cinéma d'auteur s'est finalement taillé une légitimité qui n'est plus remise en question, le tube est en soi illégitime. Cette pensée est d'ailleurs partagée par certains auteurs de tubes. On peut citer la célèbre phrase de Serge Gainsbourg, pourtant élevé au rang de génie musical du XXe siècle à l'attention de Guy Béart sur un plateau de télévision : « Un art majeur demande une initiation, pas un art mineur pas comme les conneries que nous faisons. »¹⁷.

Cette barrière de l'illégitimité semble alors plus imposante que le laisser-passer de la légitimité, ce qui expliquerait également pourquoi ces exemples potentiels de tubes dans le cinéma d'auteur restent exploités pour autre chose que leur statut de tube, et par conséquent séparément les uns des autres. L'industrie du disque a en effet su jouer très vite sur le fanatisme que généraient les stars, ce qui sera particulièrement pointé du doigt par les détracteurs de celle-ci. Mais malgré son statut de marchandise, justement mis en avant par Adorno dans ses écrits¹⁸, certains musiciens, paroliers ou compositeurs stars sont, avec l'exemple cité précédemment de Serge Gainsbourg, considérés comme des artistes à part entière, voire de véritables génies : peut-on encore remettre en question les qualités d'écriture ou d'interprétation de Leonard Cohen, David Bowie ou Eminem ? Ou, pour rester dans la langue française, peut-on dire qu'aucun des textes de Charles Aznavour, de MC Solaar ou de Barbara ne mérite une analyse poétique ? Il ne devrait d'ailleurs plus être question de mettre en doute cette légitimité quand en 2016, Bob Dylan reçut le prix Nobel de littérature qui, malgré nombre de critiques, reste un prix littéraire reconnu internationalement et au lignage prestigieux.

Et si l'auteur de tubes peut être reconnu comme artiste légitime, le tube devient objet d'analyse légitime, bien qu'il ne devrait pas avoir besoin d'une forme d'adoubement pour l'être.

Pour éclaircir ces questionnements, il va donc falloir trouver des sources à l'extérieur des articles scientifiques relevant de la recherche cinématographique. Malgré des progrès déjà évoqués d'année en année pour la place de la musique au cinéma dans ce champ de recherche, celle de la chanson reste minime. Mais en musicologie, la chanson a déjà dû subir un combat similaire à travers

¹⁷ Gainsbourg Serge, *Apostrophes*, Antenne 2, émission du 26 décembre 1986, INA.

¹⁸ Adorno Theodor, *Le caractère fétiche dans la musique*, *op. cit.*

les années, c'est pourquoi les articles et ouvrages portant exclusivement sur la chanson sont déjà beaucoup plus répandus, que ce soit par rapport à des thèmes, des genres ou des artistes. Bien que relativement peu nombreux, les sources scientifiques émanant d'un champ cinématographique existent, et certaines, déjà présentées précédemment, sont toujours pertinentes et restent à la base de toute recherche sur la chanson, au cinéma. Cette utilisation de la chanson au cinéma a tout de même été l'objet particulier d'un article de Jérôme Rossi¹⁹. Il souligne en introduction un constat similaire à celui de Chloé Huvet mais à l'échelle des études sur la chanson au cinéma. Citant également un article matriciel dans ces études, « Chanson et cinéma » de Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein (1987), il s'appuie sur les écrits de Michel Chion, Jean-Rémy Julien et Gérard Genette pour proposer une triple typologie qui sera utilisée dans ce mémoire : une pour le texte chanté, une pour le mode d'insertion et une pour la fonction de la chanson dans le film. Cette typologie sera clarifiée au fil du mémoire et dans le lexique à la fin de celui-ci. Ces différentes sources seront également enrichies par des questionnements et des définitions issues du champ philosophique, car certains thèmes abordés ensuite ont déjà été traités par des philosophes, en liens plus ou moins directs avec le cinéma et/ou la musique. Toutes ces notions seront alors appliquées à diverses séquences de films utilisant un tube dans leur bande son.

Pour ces films, le choix est plus difficile que la recherche d'exemples qui, comme nous avons pu le voir, sont tout de même relativement nombreux. La limite du corpus sera donc la langue du film : le français. Le choix de la francophonie permet en premier lieu d'identifier plus aisément le tube, car, même s'il peut traverser les frontières, il n'a pas un impact identique suivant la région que l'on choisit. En effet, à part ceux de quelques artistes dont la large majorité a fait le choix du chant partiellement ou totalement en anglais (Céline Dion, Daft Punk ou Gojira par exemple), les tubes d'artistes francophones peinent à s'exporter : « il faut néanmoins admettre que la participation française aux musiques du siècle n'est pas prépondérante, loin s'en faut. »²⁰ écrit en 1998 Olivier Cathus dans *L'Âme-sueur*, ouvrage consacré aux musiques populaires du XXe siècle. Ensuite, la limite

¹⁹ Rossi Jérôme, « La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie », *Corpus & typologies*, Paris, 2009.

²⁰ Cathus Olivier, *L'Âme-sueur*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie du quotidien », 1998, p. 47.

de la francophonie permet d'inscrire le corpus dans une certaine histoire du cinéma français. Dans la conclusion de son article sur la chanson dans le cinéma de Claude Lelouch, Jérôme Rossi la résume ainsi :

« [...] une tradition de films musicaux “en chanson” existe en France depuis les années 1930 avec René Clair (*Sous les toits de Paris*, 1930, ou *Quatorze Juillet*, 1933) et Jean Renoir (*La Chienne*, 1931, ou *La Grande Illusion*, 1937), auxquels succèdent l' « ère Scotto », la vague music-hall de l'après-guerre (Trenet, Arletty, Simon, Fernandel, Montand) puis le « yé-yé » dans les années 1960. A la fin de cette décennie, le cinéma français se crispe de plus en plus dans une esthétique réaliste : seul Claude Lelouch (*Un homme et une femme*, 1966) fait le choix du film en chanson, Jacques Demy (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1963) optant pour une véritable comédie musicale. Les années 1980 et 1990 ne seront guère favorables au genre »²¹.

Si cet héritage est intéressant, c'est qu'il permet de placer à un tournant dans ce lignage le premier film de ce corpus : *On connaît la chanson* d'Alain Resnais. Sorti en 1997, Rossi le choisit comme point de départ d'un renouveau du film en chanson dans les années 2000 par son retentissement critique et son succès populaire. Outre cette place particulière dans l'histoire du film en chanson français, le parti pris esthétique d'Alain Resnais est très inhabituel. Plaçant son histoire dans une société de non-dits où s'entremêlent les relations amoureuses plus ou moins toxiques, Camille, Nicolas, Simon, Odile et Claude peinent à avouer et à s'avouer leurs sentiments profonds. Pour les faire exprimer à ses personnages, Alain Resnais leurs fait interpréter différents tubes de variété française du siècle passé, de Joséphine Baker à Eddie Mitchell en passant par Arletty et Téléphone. Cependant, au lieu d'être directement interprétés par les acteurs, les morceaux sont joués en playback sans que ceci ne soit relevé par les autres personnages. Les tubes prennent alors une place étonnante et unique entre mode scénique*, c'est-à-dire intelligibles et interprétés par les personnages, et mode parenthétique*, intelligibles et extradiégétiques, tout en étant en même temps entre la réalité et le fantasme par la réaction ou non des autres personnages aux paroles. Le tube y est d'ailleurs traité en tant que tel et sans le moindre jugement, que ce soit de valeur, de qualité ou même de goût. Quand on observe les films précédents et postérieurs d'Alain Resnais, cet intérêt et ce respect pour des œuvres venant de la culture populaire n'est pas surprenant, ayant adapté du théâtre de boulevard dans *Mélo* en 1986 puis une opérette dans *Cœurs* en 2003 et confiant la création de l'affiche de *Mon oncle d'Amérique*

²¹ Rossi Jérôme, « La musique dans le cinéma de Claude Lelouch : la chanson, cœur battant du film » in Jérôme Rossi (dir.) *La musique de film en France*, op. cit. p. 263.

(1980) et de certains décors de *La Vie est un roman* (1982) à Enki Bilal, auteur majeur de bande-dessinée française de science-fiction depuis les années 80.

En 2010, alors que le renouveau du film en chanson s'est bien installé, Mathieu Amalric sort en salle son quatrième long-métrage, sept ans après le précédent, et le second film majeur de ce corpus : *Tournée*. Alors qu'il connaît un très grand succès critique accidentel comme acteur, remportant le César du meilleur espoir masculin en 1997 pour un rôle reçu dix jours avant le début du tournage de *Comment je me suis disputé...* (1996) (qualifiant sa récompense de « meilleur hasard plutôt que meilleur espoir »²²), il souhaite avant tout réaliser. Si Alain Resnais est proche de la culture de masse, Mathieu Amalric semble fasciné par le spectacle vivant. Outre ses deux adaptations de pièces de théâtre, le téléfilm *L'Illusion comique* en 2010 et le film *Serre moi fort* en 2021 (pièces qui parlent de mise en scène), *La Chose publique* (2003) traite de la création d'un film, tout comme *Barbara* (2017), qui se penche également sur le monde de la musique, étant un film sur la réalisation d'un film biographique sur la Dame en noir, tandis qu'on peut voir une forme de représentation dans le procès de *La Chambre bleue* (2014). Etant issu d'une famille littéraire, la place des livres est également importante dans son cinéma, en témoigne la longue préparation de son adaptation du chef d'œuvre de Stendhal *Le Rouge et le Noir* et l'influence du texte *L'Envers du music-hall* de Colette sur *Tournée*. Le film se concentre sur la tournée française d'une troupe américaine de New Burlesque*, leur découverte de la province et les déboires parisiens de leur producteur. On retrouve une confrontation chère au cinéaste puisqu'à nouveau le masculin et le féminin s'entrechoquent : tout d'abord dans une sorte de bras de fer entre les femmes de la troupe et le producteur sur l'organisation de la tournée et du spectacle, mais également au cœur même du spectacle. En effet, si les corps sont féminins, les morceaux sont pourtant des tubes originellement interprétés par des artistes masculins porteurs d'un érotisme viril, comme Aerosmith ou Screamin' Jay Hawkins. Cependant, leur utilisation dans un spectacle créé et interprété par des femmes est une appropriation de cette musique masculine : comme dans le reste de sa filmographie, c'est le féminin qui prend le pas sur le masculin, y compris sur ses représentations iconiques.

²² Amalric Mathieu, discours lors de la remise du César de meilleur espoir masculin en 1997, Canal +.

Mais si jusqu'à présent le cœur du corpus est exclusivement français, la nuance de la francophonie est apportée par le cinéaste québécois Xavier Dolan. Commençant sa carrière très jeune, le tube côtoie dès son premier film *J'ai tué ma mère* (2009) des références bien plus légitimes (Vive La Fête et Luis Mariano sont cités aux côtés d'Alfred de Musset), et cette association va se prolonger tout au long de sa carrière. La place du tube est complètement revendiquée par le cinéaste : « les chansons accompagnent mes personnages dans leur vie, et ce en dépit de mes goûts intimes »²³. Cette aisance dans l'utilisation du tube qui a longtemps été décriée en France est sans doute due à cette carrière au Canada, pays francophone et anglophone proche des Etats-Unis où le tube a eu une importance capitale dans le cinéma d'auteur et indépendant, de l'influence de la Factory d'Andy Warhol aux cinémas de Richard Linklater et Quentin Tarantino dans les années 1990 et 2000. On peut d'ailleurs voir une différence géographique dans les deux films de Xavier Dolan retenus dans ce corpus : *Mommy*, film québécois sorti en 2014, et *Juste la fin du monde*, film français sorti en 2016 adaptant la pièce éponyme de Jean-Luc Lagarce. Au début du premier, Diane, interprétée par Anne Dorval, veuve quinquagénaire de la banlieue de Montréal, récupère la garde de Steve, interprété par Antoine Olivier Pilon, placé en centre de rééducation et atteint de troubles du déficit de l'attention avec ou sans hyperactivité (TDAH), à la suite d'une altercation ayant grièvement blessé un autre patient. Dans *Juste la fin du monde*, Louis, auteur à succès sous les traits de Gaspard Ulliel, retourne voir sa famille après 12 ans d'absence pour leur annoncer sa mort prochaine, tâche difficile face à ceux qui ne le connaissent pas, ceux qui veulent absolument savoir et ceux qui ne le veulent pas.

Les deux films ont une sélection musicale similaire : si *Mommy* fait entendre ponctuellement de la musique savante et *Juste la fin du monde* une composition originale de Gabriel Yared, tous deux partagent une sélection de tubes, majoritairement pop, notamment de la fin des années 90 et du début des années 2000. Xavier Dolan utilise en effet des morceaux immédiatement reconnaissables sans le moindre jugement. Pourtant, les deux films ne partagent pas un traitement identique, mais sont plutôt un reflet inversé l'un de l'autre. Dans *Mommy*, par la présence très prononcée de sources sonores (casque audio, chaîne HI-FI, autoradio, etc...) et la réaction des personnages à la musique (danse et chant), le mode semble

²³ Dolan Xavier, dossier de presse de *Laurence Anyway*, 2012, p. 10.

majoritairement scénique, ou au moins contrapuntique* interne, diégétique mais inintelligible, mais dans son traitement, notamment par son mixage, elle semble passer régulièrement d'un mode scénique à parenthétique. Dans *Juste la fin du monde*, si la musique est parfois ouvertement traitée sur le mode parenthétique, son traitement dans une grande partie du film est sur le mode contrapuntique, car à l'arrière-plan sonore, interne, notamment par la présence d'indices sonores matérialisants*, des éléments sonores engendrés par la présence d'une source diégétique, et parfois des réactions des personnages, malgré l'absence quasi-totale de source sonore à l'écran : à part dans une voiture, aucun poste radio, enceinte ou écouteur n'est visible. De plus, si le nombre de morceaux populaires est très proche dans les deux films (10 dans le premier et 9 dans le second), *Juste la fin du monde* laisse bien moins le tube passer au premier plan, le mixant parfois tellement derrière les autres sons que le reconnaître est difficile. Enfin, leurs utilisations peuvent partager une idée commune, par exemple un instant de respiration dans un film étouffant.

A l'aide de ses quatre œuvres, nous essaierons de mettre en avant le rôle joué le tube dans ce cinéma d'auteur francophone. Tout d'abord, par ses textes, on peut lui attribuer un rôle de souffleur. A partir de la notion de « fredon surgissant », terme de Pascal Quignard qui sera défini dans cette première partie comme les termes suivants, nous explorerons le rapport du tube au passé, notamment au regard de l'ouvrage *Tubes : la philosophie dans le jukebox* de Peter Szendy mais particulièrement des concepts de « reprise » et de « ressouvenir » selon Søren Kierkegaard, tout en s'appuyant entre autre sur l'idée de poésie mémorielle selon Anne-Marie Pelletier appliquée au tube comme le propose Isabelle Marc Martínez dans son article « De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées ». A l'aide de ces références, nous verrons le pouvoir nostalgique qu'exerce le tube sur les personnages et le spectateur, jouant sur une simplicité familière. Mais le tube est un personnage bien plus puissant qui peut mettre en action plus que des souvenirs ou des mots : il peut manipuler les corps. Ce travail de manipulation, qui le rapproche d'un marionnettiste, prenant une ampleur plus forte lorsque les auditeurs sont multiples, nous verrons se dessiner, en plus de son pouvoir de mise en mouvement des corps par le rythme et la reconnaissance, l'importance de la communauté dans le déploiement du tube, renvoyant parfois à de véritables rituels tribaux, notamment grâce aux ouvrages

L'Âme-Sueur d'Olivier Cathus et *Dialectique de la pop* d'Agnès Gayraud ainsi qu'à l'article « Le corps du rock ou le corps à nu des prophètes de la modernité » de Didier Manuel. Mais si on peut craindre cette manipulation comme un risque de soumission, la dernière facette explorée par ce mémoire sera celle d'un personnage émancipateur et populaire. En s'appuyant en particulier sur *L'Âme-sueur* et *Dialectique de la pop*, mais en reconvoquant également les autres sources précédemment citées, nous mettrons en lumière l'importance de son expression dans le cinéma d'auteur, transgressant les frontières de l'illégitimité pour s'adresser à tous, ou plutôt à chacun.

Si les quatre films déjà cités du corpus partagent une grande partie des points soulevés dans ce mémoire, ils ne les présentent pas avec la même intensité. Il n'est donc pas exclu de se tourner ponctuellement vers d'autres réalisations des cinéastes. Certains films aux limites voire hors du corpus quant à eux présentent ces aspects du tube au cinéma de manière plus évidente, parfois spectaculaire voire extrême. Il n'est donc pas exclu de se tourner ponctuellement vers d'autres films hors de ce corpus en s'aventurant aux limites des définitions établies. Parmi les films qui retiendront ponctuellement notre attention, *Adieu les cons* d'Albert Dupontel (2020), malgré sa production française et la récurrence du tube « Mala Vida » du groupe Mano Negra, tend au cinéma de divertissement mais permet d'explicitier certaines idées. *Druk (Drunk)* (2020) de Thomas Vinterberg et son final accompagné par « What a life » de Scarlet Pleasure et le *jukebox musical** russe *Leto* (2018) de Kirill Serebrennikov, film biographique sur le groupe Kino, vont permettre quant à eux de porter un regard rapide sur cinéma d'auteur étranger pour éclairer notre vision francophone. De même, bien que les chansons d'Alex Beaupain ne puissent pas vraiment se voir attribuer le statut de tubes, le travail de Christophe Honoré sur celles-ci pourra aider notre réflexion. *Climax* (2018) utilise également un nombre assez réduit de tubes et les rend souvent méconnaissables, mais le travail extrême de Gaspard Noé sur les corps des danseurs pourra se montrer tout aussi éclairant.

Première Partie :

LE SOUFFLEUR

Quand le tube réveille la mémoire

1.1. Les fredons surgissant*

« Et les Beatles chantaient,
Un truc qui m'tient encore au cœur et au corps. »

Laurent Voulzy, « Rockollection »

Le terme de « fredon surgissant » est emprunté à l'essai *La Haine de la musique* de Pascal Quignard :

« Les sons aussi forment une chaîne le long des jours. Nous faisons aussi l'objet d'une "narration sonore" qui n'a pas reçu dans notre langue une dénomination telle que "le rêve". Je les nommerai ici les fredons surgissant. Les fredons surgissant inopinément quand on marche, surgissant tout à coup, selon le rythme de la marche. Vieux chants. Cantiques. Ritournelles enfantines et conjuratrices. Berceuses ou comptines. Polkas ou valse. Chansons de société et refrains populaires. »²⁴

Cette musique qui apparaît dans notre esprit, influencée par notre environnement, est incontrôlable. Pascal Quignard donne l'exemple du rythme, mais de nombreux autres éléments peuvent faire naître ces fredons : des sons utilisés dans des morceaux (une caisse enregistrée dans « Money » de Pink Floyd, l'orage et la pluie dans « Stan » d'Eminem), des sons imités par des instruments (une guitare imitant une moto dans « Kickstart My Heart » de Mötley Crüe ou un cri de dauphin dans « Estranged » de Guns N' Roses) ou de simples mots devenus paroles.

Mais s'ils deviennent paroles, il ne faut plus les prendre en tant que tels. En musique, il ne faut pas oublier que la voix est un instrument, même lorsqu'elle raconte quelque chose avec des mots, dans un air d'opéra comme dans un slam. Les mots ne sont donc plus choisis uniquement pour leur sens mais aussi pour leur forme, ce qui rapproche donc le texte de chanson de celui de la poésie. C'est en tout cas l'approche d'Isabelle Marc Martínez dans son article « De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées », qui amène des outils d'analyse poétique sérieux dans le champ de la musique populaire. Elle reprend notamment la distinction faite par Anne-Marie Pelletier dans *Fonction poétique* entre « poésie mémorielle »* et « poésie transgressive »^{25*} :

« Issue des origines orales et rituelles, la poésie mémorielle serait basée sur la répétition et la reconnaissance d'un certain nombre de sujets et de stéréotypes qui confirment les formes et les expériences esthétiques d'un groupe social donné.

²⁴ Quignard Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 58-59.

²⁵ Pelletier Anne-Marie. *Fonctions poétiques*. Paris, Klincksieck, 1977, p. 90-91.

De son côté, la “poésie transgressive”, qui correspondrait à la poésie moderne [...], chercherait au contraire une rupture des stéréotypes, face à la reconnaissance culturelle propre aux formes mémorielles. »²⁶

Elle associe donc la musique amplifiée à la poésie mémorielle, car les morceaux qui entrent dans cette catégorie vont pour la plupart partager des structures répétitives et reconnaissables. Se positionnant en désaccord avec Adorno, qui voit dans l’industrie culturelle et celle du disque en particulier dans *La Régression de l’écoute* un outil d’asservissement et d’abrutissement des masses, elle s’aligne plutôt avec Richard Middleton qui défend que, plutôt que d’uniformiser, « *la répétition constitue le stade minimum dans le jeu de la langue et de la culture* »²⁷. Cette répétition permet une reconnaissance de laquelle émane un plaisir selon Pelletier. Cette association entre le tube et la mémoire est d’ailleurs le point de départ de l’article « La Chanson au cinéma : proposition d’une triple typologie » de Jérôme Rossi.

1.1.1. Des mots simples, basiques, qui restent en tête

Ces chansons, ces tubes populaires sont donc souvent écrits avec des mots et des tournures simples dans le but de s’adresser au plus large public possible. Ces phrases, ces mots simples sont facilement compréhensibles mais surtout faciles à retenir, en particulier dans ces tubes qui répètent ces mots sous forme de refrains, tubes qui passent régulièrement à la radio, à la télévision, dans les centres commerciaux et dans les propositions des applications d’écoute en ligne. C’est ainsi que des expressions simples et communes sont parfois indissociables d’un texte de chanson. De simples phrases comme « Non je ne regrette rien » ou « Ça continue encore et encore » rappellent immédiatement à notre esprit les voix d’Edith Piaf et Francis Cabrel. Il est même possible de rattacher des expressions plus courtes et quotidiennes à des textes de chanson, telles que de simples groupes non verbaux ou interjections : « Comme d’habitude » renvoie à un texte de Claude François, parler de « Fruit de la passion » peut faire doucement rire ou soupirer celui qui le rattachera à Francky Vincent, tandis « Wesh alors » de Jul se base sur une interjection argotique

²⁶ Martínez Isabelle Marc, « Poesía ante todo: por un enfoque textual de las músicas amplificadas » (« De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées »), traduit par Martínez Isabelle Marc, *Synergies Espagne*, n°4, Valence, GERFLINT, 2011, p. 56.

²⁷ Middleton Richard, *Reading Pop: approaches to textual analysis in popular music*, Oxford, Oxford University Press, 2000 p. 9, traduction de MARTÍNEZ I. M. ; Phrase originale : “*Repetition, at its simplest, is a minimum step into the game of language and culture*”.

extrêmement répandue et connue même hors des sphères l'utilisant, et en devient, par son succès, indissociable. Comme on peut le voir, quelle que soit l'époque, des années 60 à aujourd'hui, bien que l'on puisse remonter plus loin dans le temps, il n'y a pas besoin d'énormément de paramètres pour que de simples mots fassent partie de ces expressions qui peuplent la mémoire commune d'une partie de la population. Ainsi, lors de situations de vie qui peuvent sembler compliquées à aborder, ces mots simples peuvent revenir pour clarifier nos pensées.

On connaît la chanson d'Alain Resnais joue beaucoup avec ce principe de simplicité des paroles pour clarifier la pensée de ses personnages envers le spectateur et sans doute envers eux-même. Dans ce film aux nombreuses relations qui s'entrecroisent entre les personnages, les sentiments qui les habitent vont des plus simples (la passion, le soutien...) aux plus complexes (la méfiance envers les hommes, le tiraillement entre l'amour pour la patrie et celui pour la ville...). Pour les faire comprendre rapidement et simplement, l'écriture d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri s'efface derrière des paroles que tout le monde connaît : celle des tubes français, ou du moins francophones. En effet, lorsque certains personnages exposent leurs sentiments et leurs pensées, les mots d'Odile, de Camille, de Claude ou de Simon laissent place à ceux de France Gall, d'Arletty, de Charles Aznavour ou de Johnny Hallyday. Jean-Pierre Bacri dit d'ailleurs à propos de ces chansons : « On ne pouvait pas mettre de chansons vraiment à texte ; ç'aurait contredit l'idée qu'on se faisait des chansons, qui tiennent à l'émotion, mais restent très approximatives, comme une formule ou un proverbe du type "Après la pluie, le beau temps" »²⁸.

On pourrait alors être tenté d'intégrer le film au genre du *jukebox musical*. Si son origine est très floue, celui-ci est actuellement défini ainsi : « a musical play or film that is based around a series of well-known popular songs »²⁹. Sous-genre du *musical* typiquement anglophone car hérité de Broadway, il connut son âge d'or sur les planches dans les années 2000 à la suite du succès en 1999 de *Benny Andersson & Bjoörn Ulvaeus' Mamma Mia! (Mamma Mia!)*, construit autour des succès du groupe ABBA. Ensuite, beaucoup d'artistes se verront ainsi reprendre, de Queen (*We Will Rock You*) à Claude François (*Belles belles belles*), parfois plusieurs artistes

²⁸ Bacri Jean-Pierre, propos recueillis par Rouyer Phillippe et Tobin Yann, « Entretien avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri : Ecrire pour jouer, jouer pour écrire », *Positif*, Paris, n°442, p. 35.

²⁹ Dictionnaire Collins en ligne, consulté le 10 juin 2021 : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/jukebox-musical> .

pour un *musical* basé sur un genre particulier (*Rock of Ages* et sa setlist hard rock et glam métal). Mais le cinéma a compris depuis longtemps l'intérêt financier d'un tel sous-genre : comme vu plus haut, le *jukebox musical* au cinéma peut au moins remonter à la source des films portés par Allan Freed. Sans connaître de grandes modes postérieures, le genre reste visible et les films populaires tout au long de l'histoire (*Yellow Submarine* en 1968, *The Blues Brothers (Les Blues Brothers)* en 1980, *Moulin Rouge!* en 2001), en arrière-plan de *musicals* aux chansons originales. Bien que l'intention de production puisse être grandement motivée par la vente assurée de bandes originales grâce à ces paroles que tous connaissent, on peut tout de même trouver des *jukebox musicals* d'auteurs : *All That Jazz (Que le spectacle commence)* de Bob Fosse en 1979 ou *8 Femmes* de François Ozon en 2002 pour ne citer qu'eux.

Mais il est important de rappeler la différence majeure entre ces films et *On connaît la chanson*. Il n'est pas question ici ni d'intégrer de longs passages musicaux, ni de créer de scène chorégraphiée, ni de réorchestrer ou ne serait-ce que de chanter ces tubes : ici, le chant est en playback par des personnages qui ne danseront pas. Le tube est seulement là pour les aider à exprimer leurs sentiments. Dans la scène d'ouverture, le personnage du général Dietrich von Choltitz reçoit l'ordre par téléphone de faire sauter les ponts de Paris pour ralentir la progression des alliés. C'est alors que le doute s'installe en lui : vaut-il mieux sauver Paris ou le IIIe Reich ? Bien que la scène n'ait que peu d'impact sur la narration du film, ne servant qu'à préparer l'apparition du personnage de Camille, ce dilemme est parfait pour deux raisons : exposer clairement le parti pris esthétique du film et le rôle que joueront les chansons. Car c'est une chanson qui va exposer clairement ce dilemme en quelques secondes, et non pas une scène de plusieurs minutes. Cette chanson, c'est « J'ai deux amours », interprété par Joséphine Baker, chanteuse afro-américaine émigrée en France, et les paroles choisies sont « J'ai deux amours, mon pays et Paris, / par eux toujours, mon cœur est ravi. »³⁰ Cette chanson de 1931 connut un grand succès en France, traversant les époques. La chanson est interprétée du point de vue d'un personnage africain (« Ma savane est belle »³¹) rêvant de voir Paris, mais qui ne peut quitter son pays. Certes le changement de personnage, qui désormais est un général allemand qui a quitté son pays pour Paris, crée un décalage potentiellement

³⁰ Koger Géo et Varna Henri, interprétation de Baker Joséphine, « J'ai deux amours », Columbia, Paris, 1930, v. 8-9.

³¹ *Ibid.*, v. 31.

comique et opère un glissement du sens de ces paroles, mais l'idée importante qu'elles véhiculent reste intact : un déchirement entre son pays d'origine et la ville de Paris. Alors que ce déchirement naît du coup de téléphone, le général Von Choltitz n'arrive sans doute pas à immédiatement le définir, mais son apparition lui rappelle ces mots qu'il a sûrement entendus en 1944. De plus, narrativement, il n'y a pas besoin non plus d'une longue scène exposant le doute du général. Ce sentiment complexe devient abordable pour le personnage comme pour le spectateur avec une rapidité et une précision permise par ces mots simples écrits pour Joséphine Baker.

Cette scène permet d'exposer clairement la place qu'occuperont les chansons dans le film. Tout d'abord, les chansons seront interprétées par les personnages, mais en playback. On remarque ensuite que, peu importe l'interprète de la chanson comme du personnage, ce qui importe, ce sont les paroles. Si le personnage est interprété par un homme et la chanson par une femme, qu'il en soit ainsi, quitte à créer un décalage. Enfin, ces chansons traiteront de ce que ressentent les personnages. Le tube s'approche de ce souffleur fantasmé par la jeune Amélie Poulain : « Un bon souffleur de rue comme au théâtre, caché derrière chaque soupirail, prêt à vous lancer une répartie bien cinglante, voilà ce qu'il faudrait pour que les timides aient enfin le dernier mot. »³². Ici, il n'est pas uniquement question de timidité, mais d'incompréhension au sens plus large, notamment envers soi-même. Cette idée est particulièrement visible lorsqu'après avoir laissé Serge Gainsbourg interpréter « Je suis venu te dire que je m'en vais », le personnage de Claude se répète à voix haute en marchant, décidé, vers la crémaillère de sa femme : « Je suis venu te dire que je m'en vais, et tes larmes n'y pourront rien changer »³³. C'est véritablement Gainsbourg, via son morceau, qui lui a soufflé ces mots qu'il compte répéter à sa femme. Cette idée de souffleur, rôle tenu par le tube, est intéressante, mais ce n'est pas le seul procédé théâtral qui peut lui être associé.

³² Dussolier André, dialogue de Jean-Pierre Jeunet et Guillaume Laurant, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jeunet Jean-Pierre, Paris, UGC, 2001.

³³ Gainsbourg Serge, interprétation de Serge Gainsbourg, « Je suis venu te dire que je m'en vais », *Vu de l'extérieur*, , Londres, Philips, 1973, v. 1.



Illustration 1



Illustration 2

Christophe Honoré, dans certains de ses films, utilise un procédé similaire : il fait chanter à ses comédiens, en direct contrairement à Resnais, des chansons de son compositeur régulier et ami Alex Beaupain dont certaines sont préexistantes au film : il fait interpréter « Comme la pluie », tiré de *33 Tours*, à Grégoire Leprince-Ringuet dans *La Belle Personne* par exemple. Si on n'atteint pas avec les créations de Beaupain le statut de « tubes », l'utilisation de ses chansons peuvent s'approcher de ce que l'on pourrait faire avec des tubes au cinéma, Honoré la définit ainsi pour son film *Les Bien-aimés* (2011) : « Elles s'intègrent dans la continuité de l'action, prennent naturellement la place des séquences scénarisées, de dialogues écrits, qui disparaissent à leur profit. Les chansons ne sont pas des numéros, plutôt des monologues intérieurs, elles sont le moteur qui ouvre la porte au lyrisme de l'intimité »³⁴. Le terme de monologue est intéressant car il ramène lui-aussi au théâtre : ces moments où le personnage, seul sur scène, s'exprime pour lui-même mais aussi pour le spectateur. Pour *On connaît la chanson*, bien que le choix de Christophe Honoré soit éclairant, nous préférons le terme d'aparté pour deux raisons. La première est la longueur des citations musicale, dépassant rarement les quelques vers, parfois seulement un refrain ou un couplet court. De plus, la citation apparaît souvent dans une scène où le personnage n'est pas seul. Resnais utilisera d'ailleurs l'aparté de manière encore plus frontale par des regards-caméra dans *Pas sur la bouche* (2003), qui adapte une opérette.

1.1.2. Une mélodie intimement liée

Dans ces chansons, les paroles sont cependant accompagnées de musique, ou du moins agencées sur des mélodies, et c'est à partir de là que ces mots peuvent être source de fredons. Ces mots, qui sont devenus paroles, ne sont plus neutres. Ils sont désormais teintés de musique et les entendre peut amener à une association avec cette mélodie : des phrases aussi simples que « J'aime les filles » ou « Regarde comme il fait beau dehors » appellent une musicalité qui se répand dans notre esprit et qu'il est même parfois difficile de l'en faire sortir. C'est ce que l'article de *The Guardian* cité par Peter Szendy nomme les « vers d'oreilles ». Titré « Can't get

³⁴ Honorés Christophe, Dossier de presse du film *Les Bien-Aimés*, 2011, p. 9.

you out of my head »³⁵ en référence au tube de Kylie Minogue, l'article popularise ce terme à tendance péjorative, le vers portant avec lui une idée qui s'insinue contre notre gré (à l'image du ver solitaire). C'est en combinant des textes simples comme cités plus haut à une musique dont la composition repose sur la répétition (utilisation de refrain, de riff, de sample...) déjà critiquée par Adorno que l'on obtient cette facilité de mémorisation et d'association.

Cependant, cette facilité peut être défendue. Dans son rapprochement entre la musique amplifiée et la poésie mémorielle, Isabelle Marc Martinez rapproche les travaux de Anne-Marie Pelletier sur cette poésie aux travaux de Freud sur la lecture d'une œuvre déjà connue. Le lien entre les deux études est un plaisir éprouvé face à la reconnaissance d'un objet culturel. S'appuyant également sur des travaux de Richard Middleton sur la musique populaire, elle place cette répétition comme base d'un jeu linguistique et culturel : « Ceci quant à la répétition musicale, mais il en va de même pour la répétition des paroles. Ainsi, lorsqu'une chanson reprend, dans l'essentiel, les mêmes mots d'amour que des centaines de chansons qui l'ont précédée, l'auditoire éprouve un plaisir esthétique, psychologique et culturel dérivé de leur reconnaissance. »³⁶ écrit-elle. Le tube serait alors une affaire de constantes et de variables, jouant sur des mots et des mélodies déjà connus de l'auditeur tout en les agençant, les modulant dans le but de se démarquer des autres tubes manipulant les mêmes mots et mélodies.

Pour en revenir au cinéma, cette idée de mots créateurs de musique peut se retrouver aisément dans un cinéma d'auteur comme dans un cinéma de divertissement. Un exemple parmi les plus grandiloquents du cinéma de divertissement se trouve dans *Singin' in the Rain* (*Chantons sous la pluie*, 1952) de Gene Kelly et Stanley Donen. En effet, alors que le cinéma parlant explose, les stars du muet Lina Lamont et Don Lockwood doivent prendre des cours de diction, avec plus ou moins de résultats, afin d'effectuer une transition d'un cinéma à l'autre. Ce dernier s'en sort très bien et, alors que son ami Cosmo Brown le rejoint, son professeur de diction fait étalage des exercices, sous les moqueries du nouvel arrivant. S'en rendant compte, il somme Don Lockwood de pratiquer un des exercices : « Moses supposes his toeses are roses, but Moses supposes erroneously. For Moses he knowses his toeses aren't roses,

³⁵ Prokhorov Vadim, « Can't Get You Out Of My Head », *The Guardian*, Londres, 22 juin 2006.

³⁶ Martínez Isabelle Marc, art. cit., p. 57.

as Moses supposes his toes to be »³⁷. Après que Don Lockwood a lu les deux premiers vers avec théâtralité, Cosmo Brown reprend les deux suivants en y ajoutant un rythme. Après une seconde récitation s'approchant un peu plus du chant, c'est tout un numéro de danse qui se met en place, rythmé par la musique, elle-même naissant des mots versifiés de l'exercice.

Cette préparation de la chanson par un texte parlé est un procédé très courant dans le *jukebox musical* que nous avons déjà évoqué plus haut, en particulier quand la question de la création est importante dans le film. Ce procédé d'annonce a pour avantage tout autant de procurer au spectateur un plaisir à la reconnaissance du morceau avant que la musique ne commence, comme rapporté par Isabelle Marc Martinez, que celui de mettre en avant le pouvoir créateur de ces mots qui précède à la musique complète. Ainsi, dans *Moulin Rouge!* (*Moulin Rouge*, 2001) de Baz Luhrmann, lorsque le personnage de Christian, écrivain bohème, tente de charmer la danseuse de cabaret Satine, qui le confond avec un duc qui compte investir dans le cabaret, il commence à déclamer une sorte de poème : « It's a little bit funny, this feeling inside / I'm not one of those who can easily hide »³⁸. Si vous connaissez ce tube d'Elton John, vous n'avez pas besoin d'attendre qu'Ewan McGregor chante « My gift is my song, and this one is for you »³⁹ pour deviner qu'il s'agira d'une reprise de « Your Song » d'Elton John, dans un style cependant plus emphatique. Dans le cinéma d'auteur, on peut citer *Leto* de Kirill Serebrennikov, en particulier la première occurrence de numéro musical fantasmé. Là encore présentant son concept, le personnage nommé « Sceptique » apparaît derrière « le Punk » qui vient d'être frappé par un agent de police : après avoir annoncé l'arrivée d'un tube des « Têtes Pensantes », à savoir « Tueur Psychotique » (en russe dans le film), il se met à réciter le premier couplet de « Psycho Killer » de Talking Heads alors que la basse et la batterie montent en puissance derrière sa voix et que des animations dessinées par-dessus l'image commencent à apparaître avant un véritable numéro de *musical*.

Cependant, Alain Resnais refuse de créer des numéros comme le ferait justement un *musical* : « je voulais absolument qu'on évite de penser à

³⁷ Virelangue d'origine britannique publié pour la première fois en 1888.

³⁸ Taupin Bernie, interprétation d'Ewan McGregor dans le film *Moulin Rouge!*, « Your Song », Fox music, Sydney, 2001, v. 1-2.

³⁹ *Ibid.*, v. 8.

la comédie musicale »⁴⁰. Comme il le dit dans son entretien accordé à *Positif*, s'il s'inspire du travail du scénariste Dennis Potter, à qui le film est dédié, dans l'utilisation de musique préexistante, il compte également s'en éloigner :

« Chez Potter, à 90% au moins, l'utilisation de disques préexistants sert à mettre en relief l'imaginaire des personnages, et ceux-ci se mettent parfois à danser. Nous avons voulu au contraire choisir de faire entre les chansons dans un climat quotidien, comme si de rien n'était. [...] Nous ne voulions surtout pas entrer en compétition avec la comédie musicale. »⁴¹

C'est avec ce procédé le moins spectaculaire possible que Resnais met en avant l'association des mots et des mélodies, en particulier dans deux exceptions. La seconde dans l'ordre chronologique du film est l'exemple le plus clair de musique naissant des mots fait partie de l'emballage des morceaux lors de la crémaillère d'Odile. Alors que Nicolas, Simon, Claude et Camille apprennent qu'ils partagent les mêmes symptômes de dépression, Claude essaie de rassurer Camille en disant, de la voix de Pierre Arditi, « Camille, tu veux que je te donne mon opinion ? Moi je te préfère comme ça. Ça c'est vraiment toi »⁴². Bien évidemment, c'est le tube du groupe Téléphone qui naît de ces paroles. Ce qui est intéressant, c'est que ce n'est pas immédiatement le refrain de la chanson qui est cité par le film mais un pont, une simple répétition du titre. Cependant, au début de ce segment de la chanson, la voix de Jean-Louis Aubert est soutenue par celles des autres membres de Téléphone uniquement sur le « ça » de chaque vers, mais l'accompagnement instrumental n'est composé que de la batterie en arrière-plan. Ce n'est qu'à la troisième répétition du vers que les autres voix et le reste des instruments rejoignent celle du chanteur. En plus de participer à une mise en scène de plus en plus agressive, l'ajout progressif d'instruments toujours plus puissants et ombreux surlignant l'accumulation de personnages autour de Camille qui, malgré leurs intentions sans doute bienveillantes, l'oppressent de plus en plus alors qu'elle aimerait disparaître, comme suggéré par l'éloignement de la caméra, l'utilisation de cette partie de cette chanson met en avant un certain parcours du « ver d'oreille » : la voix appelle le rythme qui appelle la musique.

⁴⁰ Resnais Alain, propos recueillis par Lalanne Jean-Marc et de Baecque Antoine « Le goût de la chansonnette : entretien avec Alain Resnais », *Cahiers du cinéma*, Paris, n°518, 1997, p. 53.

⁴¹ Resnais Alain, Thomas François, « Entretien avec Alain Resnais : D'un coquillage à l'autre », *Positif*, Paris, n°442, 1997, p. 28.

⁴² Arditi Pierre, dialogues de Jaoui Agnès et Bacri Jean-Pierre, *On connaît la chanson*, Resnais Alain, Paris, Pathé, 1997.

La deuxième exception concerne la troisième occurrence du morceau « Je n’suis pas bien portant » de Gaston Ouvrard, portée par le personnage de Nicolas. Après un nouveau rendez-vous chez un médecin, il se rhabille en entonnant à nouveau le refrain « Ah, bon Dieu qu’c’est embêtant d’être toujours patraque / Ah bon Dieu qu’c’est embêtant »⁴³ mais la chanson s’arrête brutalement pour que les derniers mots, « Je n’suis pas bien portant »⁴⁴, soient prononcés par Jean-Pierre Bacri. Le procédé est donc inversé, mais il met en évidence le lien entre la musique et ces phrases pourtant courantes. Certes le terme « bien portant » était déjà relativement désuet, mais il n’était pas non plus complètement archaïque.

Commencer par la chanson d’Ouvrard pour l’arrêter brutalement sur les mots de Bacri qui sont également les dernières paroles du refrain cette première entraîne deux conséquences. Tout d’abord, un effet comique : comme le film est déjà bien engagé (24^e morceau apparaissant à la 73^e minute de film), le spectateur est habitué à son parti pris et a donc des attentes concernant l’utilisation des morceaux, attentes brisées par le film à ce moment précis. Cette rupture fonctionne tout d’abord par la différence de voix entre Gaston Ouvrard et Jean-Pierre Bacri, le premier ayant une voix plus aiguë et roulant les « r » dans un accent typé de son époque et le second une voix plus grave à l’accent contemporain et au rythme de parole plus posé. Autre élément de rupture, la différence de qualité des deux enregistrements : celui de la chanson date de 1932, époque où les techniques d’enregistrement étaient loin d’être celles du film en 1997, et la conservation d’alors étant beaucoup moins efficace, l’enregistrement d’Ouvrard a sans doute été détérioré. Enfin, la rupture fonctionne en particulier grâce au passage inattendu du chanté au parlé.

⁴³ Ouvrard Gaston et Koger Géo, interprétation de Gaston Ouvrard « Je n’suis pas bien portant », 1934, v. 26-27.

⁴⁴ Bacri Jean-Pierre d’après Ouvrard Gaston et Koger Géo, « Je n’suis pas bien portant », v. 27.



Illustration 3



Illustration 4

C'est cet élément de rupture qui souligne le lien entre cette phrase et cette mélodie. En effet, avec le choix des morceaux du film et surtout leurs utilisations, à l'exception de ces deux morceaux, aucun n'est annoncé ou prolongé par les acteurs qui réciteront d'eux-mêmes le texte de la chanson. Alors quand Jean-Pierre Bacri récite « Je n'suis pas bien portant », quelque chose cloche. Pourtant, le film a déjà rapidement enchaîné sur des chansons par du texte, comme Sabine Azéma après « C'est dégoûtant mais nécessaire » ou Pierre Arditti après « Et moi dans mon coin », et dans ces cas-là, il n'y a pas eu de dissonance. De plus, contrairement à « J'ai deux amours », la dissonance entre la voix du chanteur et le corps de l'acteur est perceptible parce que l'on connaît la voix de Jean-Pierre Bacri mais le décalage n'est pas conséquent. Alors pourquoi ici plus qu'ailleurs la rupture choque ? Parce que le texte est lié à la mélodie qui le précède. En effet, la simplicité des paroles et de la mélodie est propice à une association intuitive. De plus, ici, la partie choisie du morceau est le refrain, la partie qui elle-même se répète dans la chanson. Alors que le refrain est lancé, nous savons où nous allons et la suite de la mélodie est attendue, mais elle n'arrive pas, malgré les paroles correctes de Bacri. La suppression de la musique crée une gêne car les mots deviennent dissonants malgré une simple récitation qui ne devrait pas nous déranger. Mais comme ces mots ne sont plus de simples mots et qu'ils sont introduits par des mots qui sont identifiés immédiatement comme paroles, nous leur prêtons un statut similaire, et les paroles ont besoin de la musique car elles font partie d'un ensemble : la chanson d'Ouvrard.

C'est ce qui crée un aspect intrigant à la bande-annonce du film. Réalisée par Agnès Jaoui, elle est composée d'une série de courtes séquences où les acteurs du film jouent des extraits de textes de tubes sans la moindre musique : Pierre Arditti récite « Une belle histoire », Sabine Azéma « La Poupée qui fait non », Lambert Wilson « Il tape sur des bambous », Agnès Jaoui « La Groupie du pianiste », André Dussolier « Il est libre Max » et Jean-Pierre Bacri « Siffler sur la colline ». La bande-annonce présente le concept du film, c'est-à-dire la place de textes issus de tubes dans les textes du film, sans le dévoiler prématurément, mais il souligne le fait que ces phrases simples ne sont plus de simples phrases.

1.2. Se souvenir, encore et encore

« Et pour mieux garder ma tête
Les joies de la belle saison
Souvenirs, souvenirs
Il nous reste nos chansons »

Johnny Hallyday, « Souvenirs, Souvenirs », *Hello Johnny*

C'est justement cette simplicité qui peut être un obstacle à la légitimité artistique d'un tube. En introduction, nous avons cité le prix Nobel de littérature de Bob Dylan, qui même en dehors de ce prix reste un des paroliers les plus célèbres du monde, mais il reste indéniable que certains de ses textes les plus importants sont également d'une grande simplicité. « Blowin' in the Wind » est composé de trois couplets de six vers formant trois questions et de trois refrains composés de deux vers quasi identiques, tandis que la composition, elle aussi simple, ne comporte que deux instruments en plus de la voix, une guitare sèche et un harmonica. On pourrait faire des analyses similaires sur « The Times They Are a-Changin' », « Knockin' on Heaven's Door » ou « Just Like a Woman », même si, en effet, d'autres de ses tubes vont plus loin dans l'écriture, en longueur comme en complexité, de « Hurricane » à « Tangled Up in Blues » en passant par « Subterranean Homesick Blues ». Même en France, des tubes à l'écriture saluée comme « L'Homme pressé », « Mistral gagnant » ou « Laisse pas trainer ton fils » restent des textes relativement simples qui ne feront pas d'ombre aux textes de Francis Ponge, Saint-John Perse ou Henri Michaux.

Mais cette simplicité est le principal avantage du tube. Comme le souligne Isabel Marc Martinez, la chanson populaire tient plus de la poésie mémorielle alors que la poésie contemporaine tient de la poésie transgressive⁴⁵. Précédemment, on a pu voir que l'appréciation massive des tubes vient du plaisir de reconnaissance tout en l'alliant avec de la découverte, puisque les tubes ne sont finalement que des thèmes constants sur lesquels on applique des variations. Mais il y a également un plaisir à reconnaître les tubes en eux-mêmes, comme Martinez le rappelle en évoquant les travaux de Freud déjà cités.

⁴⁵ Martínez Isabelle Marc , art. cit.

1.2.1. L'immuable ritournelle

Dans *Tubes : la philosophie dans le jukebox*, Peter Szendy se penche longuement sur le retour régulier de « Je suis venu te dire que je m'en vais » de Serge Gainsbourg dans la bouche de Claude, parfois chantée par l'interprète original, parfois récitée par Pierre Arditti. Il s'appuie dans son essai sur le concept de « reprise »* selon le philosophe danois Søren Kierkegaard. Théorisé dans son essai *La Reprise, Un essai de psychologie : expériences* (écrit sous le pseudonyme Constantin Constantinus), elle est une forme de recommencement, mais pas de répétition. La reprise est une aspiration noble qu'il est important de différencier du souvenir, ou plutôt « ressouvenir »*. Celui-ci est un concept qui consiste en le recommencement d'un souvenir, à l'identique : sa recherche est tournée vers le passé et est une lâcheté. Le ressouvenir est un renoncement au futur, mais il est pourtant absolument impossible. La reprise, elle, ne peut être volontaire, car elle consiste également à revivre un souvenir, mais il n'est pas tant question d'identique que de similaire, ce qui entraîne un renoncement nécessaire au passé. Pourtant, la reprise ne peut se faire de manière consciente, car ce serait se tourner vers le ressouvenir : c'est alors que vouloir volontairement créer une reprise est impossible.

Seulement, lorsqu'elle est impossible, c'est justement là qu'elle apparaît comme possible, comme Kierkegaard le souligne avec l'exemple biblique de Job. Pour reprendre une citation choisie par Szendy, Kierkegaard écrit :

« Il y a donc une reprise. Quand se produit-elle ? Bien entendu, ce n'est facile à dire dans aucune langue humaine, quelle qu'elle soit. Quand se produit-elle pour Job ? Lorsque toute certitude et vraisemblance humaines pensables devinrent impossibles. Peu à peu Job perd tout ; du coup l'espérance s'évanouit petit à petit, et la réalité, loin de s'adoucir, dépose plutôt contre lui des conclusions de plus en plus sévères. Du point de vue de l'immédiateté, tout est perdu. Ses amis, Bildad surtout, ne voient qu'une seule issue : qu'il se courbe sous le châtimeur pour oser espérer une reprise surabondante. Job s'y refuse. »⁴⁶.

Cette impossibilité de la reprise consciente, donc du ressouvenir, face à une œuvre d'art est décrite par Kierkegaard alors que son personnage retourne à Berlin pour voir une farce qui lui aurait laissé un souvenir impérissable. Face à la scène, il la décrit en la qualifiant d'« image de Nuremberg » (équivalent de l'image d'Épinal en français). C'est alors qu'il décrit sa propre réaction à celle-ci : « l'image de Nuremberg

⁴⁶ Kierkegaard Søren, *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi (La Reprise ; un essai de psychologie : expériences)*, première publication en 1843, traduction de Nelly Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 79-80.

cause un effet indescriptible : on ne sait si on doit rire ou pleurer ; l'effet tout entier dépend de la tonalité affective de celui qui regarde. »⁴⁷. Peu après et avant la fin de la pièce, il quitte la salle, concluant qu'« il n'y a aucune reprise »⁴⁸. Szendy tire la conclusion que le personnage fait alors l'expérience du cliché, du poncif, et de sa répétition. Dans ce cas, la réaction du spectateur ou, dans le cas du tube, de l'auditeur devient unique face à ce cliché : « face au vertige du général qui surgit du cliché, il n'y a plus de règles qui tiennent, plus rien qui règle l'attitude ou le jugement du spectateur, rien qui puisse les programmer ou les assurer d'avance »⁴⁹. C'est à l'aide de ceci qu'il se penche sur *On connaît la chanson* et la place du tube de Serge Gainsbourg. Le fredon qu'est le refrain de cette chanson pour le personnage de Claude est une reprise constante qui revient à chaque fois avec un affect différent en passant du chanté au parlé et vice et versa : s'il éprouve constamment le désir de quitter Odile grâce au ressouvenir de la chanson, il semble d'abord désolé (avec la voix de Gainsbourg) en quittant la voiture de son amante, puis décidé (avec sa propre voix) en se rendant à la crémaillère d'Odile, ensuite compatissant (avec à nouveau la voix de Gainsbourg) en s'imaginant quitter sa femme, et quand il est sur le point de s'adresser réellement à Odile, il semble gêné (avec sa propre voix à nouveau) mais est coupé par ses pleurs de colère pour enfin renoncer (avec la voix de Gainsbourg encore une fois). La reprise, dans cette attente du moment à venir, est possible jusqu'à l'instant fatidique où elle s'évanouit, car la volonté ne peut la créer.

Pour ne pas être redondant avec les travaux de Szendy, penchons-nous sur un autre exemple de chanson répétée, car son exemple n'est pas le seul : « Résiste » de France Gall, « C'est dégoûtant mais nécessaire » de Koval ou « J'aime les filles » de Jacques Dutronc reviennent tous au moins une fois avec leurs différentes significations, mais concentrons-nous sur un exemple déjà exploité plus haut, « Je n'suis pas bien portant » d'Ouvrard. Ce morceau revient à trois reprises dans le film dans des situations très similaires. A chacune de ses apparitions, c'est le personnage de Nicolas qui la « chante » en sortant de visite médicale. Se sentant accablé de maux physiques divers et variés, il se plaint de son état à son médecin. Lors de la première occurrence, on entend le début du refrain, une série de jeux

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48

⁴⁹ Szendy Peter, *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 38.



Illustration 5



Illustration 6



Illustration 7

de mots et de maux auquel le médecin coupe court : il lui assure que ce n'est rien et de prendre soin de lui, le tout après avoir raconté au téléphone, devant Nicolas, comment il a refusé de dire à un patient la gravité de son état. L'occurrence suivante reprend là où s'était arrêté le morceau la fois précédente : le nouveau médecin lui prescrit une ordonnance sur le conseil de Nicolas, qui visiblement panique sur son état, tout en donnant à ses résultats une marge d'erreur considérable due à la variabilité des paramètres. La troisième termine le refrain, comme vu précédemment : le dernier médecin, à la vue des précédentes ordonnances, lui conseille, plutôt ordonne de ne plus les suivre aux risques de terribles conséquences.

Il y a tout d'abord à dire sur les réactions des différents médecins par rapport à la chanson. Le premier le coupe, comme pour se débarrasser de lui au plus vite (hypothèse appuyée par sa dernière réplique : « Allez, je ne veux plus vous voir ici »). Le second le laisse aller au bout de sa tirade mais attend que Nicolas lui demande un traitement pour lui répondre et lui prescrire : il n'a que faire de son mal, il ira dans son sens sans vraiment se préoccuper de ce qu'il a vraiment. La dernière, si elle le laisse aussi aller jusqu'au bout également, attendant tout autant qu'on lui demande quoi faire, dans le but de finalement critiquer ses confrères (« Je ne vais pas critiquer un confrère mais... »), ne recommandant rien de plus que d'arrêter tous ses traitements. Finalement, est-ce que qui que ce soit se préoccupe de son état présent ?

Il est intéressant de se pencher sur les réactions des personnages face à la chanson, mais il l'est sans doute encore plus de se pencher sur son utilisation par le personnage de Nicolas. Lors de la crémaillère, on apprend en effet que Camille, que l'on voit avoir des malaises à plusieurs moments du film et même des hallucinations, partage les mêmes symptômes que lui, de même que Claude et Simon. Le point commun de tous ces personnages est une vie sentimentale vide dans un certain aspect. Cependant, seul Simon, conscient depuis longtemps de la vacuité de sa vie sentimentale, arrive à mettre un mot sur ce mal : la dépression. Mais tous ont des réactions différentes : Simon et Claude vivent avec, Camille et Nicolas sont dans le déni, mais lui retranscrit rapidement son état psychique de manière physique. C'est pour cela qu'il s' imagine toujours malade d'une manière ou d'une autre, ce qui ne veut pas dire qu'il n'est victime d'aucun mal, car il est bel et bien victime de quelque chose. Ce mal n'est autre que l'hypocondrie. L'hypocondrie est un « syndrome caractérisé par des préoccupations excessives et angoissées du sujet sur son état

de santé en rapport avec des sensations subjectives »⁵⁰. Le refrain de la chanson de Gaston Ouvrard peut se prêter à cette définition par son enchaînement de maux semblant beaucoup trop long et absurde, mais son utilisation par Alain Resnais le transforme en symptôme.

Comme dit plus haut, la chanson revient à trois reprises, toujours dans la même situation. Cette liste de maux qui revient sans cesse retranscrit les sensations de Nicolas à qui le stress fait ressentir un mal étrange qu'il a du mal à définir par lui-même. D'ailleurs, cette partie du morceau d'Ouvrard est particulier, car il s'agit du refrain. Par leur nature, ces mots reviennent régulièrement, et si l'on souhaite appliquer cette idée au personnage de Nicolas, on suppose alors qu'il traîne cette rengaine de médecin en médecin depuis déjà un certain temps. On a pu voir plus haut que la chanson populaire peut nous aider à mieux exprimer ce que l'on ressent, comme des expressions toutes faites. Dans ce cas, le morceau est trompeur. Nicolas est persuadé que son mal est d'origine physique, mais il s'avèrera que ce n'est pas le cas. Comme toute expression intégrée dans la mémoire collective, son sens peut être détourné. Ce ver d'oreille a pour particularité de rester longuement bloqué dans l'esprit du personnage, il semble même impossible à extirper, au point que le personnage lui-même le prenne pour vérité.

On peut aussi penser que cette chanson chantée par Nicolas est une forme de refrain dans la vie de ces médecins, qui entre deux malades physiquement doivent s'occuper d'hypocondriaques comme Nicolas. On pourrait expliquer ainsi leur absence d'intérêt, bien que leurs manières de s'occuper de ces personnes qui restent victimes d'un mal qu'elles ne soupçonnent pas soient dangereuses pour leurs patients.

1.2.2. Une synecdoque du souvenir

Si on doit évoquer la reprise, il est alors impossible de faire l'impasse sur le ressouvenir selon Kierkegaard : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée ; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière ; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant.

⁵⁰ Définition donnée par le CNRTL ; <https://www.cnrtl.fr/definition/hypocondrie> ; page consultée le 21 juillet 2021.

C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux »⁵¹. Au début de son essai, en parlant du ressouvenir amoureux, il différencie trois états différents : le ressouvenir, la reprise et l'espérance. Ces différents états, Kierkegaard les explicite à l'aide de deux séries de métaphores :

« L'espérance est un vêtement flambant neuf, raide et trop ajusté ; pourtant, on ne l'a jamais eu sur le dos ; c'est pourquoi on ne sait comment il vêtira ou comment il ira. Le ressouvenir est un vêtement au rebut : si beau soit-il encore, il ne va plus, parce qu'on a grandi et qu'il est devenu trop petit. La reprise est un vêtement inusable, assoupli et fait au corps ; il ne gêne, ni ne flotte. L'espérance est une charmante jeune fille qui vous glisse entre les mains. Le ressouvenir est une belle vieille femme qui ne rend pourtant jamais service à l'instant où il faut. La reprise est une épouse aimée, dont on ne se lasse jamais ; car c'est du nouveau seulement qu'on se lasse. Du vieux, on ne se lasse jamais et, quand on l'a devant soi, on est heureux. Seul est vraiment heureux celui qui ne s'abuse pas lui-même dans l'illusion que la reprise apporterait du nouveau ; car, c'est alors qu'on s'en laisserait. »

Pour expliciter ces états, le film *Adieu les cons* semble parfait malgré une classification « film d'auteur » largement ouverte au débat. Il est vrai que la position d'Albert Dupontel dans le cinéma français flotte entre cinéma d'auteur et cinéma de divertissement. C'est une figure qui, malgré un style, des thématiques et des positions esthétiques et politiques marquées, reste accessible au grand public par une mise en scène qui a pour ambition de l'être afin de faire passer ces idées esthétiques et politiques au plus grand nombre. C'est également quelqu'un qui est apprécié par les médias de masse (vidéos pour Konbini, intervention sur les plateaux de télévision...), mais qui a avec eux une relation parfois compliquée, notamment à ses débuts (les entretiens avec Marc-Olivier Fogiel et Laurent Bignolas sont encore connus aujourd'hui), de même qu'il est aimé des Césars, avec 10 nominations dans diverses catégories et 6 récompenses, amour qu'il ne rend pas, n'étant jamais allé chercher ses statuettes.

Adieu les cons nous montre comment Suze Trappet, interprétée par Virginie Efira, après avoir appris qu'elle est atteinte d'une maladie auto-immune causée par les produits qu'elle utilise dans son salon de coiffure, va chercher l'enfant qu'elle a été obligée d'abandonner à quinze ans. Elle contraint l'informaticien Jean-Baptiste Cuchas (JB, interprété par Albert Dupontel) à l'aider, qui vient tout juste d'apprendre son renvoi proche, lorsque des jeunes seront formés à la sécurisation

⁵¹ Kierkegaard Søren, *La Reprise, op.cit.*, p. 48.

du système informatique des services d'administration par JB lui-même. En essayant se suicider par balle face caméra, son système de corde dysfonctionne et il tire par erreur sur un jeune collègue. Suze utilise alors cette vidéo comme moyen de pression pour qu'il l'aide avec ses talents de hacker.

Outre la musique originale de Christophe Julien, on peut entendre le tube « Mala Vida » du groupe Mano Negra. Contrairement aux précédents exemples, le choix de la musique importe moins par ses paroles que par sa composition et ses différents placements. En effet, on peut l'entendre à trois instants particuliers du film. Tout d'abord, au premier tiers du film environ, c'est dans une séquence fantasmée : le souvenir de Suze sur la naissance de son enfant et ses causes. Alors qu'elle range ses bombes de produits de beauté qui lui coutent déjà la vie, elle se retrouve face à une jeune fille dans son reflet, sans doute son double adolescent. Après un champs/contrechamps entre les deux Suze filmées de face, la version présente ferme les yeux, cadrés en gros plan, et un fondu enchaîné dévoile une séquence de fête à la vitesse accélérée, au grain prononcé et aux couleurs criardes bavant les unes sur les autres. Au milieu de cette fête, une jeune fille et un jeune homme dansent frénétiquement, sur un fond ocre, et le morceau, qui devient pleinement parenthétique à l'arrivée des cuivres. Le choix du morceau est assez intéressant par son texte, parlant d'un amour toxique comme l'est celui de Suze (on apprendra qu'elle avait alors 14 ans et lui 22), mais c'est la composition festive du morceau qui l'est le plus. Avec son rythme soutenu, sa guitare sèche et son chant en espagnol, mais surtout grâce au riff de trompettes, c'est un morceau qui eut un grand succès en 1988 et fait partie de ceux qui symbolisent encore le plus un esprit festif teinté du soleil associé au Sud de l'Europe et de la France, le morceau restant encore aujourd'hui un des classiques du répertoire des bandas du Sud-Ouest. Cependant, à ce moment-là, Suze est dans le ressouvenir selon Kierkegaard : n'ayant plus de futur à cause de sa mort certaine et prématurée, elle se réfugie dans un souvenir qu'elle va essayer de revivre, comme Constantinus et sa farce à Berlin.

Au deuxième tiers, grâce à l'aide de M. Blin, archiviste devenu aveugle des conséquences d'une bavure policière, elle retrouve l'emplacement de l'orphelinat où son enfant a été placé et remarque un jeune homme jouant sur une console portable à l'entrée du bâtiment. Hésitant à aller le voir, le jeune homme finit par la rejoindre pour mettre fin au malaise. C'est alors qu'en fond, durant deux légers travellings avant

en champ/contrechamp sur Suze et le jeune homme, l'introduction et le riff de trompette de « Mala Vida » montent en arrière-plan jusqu'au premier plan sonore en un long fondu. Le morceau semble alors nous confirmer que c'est bien son fils, puisque le spectateur, comme Suze, a associé ce morceau à cette soirée qui amènera cet enfant, agissant comme une véritable synecdoque ou plutôt, puisqu'il s'agit de l'enfant et non de son père, comme une métalepse. C'est à ce moment qu'elle entre dans un état d'espérance qui, comme le dit toujours Kierkegaard, est en réalité toujours hors de portée, et il ne mène finalement qu'à une déception et au vide. C'est pourquoi, à peine arrivé à sa puissance maximum, le morceau diminue pour disparaître alors que Suze se rend compte que ce jeune homme n'est pas le souvenir qu'elle recherche et que, par conséquent, revivre son passé dans son présent est impossible.

Mais c'est justement quand le ressouvenir est admis comme impossible que la reprise semble devenir possible. C'est alors qu'arrive la troisième et ultime occurrence du morceau. Alors que Suze a pu parler une fois à son fils, elle et JB s'appêtent à fuir la police qui pourchasse toujours ce dernier pour tentative de meurtre. Alors qu'ils vont voler une voiture, Suze, qui de toute façon est désormais dans un état extrêmement grave, avance face aux trois voitures de police qui les tiennent en joue, revolver à la main. JB, ayant également décidé de mourir quelques jours auparavant, la rejoint. L'un et l'autre ayant finalement trouvé quelqu'un qui leur est cher, ils s'embrassent et se prennent dans les bras avant que Suze ne dise « Adieu les cons » (derniers mots de JB dans l'enregistrement de son suicide raté) et ne lève son arme, provoquant une salve des policiers et la fin du film sur un arrêt sur image de ceux-ci. Après un fondu au noir, l'introduction de « Mala Vida » monte à nouveau en fondu et, une fois à plein volume, le générique se lance sur des images de la jeune Suze et de son amant, désormais seuls à la fête, et la voix de Manu Chao pour quelques secondes avant que l'image et la musique ne se figent à nouveau sur les deux jeunes visages et les mots : « Cada día se traga mi corazon »⁵². Comme expliqué par Peter Szendy, « lorsqu'elle semble exclue, lorsque rien ne la fait attendre ou espérer, alors, *peut-être*, la reprise se produira malgré tout. »⁵³ ; alors qu'elle n'attend plus rien, pas même la mort qu'elle vient chercher, elle renoue avec ce ressouvenir d'amour qui la mènera à sa perte, mais cette fois-ci avec quelqu'un qui lui aussi, de toute manière,

⁵² Chao Manuel, interprétation de Mano Negra, « Mala Vida », *Patchanka*, Paris, Boucherie Production, 1988, v. 12.

⁵³ Szendy Peter, *Tubes*, *op.cit.*, p. 32.



Illustration 8



Illustration 9



Illustration 10

courrait à la sienne. C'est alors que se produit la reprise pour Suze dans *Adieu les cons*, appuyée par le tube de Mano Negra. Cette reprise est d'ailleurs éphémère, comme le souligne cet arrêt brutal du morceau dans un écho et de l'image dans un fondu.

Maintenant que ces notions sont explicitées par un film à la limite de nos critères, nous pouvons revenir à une œuvre dont le statut de film d'auteur est bien moins contesté : *Tournée* de Mathieu Amalric. Dans ce road trip, un certain nombre de tubes peuvent être entendus durant les différentes représentations du New Burlesque, mais ce qui nous intéressera ici seront les génériques d'ouverture et de fermeture. Durant ces deux génériques, on peut entendre le même morceau : « Have Love, Will Travel » du groupe The Sonics. La chanson a un parcours particulier. Après avoir été un tube relativement éphémère aux Etats-Unis dans sa version blues originale par Richard Berry en 1959, le groupe de garage rock The Sonics le reprend sur leur premier album *!!! Here Are The Sonics !!!* en 1965. L'album est un petit succès porté par le single « The Witch », mais c'est bien des années plus tard, une fois The Sonics digéré comme influence notamment du punk puis du punk rock, que l'album est réédité en 1999, et c'est alors que « Have Love, Will Travel » atteint peu à peu son statut de tube sur les ondes radios britanniques, en partie grâce à une pub Land Rover en 2004. Le morceau a d'ailleurs déjà été utilisé par deux fois dans le cinéma indépendant britannique, dans *RocknRolla* de Guy Ritchie et *How to Be* d'Oliver Irving, tous deux sortis en 2008.

Mathieu Amalric utilise donc ce morceau à deux occasions, mais le lien avec Kierkegaard ne peut se voir qu'au regard des événements qui les séparent et de ce qu'ils sous-entendent. Il faut tout de même préciser une différence de traitement entre les deux utilisations. La première est une utilisation sur le mode parenthétique. Le riff de guitare introduisant le morceau apparaît après quelques minutes où la caméra s'attarde sur quelques membres de la troupe discutant en coulisse tout en se préparant. Lorsque le cri ouvrant le premier refrain intervient, l'écran passe au noir et le générique empruntant l'esthétique des affichages lumineux de cabaret s'ouvre avec la représentation en néon de deux *nipples* (ou cache-tétons) tournoyants. Le générique se termine avant le pont au saxophone de milieu de morceau mais le dernier refrain entendu se prolonge sur les images de Joachim Zand, producteur de la tournée, ramenant les membres de la troupe à l'intérieur à cause du froid. Alors que l'on rentre en coulisse, le morceau a déjà disparu en un fondu enchaîné.



Illustration 11

Le tube sert alors tout d'abord d'introduction à Joachim. Au fur et à mesure du film, on en apprendra un peu plus sur le personnage, ce qui peut éclairer les paroles. Tout d'abord, c'est un producteur français qui a choisi de faire carrière quelques années aux États-Unis et qui prépare donc un retour triomphal avec la tournée du New Burlesque. Ensuite, nous apprenons surtout qu'il a du succès, autant avec ses productions qu'avec les femmes, mais que pour ce faire il a dû trahir bon nombre de personnes, là aussi, autant dans sa vie professionnelle que sentimentale (ou peut-être seulement sexuelle de son point de vue). On ne saura jamais concrètement ce qu'il a fait, seulement que le monde parisien du spectacle éprouve toujours une rancœur manifeste à son encontre, même après un exil de plusieurs années. « Have Love, Will Travel » est écrit du point de vue d'un homme (déduction tirée de la voix du chanteur) cherchant l'amour fou, même si le prix est de voyager sans cesse et peu importe où il la trouvera : « No matter where, no matter where I'll be / I'm looking for a woman that will satisfy me »⁵⁴. Dans le morceau, on entend la phrase « I'll travel from Maine down to Mexico / Just to find a little girl that love me so »⁵⁵. La localisation rappelle le voyage de Joachim qui, aux États-Unis,

⁵⁴ Berry Richard, interprétation de The Sonics, « Have Love, Will Travel », *!!! Here Are The Sonics !!!*, Seattle, Etiquette Records, 1965, v. 6-7.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 4-5.

a très bien pu faire un détour par le Mexique. Mais surtout, s'étant mis tout le monde à dos, c'est bien deux formes d'amour qu'il va chercher en Amérique, ayant laissé ses passés professionnel et intime peu reluisants derrière lui pour refaire sa vie. Mais il semblerait que, d'un point de vue émotionnel, ce voyage est un échec puisqu'il tiendra à rejoindre la France dans un retour héroïque qui ne lui sera donné par personne. On retrouve là encore le ressouvenir de Kierkegaard : Joachim veut revenir à son passé autrefois glorieux, mais ses manigances passées de même que sa fuite du pays ne jouent pas du tout en sa faveur, et un tel retour en grâce est absolument impossible. Mais Joachim tente de forcer le ressouvenir pendant près de 45 minutes de film, retournant seul à Paris pour obtenir une date qu'on lui a déjà annulée, accumulant échecs sur humiliations.

Il retrouve alors sa troupe dans leur tournée des villes portuaires de France, accompagné de ses enfants. Il tente alors de se rattraper en faisant preuve d'amour envers les femmes qui l'accompagnent (ou qu'il accompagne désormais) et ses enfants. Mais là encore, il enchaine des échecs, parfois pathétiques, parfois mérités, mais étonnamment parfois touchants (notamment lorsqu'il essaie de raconter une histoire à ses enfants pour les endormir). Il va alors décider de prendre de l'avance sur la troupe dans leur voyage, mais Mimi le Meaux insiste et, à force de se côtoyer, ils finissent par tomber amoureux l'un de l'autre et se retrouveront avec le reste de la troupe dans une résidence plutôt miteuse sur l'île d'Aix où, pourtant, Joachim trouve une sérénité dans sa vie professionnelle, avec une troupe qui l'apprécie pleinement, et personnelle, avec Mimi le Meaux. Alors qu'il est derrière le bar, il découvre un poste radio, y insère une cassette et annonce via un micro : « And now, the show. »⁵⁶.



Illustration 12

⁵⁶ Amalric Mathieu, dialogues de Amalric Mathieu, Di Folco Philippe, Novais Teles Marcelo et Valburne Raphaëlle, *Tournée*, Amalric Mathieu, Paris, Les Films du poisson, 2010.

Il monte le volume, révélant « Have Love, Will Travel » et crie simultanément avec Gerry Roslie avant que l'écran ne devienne noir après les mots « Have Love ».

La chanson est utilisée sur un mode scénique et le reste jusqu'à la fin du générique, puisqu'à la fin du morceau, on entend le signal du micro qui s'éteint et la troupe qui plaisante en chuchotant, avec des sons de déplacement, de personnes comme d'objets, et de porte s'ouvrant et se fermant, créant une continuité sonore qui laisse le morceau ancré dans la diégèse. On a alors potentiellement quelque chose qui s'approche de la reprise. Comme dit plus haut, la reprise est impossible, mais c'est lorsque l'on arrête de chercher le ressouvenir qu'elle semble pouvoir s'accomplir. C'est précisément ce qui arrive au personnage de Joachim : c'est après avoir passé des jours à courir après l'amour des gens, pour renouer avec son image passée de producteur à succès charismatique et charmeur, qu'il va retrouver ce qu'il n'imaginait plus avoir, en trouvant un amour bien plus pur dans son entourage professionnel : il retrouve auprès de sa troupe le statut de producteur respectable et auprès de Mimi le Meaux celui d'homme aimable. Le tube revient donc mais, comme la reprise est un ressouvenir qui s'écarte légèrement de lui-même, le tube se répète avec un écho bien différent : Peter Szendy parle de « singularité du cliché », d' « expérience unique de la répétition »⁵⁷. Comme c'est Joachim qui sort la cassette de sa poche en fin de film, on peut admettre que ce tube fait partie de ses souvenirs. Mais, contrairement au générique d'ouverture où le morceau est joué sur un mode parenthétique sur des plans factices montés avec parfois des raccords dans l'axe brutaux, tronqué et détaché du personnage qui n'apparaît qu'à la fin de la citation, il est désormais lié par la concordance des cadres visuel et sonore : dans ce plan unique, face au bar, incluant le personnage, le micro et le lecteur de cassettes, la musique apparaît d'une source visible découverte, mise en marche et programmée par le personnage et, pour finir, ce dernier et le morceau s'unissent définitivement dans un cri commun. Le tube est la synecdoque du passé trouble de Joachim qui ne se dévoile dans ce rôle qu'au fil des rencontres de ce dernier, avec des inconnus comme avec des connaissances.

⁵⁷ Szendy, *Tubes*, *op. cit.*, p. 33.

1.3. Mémoire collective, y compris populaire

« Et partout dans la rue
J'veux qu'on parle de moi »
Daniel Balavoine, « Le Chanteur », *Le Chanteur*

Malgré toutes les revendications artistiques, malgré tous les emplois ayant pour but d'élever le tube, il restera toujours attaché à sa caractéristique première : c'est un produit musical ayant connu le succès. Malgré des exceptions comme « No Woman, No Cry », « Think » ou « Paranoid Android », des tubes à la qualité artistique reconnue et parfois au caractère politique radical, le tube restera avant tout un objet mercantile massivement propagé, car ces exemples ne formeront sans doute jamais une règle. Il n'est en effet pas nécessaire d'être de grands auteurs ou compositeurs, ni même forcément des interprètes virtuoses pour atteindre le succès, comme le témoignait déjà Theodor W. Adorno à propos des chanteurs en 1938 :

« Au comble de son fanatisme, le fétichisme musical s'empare du respect du public pour la voix des chanteurs. Elles l'ont toujours enthousiasmé par leur sensualité et retenu à cause du lien étroit qu'elles permettent d'établir le lien entre le succès et une personne possédant un don en rapport avec "le matériau". Mais aujourd'hui on a oublié que la voix était un matériau. "Avoir une voix" et "être chanteur" sont, pour les matérialistes vulgaires de la musique, des expressions synonymes. Dans les époques antérieures, on exigeait au moins des stars du chant, des castrats et des *prima donna*, une virtuosité technique. Aujourd'hui, c'est le matériau comme tel, en dehors de toute fonction, qui est célébré. Il n'est plus du tout aujourd'hui nécessaire de commencer par s'interroger sur la capacité d'interprétation musicale d'un chanteur. »⁵⁸

Des années plus tard et si des contre-exemples existent (Thom Yorke, Whitney Huston, Robert Plant...), on peut toujours trouver nombre d'exemples venant appuyer la thèse d'Adorno, de Vincent Lagaffe à Hannah Montana en passant par The Jonas Brothers et Jordi. Il n'y a donc plus besoin que d'une chose : être diffusé en masse. Loin d'un regard créatif ou technique, la principale caractéristique d'un tube est sa diffusion à un instant précis. Il n'est pas nécessaire que celle-ci s'inscrive dans la durée, ceci n'étant réservé qu'à certains d'entre eux qui passeront sur des fréquences radios spécialisées dans les succès passés. La très large majorité des tubes sont éphémères et s'évanouissent, mais ce n'est pas important car ce qui importe, c'est qu'ils aient été écoutés. Toujours selon ce concept de « poésie mémorielle », ces morceaux ont atteint ce statut car ils utilisaient des codes que l'on reconnaît,

⁵⁸ Adorno Theodor, *Caractère fétiche de la musique*, op. cit., p. 26-25.

mais également que l'on prend plaisir à redécouvrir. C'est pourquoi le tube est diffusé massivement, car l'auditeur trouvera du plaisir à l'entendre à nouveau, mais souvent, assez rapidement, il finit par éprouver un sentiment d'écœurement, de saturation. Il est alors important pour les maisons de disque, les stations de radio et les plateformes de streaming que les tubes s'enchaînent pour que l'auditeur leur reste fidèle. C'est quelques années plus tard que celui-ci trouvera un nouveau plaisir dans la redécouverte du tube, avec ou sans recul, mais sans doute avec nostalgie.

1.3.1. Nous l'avons ((mal)heureusement) tous entendu

Comme dit au début de cette partie, la musique populaire est devenue omniprésente dans le quotidien d'une personne occidentale moyenne : dans les transports en commun ou sur son propre autoradio, à la télévision sur des chaînes dédiées ou dans des émissions spéciales voire dans les journaux de télévisions de chaînes massivement suivies, dans les centres commerciaux comme dans des boutiques individuelles voire lors de réunions de famille telles que les mariages. C'est dans ces moments que le tube peut être pernicieux et s'infiltrer dans notre esprit comme un ver, puisque nous l'entendons parfois malgré nous sans l'écouter. Mais tout de même, vient un moment où le morceau devient massivement identifié. C'est alors qu'il passe dans l'inconscient collectif, qu'il fait partie du paysage culturel d'une époque entière. Servant alors de marqueur temporel, il peut finir par se transmettre de génération en génération d'abord par nostalgie puis comme élément typique voire comme cliché d'une époque.

Cinéaste revendiquant l'utilisation de tube dans sa mise en scène, Xavier Dolan est un des cinéastes francophones qui en est un des plus importants utilisateurs. Dans les dossiers de presse de *Mommy* et de *Laurence Anyway* (2012), il revient sur l'importance du tube et de son rapport à l'individu, auditeur comme spectateur. Dans le premier, il dit : « Dido, Sarah McLachlan, Andrea Bocelli, Céline Dion ou Oasis ont tous un passé avec chaque cinéphile »⁵⁹. Le tube est donc un élément de la mémoire collective au même titre que des œuvres d'art approuvées : si la connaissance, par exemple, des grandes œuvres littéraires françaises est partagée par de nombreuses personnes grâce à leur enseignement commun, le tube lui l'est par son omniprésence

⁵⁹ Dolan Xavier, dossier de presse de *Mommy*, 2014, p. 9.

dans leur quotidien commun. Dans le second dossier de presse, il va plus loin : « Dans un film-fleuve comme *Laurence Anyways*, la musique n'est jamais une option, et certainement pas un personnage secondaire. »⁶⁰. La musique est un personnage, il n'est plus un simple élément de décors sonore. Mais plus important encore, si on rappelle la citation précédente, on peut affirmer que, dans ce cas, le tube est un personnage qui est familier à chaque spectateur.

Juste la fin du monde n'est certes pas un film-fleuve comme *Laurence Anyways*, mais la musique reste un personnage important. Comme vu en introduction, un certain nombre de tubes sont présents dans ce film d'une durée relativement courte. Ceux-ci sont placés en majorité à l'arrière-plan sonore, mais certains le sont au premier. Parmi ces derniers, on retrouve « Dragostea din tei » du groupe roumain O-Zone. Single du troisième et dernier album du groupe sorti en juin 2004, il est leur seul véritable succès, mais quel succès. Se classant dans le top 50 de 16 pays dont 15 européens (atteignant la première place dans 13 d'entre eux), il est également classé numéro un dans l'Eurochart Hot 100 Singles. Il se classe en tête des ventes annuelles de 6 pays dont la France et troisième plus grand succès de la décennie en Allemagne. Ce tube d'Eurodance va pourtant, comme nombre de tubes avant et après lui, attirer un nombre impressionnant de critiques, notamment moqueuses. Cette identité de cible facile de la critique va pourtant être sa force aux débuts d'un Internet qui se démocratise de plus en plus grâce à la vidéo de Gary Broolsma nommée « Numa Numa », publiée le 12 décembre 2004 et devenant un même internet viral. Ce succès international (mais surtout européen) peu égalé cette année-là en fait un des morceaux les plus caractéristiques de ce début de décennie. L'utilisation du morceau dans le film de Xavier Dolan est donc un marqueur temporel extrêmement fort, notamment par sa manière d'apparaître. Environ au premier tiers du film, tous les personnages se rassemblent dans la cuisine tandis que la mère prépare ce qu'il reste du repas. Pendant que la mère, jouée par Nathalie Baye fait la vaisselle sous le regard des autres, elle raconte ce qu'ils appellent « les dimanches » sous les plaintes agressives d'Antoine, frère de Louis interprété par Vincent Cassel, qui ne supporte plus d'en entendre parler encore et encore. Les dimanches, c'étaient des sorties familiales que Louis faisait avec sa famille toutes les semaines. Ils partaient avec la vieille voiture du père, que ce dernier avait précautionneusement lavé, et après plus

⁶⁰ Dolan Xavier, dossier de presse de *Laurence Anyways*, 2011, p. 10.

d'une heure de route, ils s'arrêtaient pour manger et se reposer dans l'herbe. Mais lorsque les garçons ont grandi et que Suzanne, interprétée par Léa Seydoux, est née, ils ont arrêté. Antoine dit alors en quittant la pièce : « Evidemment c'était de notre faute. » et Suzanne de préciser en commençant à essuyer la vaisselle : « De la mienne Antoine, la mienne. ». Durant cette scène, les personnages sont isolés les uns des autres par le cadre, souvent très proche d'eux, et la profondeur de champ, souvent importante.

Depuis quelques secondes, « Dragostea din tei » commence à être joué à un volume très bas, jusqu'à ce que la mère s'exclame en reconnaissant la chanson et en montant le son. Le fait qu'elle la reconnaisse, que le volume augmente après que la mère a reconnu le morceau et que le son est métallisé et grésillant permettent d'affirmer sans risque que le morceau vient d'un poste radio présent dans la cuisine, bien qu'on ne le voie jamais. Lorsque la mère augmente le volume, le morceau en est au milieu de son premier refrain. Une fois le volume monté, le cadre comprend tous les personnages pour la première fois depuis le début du récit des dimanches. Suzanne s'agace et Antoine rentre dans la pièce en s'énervant également, qualifiant la journée de « dimanche de cons » et séparant à nouveau les personnages dans leurs cadres respectifs. Suzanne verbalise la honte qu'elle ressent tandis que sa mère précise en se mettant au centre de la pièce que c'est le morceau du cours d'aérobic qu'elle suit avec sa fille. Alors que Catherine, femme d'Antoine jouée par Marion Cotillard, manifeste sa surprise, Suzanne manifeste à nouveau son agacement. La mère ignore les remarques d'Antoine comme celles de Suzanne et encourage cette dernière à la rejoindre pour lui montrer la chorégraphie. Le cadre est à nouveau un plan de demi-ensemble regroupant les cinq membres de la famille. Lorsqu'elle dit qu'elle adore la chanson sans savoir d'où elle vient, Suzanne participe à la scène au lieu d'essayer d'y mettre fin en qualifiant la musique de « tube de ouf », tout en revenant cependant dans un cadre où elle est seule. Après un bref plan de demi-ensemble, les cadres se resserrent à nouveau lorsque Catherine ne peut s'empêcher de sourire. Suzanne refuse de participer à la chorégraphie sous les moqueries cinglantes d'Antoine, désapprouvé par un regard gêné de Louis et une réplique de Catherine. Alors que commence le second refrain de la chanson,



Illustration 15



Illustration 16



Illustration 13

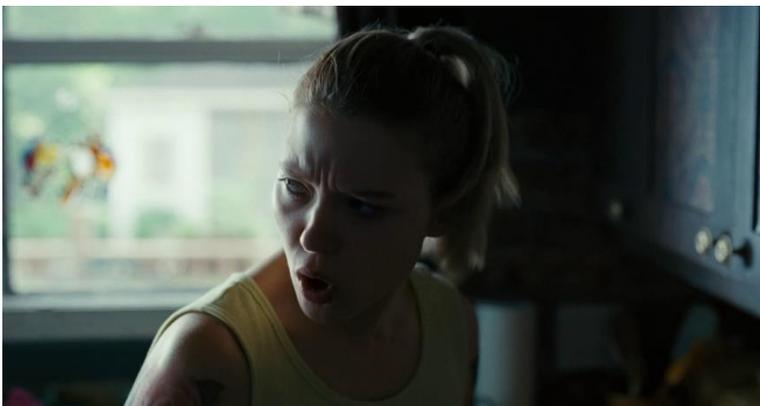


Illustration 14

Suzanne laisse échapper un sourire sous les demandes répétées de sa mère et, sous prétexte de vouloir lui montrer la chorégraphie, la rejoint avec un large sourire. Le cadre devient pour la première fois large pour 10 secondes où la fille danse correctement à côté de sa mère qui danse à la fois de manière saccadée et en retard tout en se trompant de mouvements. Louis et Catherine rient du spectacle tandis que Suzanne et Antoine se moquent de la mère, l'une en riant, l'autre se retenant de rire. Dans le dernier plan de demi-ensemble de cette séquence et pour la seule fois du film, tous sourient ou rient. Alors qu'Antoine, appuyé contre le meuble de cuisine, est seul dans un cadre l'isolant à nouveau des autres, le volume de l'ensemble de la bande son diminue avec une réverbération de plus en plus importante que seul Louis semble percevoir, la musique diminuant bien moins vite cependant que le son produit par les personnages. Antoine jette un regard à Louis qui lui répond avec un sourire accompagné d'un clin d'œil auquel Antoine répond en souriant. Louis baisse ensuite les yeux, regardant dans le vide, alors que la musique a baissé à un niveau faible, toujours métallisée et réverbérée, et le son produit par le reste de la famille est très bas et très fortement réverbéré. Une fraction de seconde, le premier « Ma-ya-hi » de la deuxième moitié du pont du morceau est jouée à un volume élevé sans aucun effet et le morceau est désormais au premier plan de la bande son.



Illustration 17

En un cut sur le premier temps fort qui suit ces paroles, l'image passe de Louis à un homme qui enlève une bâche d'une voiture. Le rythme du montage sera dicté par la musique au premier plan sonore dans le reste de la séquence, privilégiant des cuts sur des temps forts : la séquence bascule dans ce que Mario Litwin nomme l' « effet clip »⁶¹. S'enchainent alors des images au ralenti que l'on comprend être des souvenirs d'un dimanche : une famille débâchant leur voiture, un jeune homme ressemblant à Antoine fumant à côté un petit garçon dans une voiture en marche et fenêtres ouvertes, Antoine portant son petit frère sur les épaules dans un pré, la jupe, au vent de la mère regardant ses enfants, le pique-nique posé sur la nappe, et enfin un très jeune Louis courant dans l'herbe en fin de journée. Dans le dernier plan de la séquence, Louis court en s'éloignant de la caméra, toujours au ralenti, en allant plus profondément dans le flou de la profondeur de champ. Au début de celui-ci, la chanson en est au milieu du dernier refrain et le plan s'étirera jusqu'à la fin du morceau. Louis s'éloigne tellement et la lumière est si faible qu'il finit par disparaître parmi les herbes. Le premier plan de la séquence qui suit montre Louis adulte en train de vomir dans des toilettes. Si la musique est au premier plan toute la séquence, on peut tout de même entendre certains sons, tous réverbérés : le soulèvement de la bâche, Antoine soufflant la fumée de sa cigarette, le vent, les rires du petit Louis et la nappe jetée dans le vent.

Dans cette séquence, la musique a trois rôles : diviser, rassembler et rappeler. Elle divise pour une question de goût : la mère l'adore, Suzanne a honte de l'aimer et Antoine la déteste. Pourtant, c'est grâce à cette musique que, pour la seule et unique fois du film, la famille a enfin l'air heureuse ensemble : malgré la pénombre de la pièce et le fait que chacun ait été jusque-là séparé des autres par la caméra, le cadre les rassemble tous, sourire aux lèvres. Et pour cela, il n'est même pas nécessaire de comprendre la musique, puisque personne ne sait de quoi elle parle, mais de lâcher prise avec elle.

Enfin, elle rappelle, mais sur deux niveaux là aussi. Bien évidemment, elle rappelle des souvenirs de dimanches à Louis, et puisqu'elle le rappelle, elle modèle le souvenir. C'est en effet le morceau qui déclenche la séquence de souvenirs de Louis, et la manière de les filmer est en opposition totale avec celle de filmer la séquence

⁶¹ Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création, montage*, Romillat, coll. « Consonances », Paris, 1992, p. 64.

précédente. Les plans sont plus larges, le fond n'est plus bouché par des murs et le cadre inondé de lumière s'ouvre sur des prés et le ciel. Même un espace exigü comme l'arrière d'une vieille voiture devient plus aéré que la pièce d'une maison, à la fois par la quasi-absence de profondeur de champ et le grand angle de la caméra, mais aussi l'ouverture des fenêtres. Mais si tout a l'air d'autant respirer, c'est aussi grâce à la musique. Grâce aux voix claires des chanteurs et de l'ambiance de fête du morceau donné par ses percussions électroniques très marquées, la séquence déborde d'une énergie qui peut justement se déplacer dans un cadre aussi ouvert. Cette ouverture est appuyée par les quelques sons que l'on peut entendre, notamment les souffles d'Antoine et du vent.

Mais c'est aussi au spectateur que la musique essaie de faire remonter des souvenirs. Ce morceau, qui connut un succès aussi important que les moqueries qu'il reçut, fait maintenant partie de la mémoire collective d'une part non négligeable de la population au moins européenne ayant vécu dans les années 2000. Très associée aux fêtes au sens large, c'est une musique qui évoque aussi l'idée de groupe, de communauté. Si on combine ces deux idées, c'est celle d'un rassemblement dans la joie qui naît. Cette musique, malgré toutes les critiques que peuvent lui faire Antoine comme ses détracteurs au sens large, rassemble la famille comme il a rassemblé et rassemble toujours ailleurs. L'abandon de Suzanne et d'Antoine qui s'amusent provoque notre abandon, et quand Louis sombre dans ses souvenirs, c'est la musique qui nous entraîne avec lui, en baissant son volume avec de la réverbération : elle nous force à tendre l'oreille, ou du moins à commencer, comme si le son allait disparaître. Mais quand elle est d'un coup mise au premier plan, elle semble jaillir des profondeurs de Louis et ses souvenirs, éclatants, avec elle. Cette manière de faire revenir la musique nous happe dans ses souvenir où nous pouvons projeter les nôtres, en particulier si nous avons passé notre enfance ou adolescence à cette époque.

On peut trouver une démarche très similaire dans un film précédent de Xavier Dolan. Dans *Mommy*, on peut trouver une séquence légère au milieu d'un film lourd pour diverses raisons scénaristiques mais également par son format 1:1. Mais, comme il resserre verticalement son cadre dans *Tom à la ferme* pour créer une scène de tension, il va l'élargir horizontalement pour occuper un format 1.85 : 1 classique qui remplit l'écran. Grâce à l'aide de Kyla, sa voisine interprétée par Suzanne Clément, qui donne des cours particuliers à Steve, atteint de troubles de l'attention,

tout en surmontant ses propres difficultés d'élocution, la mère de ce dernier retrouve du travail et le trio retrouve un équilibre émotionnel qui semblait hors d'atteinte. Au milieu du film, également dans un « effet clip », le morceau « Wonderwall » d'Oasis survient pour faire respirer le spectateur comme le personnage. Comme précisé en introduction, les moyens sont inversés : la chanson est traitée sur un mode parenthétique malgré la présence de sources visibles et les réactions des personnages qui l'ancrent dans la diégèse. Alors que des images représentant les progrès de chaque personnage défilent, le tube d'Oasis est au premier plan sonore, alors que les sons diégétiques sont relégués à l'arrière-plan. A la fin du premier refrain, alors que la musique s'arrête quelques secondes, le personnage de Steve, alors très proche de la caméra, positionne une main de chaque côté du cadre avant de les écarter, le cadre faisant de même et changeant de ratio. Alors que le morceau continue, de même que la vie des personnages qui n'ont jamais été aussi heureux dans le film, le volume du morceau baisse alors qu'ils préparent un repas, repassant à l'arrière-plan. Cependant, lorsque Diane reçoit une mise en demeure, le morceau s'arrête. Lisant sa lettre, elle apprend que c'est à cause de l'accident reporté en début de film, et le cadre se resserre pour revenir à son format d'origine.

La séquence a un but similaire à celle de *Juste la fin du monde* : faire respirer les personnages et les spectateurs dans un film étouffant. Mais là où le tube est vraiment l'élément venant rompre la mise en scène étouffante dans ce film, c'est le changement de ratio qui vient marquer avec force la rupture dans *Mommy*, puisque d'autres tubes ont pu être entendus dans des séquences à l'effet clip similaire (par exemple, l'arrivée de Steve chez lui sur « White Flag » de Dido au début du film). Mais « Wonderwall » est important autant par son aspect léger que par son statut de tube. Le morceau est connu pour avoir été repris par énormément de jeunes musiciens, notamment guitaristes, amateurs (en témoignent les centaines de reprises postées chaque mois sur Internet encore aujourd'hui). Il porte alors avec lui une idée de jeunesse et d'insouciance, malgré son omniprésence qui lui a attribué son statut de cliché de la britpop des années 90. Mais ce rapport de cliché est partagé par un très large public grâce à ce statut de tube car, comme vu plus haut, le tube est un véhicule du cliché. Il permet alors de transmettre une impression avec une grande efficacité et à un maximum de spectateurs.



Illustration 18



Illustration 19



Illustration 20



Illustration 21

1.3.2. Fidéliser par la réaction

Le tube est donc un objet connu par une majorité du public, et le cinéaste le sait. Il sait sans doute même que le spectateur, en reconnaissant le tube, va éprouver un certain plaisir. Ce plaisir de la reconnaissance est moteur d'une nostalgie qui a été de plus en plus intensément exploitée dans le divertissement audiovisuel durant la décennie 2010. Comme vu tout au long de cette première partie, si le tube peut parfois s'adresser au personnage, c'est toujours au spectateur qu'il est adressé, au moins en partie. Contrairement au personnage qui parfois n'entend pas la musique, par son insertion sur un mode parenthétique, ou tout simplement l'absence de personnage, le spectateur, s'il n'est pas atteint de surdité à un quelconque degré, entend toujours ce qu'on lui fait écouter. La poésie mémorielle base son plaisir sur la reconnaissance, mais reconnaître par soi-même apporte un plaisir supplémentaire. C'est ce qui amène à utiliser le tube comme argument commercial, jouant sur la nostalgie. Souvent associé à des éléments visuels qui sont associés à la même époque, le tube permet une empathie particulière par son omniprésence passée ou non. Certains films reposant sur un aspect nostalgique utilisent fortement le tube comme élément majeur de leur décor : *American Graffiti*, où la nostalgie de Georges Lucas pour les années 60 est assumée, est traversée par divers tubes américains, tout comme *The Boat That Rocked (Good Morning England, 2009)* de Richard Curtis repose beaucoup sur les tubes de la British Invasion (malgré un certain nombre d'anachronismes). Certaines campagnes publicitaires jouent également sur ce sentiment (nous avons pu citer les bandes annonces de Disney pour le MCU en introduction). Ce qui permet à ces différents projets de faire plaisir au spectateur est le plaisir de la reconnaissance, le spectateur étant alors récompensé pour avoir reconnu le morceau. Quand un créateur a conscience de ce rapport particulier de jeu de mémoire entre le spectateur et le tube, il peut alors s'amuser avec ceux-ci, utilisant le second pour amuser, voire fidéliser le premier.

On connaît la chanson déborde de tubes et la fidélisation du spectateur par leur nombre est indéniable, mais la captation et surtout la conservation de son attention active sont dues aux multiples variations de leurs introductions. Parmi les exemples cités précédemment, le premier morceau entendu, « J'ai deux amours », surprend mais est également comique par la dissonance entre la voix et le corps. L'arrêt brusque de « Je n'suis pas bien portant » pour passer de la voix de Gaston Ouvrard à celle

de Jean-Pierre Bacri est une rupture inattendue des règles posées par le film. L'annonce de « Ça (c'est vraiment toi) » crée une attente car ces mots sont associés à un tube qui, sans doute pour le spectateur, va se faire entendre à la suite de ces mots. Mais l'exemple le plus représentatif du travail du maintien de l'attention du spectateur est un air de faux-départ situé au milieu de film. Alors que la séquence précédente, la deuxième visite médicale de Nicolas, se termine sur un fondu au noir, celle-ci s'ouvre sur un fondu similaire. C'est un plan unique sur une femme que l'on n'a encore jamais vu dans le film, discutant avec une amie dans un restaurant. La première phrase qu'elle prononce est « Non, rien de rien, non je ne regrette rien. »⁶². Arrivant à la 61^e minute du film, il n'y a pas encore eu de rupture de ce genre dans l'utilisation de la musique. Certes, la phrase n'est pas chantée, mais tout le monde reconnaîtra le refrain d'un des morceaux les plus célèbres d'Edith Piaf. Bien évidemment, le parti pris esthétique du film étant l'utilisation importante de tubes dans sa bande son, il n'est pas envisageable que cette réplique soit une coïncidence, certitude redoublée par la présence d'une autre chanson d'Edith Piaf plus tôt, « J'm'en fous pas mal ». Comme jusqu'alors les chansons étaient utilisées sur quelques vers avant d'être arrêtées, on comprend la rupture tout d'abord comme un simple abandon du chant pour la récitation, mais la phrase suivante est « Il fallait se séparer, on s'est séparé. »⁶³.



Illustration 22

⁶² Kady Charlotte, *On connaît la chanson*, dialogue d'Agnès Jaoui et Jean Pierre Bacri.

⁶³ *Ibid.*

La rupture est totale, puisque l'attente que nous avons est détournée. On retrouve cependant cette idée de phrase toute faite qui clarifie la pensée. Toutefois, comme les tubes précédents, la phrase écrite pour Piaf permet à ce personnage inconnu de résumer son état d'esprit clairement et de manière concise. Nous n'avons pas besoin de scène d'introduction (puisque, de toute manière, ce personnage ne réapparaîtra pas et restera en dehors des histoires du film) ou de longs dialogues, cette simple citation permet de cerner l'état actuel du personnage.

Il s'est désormais définitivement installé un jeu entre le film et le spectateur. Au milieu du film, précédant de peu la rupture différente de Nicolas avec « Je n'suis pas bien portant », cette citation de Piaf vient à nouveau capter l'attention du spectateur. En effet, ces quelques ruptures esthétiques permettent de sortir le spectateur d'une zone de confort construite à force d'adaptation au parti pris d'Alain Resnais. Pour cela, il crée un effet dissonant en citant un tube mais sans le chanter. Le faire réciter par un personnage dans sa première réplique au milieu du film amène deux nouveaux éléments, l'un esthétique, l'autre narratif, qui ne reviendront finalement pas. Mais loin d'être hors-sujet, cette rupture n'est que l'une des nombreuses présentes dans le film qui nous demande donc d'être constamment à l'affût de quelles sont les règles que Resnais, Jaoui et Bacri décident de suivre : nous avons vu l'exemple de Nicolas ou du premier morceau, mais il y a aussi la séquence fantasmée de Simon sur « Vertige de l'amour », le passage de « Je suis venu te dire que je m'en vais » à « Mon p'tit loup » par Claude en fin de film ou encore la voix de Jane Birkin chantant « Quoi » partagée entre Simon et Nicolas ou par-dessus celle du personnage interprété par cette même Jane Birkin. Comme les tubes en eux-mêmes, leurs utilisations sont affaire de constantes et de variables. Si les durées ou les situations diffèrent, leur statut de tube et leur genre, la variété française, leurs sont à tous communs, ce qui permet de créer à la fois une attente et une surprise. Le point commun du genre a d'ailleurs failli ne pas être puisque l'utilisation prévue du tube rap « J'appuie sur la gâchette » de Suprême NTM n'a été retirée que par le refus du groupe⁶⁴. Une fois le parti pris installé, le spectateur attend le prochain tube, il est alors nécessaire de le surprendre pour ne pas laisser le film épuiser un effet de style qui deviendrait redondant. C'est exactement la démarche

⁶⁴ « Mon grand regret, c'est la chanson de NTM *J'appuie sur la gâchette* [...]. On a tourné les deux versions, avec et sans chanson, avant d'apprendre que NTM refusait. », Bacri Jean-Pierre, *Positif*, art. cit., p. 35.

du tube, qui doit répondre à des attentes du public (tube de l'été, *power ballad*, *ego trip*...) mais il doit pourtant se démarquer un minimum de la masse d'autres chansons aspirant à ce statut pour ne pas lui-même devenir redondant.

C'est à ce moment que la mise en scène devient ludique : on tente de deviner quand et comment va apparaître un tube et quel tube ce sera. Quand le morceau commence, le fredon du personnage se transmet au spectateur, plus ou moins malgré lui et avec plus ou moins de plaisir, et ceux-ci se laissent entraîner par celui-ci pendant quelques secondes. Avec cette réplique citant Piaf par la voix de la comédienne, le fredon ne se concrétise pas, il reste abstrait : sans doute que le personnage utilise ces mots connus pour clarifier son état auprès de son interlocutrice, mais comme elle laisse aller sa pensée hors d'elle-même au lieu de la garder en elle, le fredon n'a pas besoin d'être évoqué de la même manière que les autres. Cependant, comme le spectateur est habitué à ce que les fredons lui soient transmis, il l'accueille, pour que le morceau n'arrive finalement jamais. Les paroles restant en suspens, le spectateur est surpris et le fredon reste en lui. La scène passant de ce personnage qui regarde avec envie Claude et Odile qui semblent heureux à l'arrière-plan à ceux-ci qui montrent justement que leur couple est à la dérive, on peut voir dans cette ironie de la scène et de la mise en scène une sorte de piège, le cinéaste déposant volontairement un fredon dans l'esprit du spectateur. Le fredon étant installé, il faut le faire sortir et, comme pour les personnages, la solution pourrait être de chanter les paroles à haute voix afin de se libérer de cette musique : le tube passe alors de simple souffleur, donnant des bribes de textes, à un personnage sonore dirigeant des réactions physiques chez les personnages comme le spectateur.

Ainsi, le spectateur n'est plus seulement un auditeur passif du tube, c'est un audio-spectateur actif qui cherche et attend les effets. C'est un constat qu'il est primordial de faire pour comprendre que le tube n'est pas ici un outil d'aliénation comme Adorno l'entendait à l'époque du swing, mais une figure rassurante qui permet d'accompagner un spectateur réfractaire vers un cinéma plus exigeant et par conséquent moins aliénant. Mais contrairement à d'autres effets que peut parfois utiliser le cinéma d'auteur (travail sur la durée, désynchronisation des bandes son et image, expérimentation de jeu...) et qu'a pu utiliser Alain Resnais lui-même dans *Mon oncle d'Amérique* ou *Muriel ou le Temps d'un retour*, le choix de baser cet effet qui reste radical à l'objet sonore populaire et agréable par excellence qu'est le tube

permet de s'ouvrir à un public qui, pour différentes raisons, peut se sentir exclu de ce cinéma, sentiment découlant d'une scission due à la double nature artistico-industrielle du cinéma. La présence de tubes et d'artistes aux qualités variables dans la bande son est certes un véritable argument commercial, mais il sert surtout à confronter des spectateurs à un certain cinéma et à certaines expérimentations auxquels il ne se serait sans doute jamais heurté de lui-même : ce travail réussi sur le double terrain de l'industrie culturelle et du cinéma d'auteur peut expliquer le double succès critique et public du film. Certes il en va du spectateur pour se plonger plus avant dans ce cinéma d'auteur qui lui demande une attention active, mais *On connaît la chanson* utilise ce personnage sonore, ce spectre mémoriel pour amener le spectateur à changer son écoute et par conséquent son comportement. Lentement, le tube quitte sa place de souffleur pour endosser un rôle plus manipulateur sur les autres personnages comme sur le spectateur.

Deuxième Partie :

LE MANIPULATEUR

Quand le tube réveille les corps

2.1. Le pouvoir de rassembler

« Que tu sois sportif ou qu'tu fumes le bédo
Que t'aies fait d'longues études que tu sois sans diplôme
Que t'aimes être peinard ou qu't'aimes faire la fête
J'te souhaite comme on dit la bienvenue dans la secte »

La Secte Phonetik, « Bienvenue dans la secte », *La Réunion des Text Addicts*

On pourrait croire, notamment après les années 2020 et 2021, que l'écoute de la musique s'individualise, que les auditeurs s'isolent les uns des autres. En musique, ce début de millénaire est notamment marqué par l'explosion des sites et applications de streaming (Deezer, Spotify, Apple Music et même YouTube) qui permettent un choix et une écoute semblant infinie, prenant le pas sur les walkmans, iPods et autres lecteurs MP3 : la musique n'a plus de limite, moyennant un abonnement bien sûr. Il est vrai que les moyens d'écouter la musique chez soi se sont répandus depuis longtemps maintenant, des postes radios aux chaînes HI-FI, en passant par les multiples lecteurs désormais présents dans chaque voiture. Pourtant, le 26 août 2019 s'arrêtait le *÷ Tour* du chanteur Ed Sheeran avec plus de 775 millions de dollars de recettes, dépassant les 736 millions de dollars générés par le *U2 360° Tour* en 2011, la tournée ayant générée la plus grande recette de l'histoire (hors inflation), mais surtout en ayant rassemblé presque 8 800 000 spectateurs, soit 1,5 million de plus que cette même tournée de U2, ancienne détentrice du record de spectateur rassemblés. D'ailleurs, 6 des 10 tournées ayant rassemblé le plus de spectateurs ont au moins un pied dans la décennie 2010⁶⁵. Ces tournées de grands stades, héritées tout d'abord d'un sous-genre du rock nommé le *stadium rock* ou *arena rock*, a largement dépassé cette sphère qui les inventa dans les années 60 puis les rendit incontournables dans les années 80.

Mais cette forme de concerts immenses est décriée par certains groupes voire mouvements. Bien qu'ils soient à l'origine de cette pratique, The Beatles abandonnèrent l'idée, ne pouvant discerner ni le public, ni leur propre musique dans de telles conditions. Le mouvement punk rejettera violemment le concept même de « rockstar », figure rock dévoyée de sa forme contestataire pour devenir une élogie consumériste, refusant par conséquent les labels majeurs ou les tournées démesurées. Pourtant, même ce mouvement n'en est pas à l'abri : le groupe The Clash étaient

⁶⁵ Les différentes références concernant les différentes tournées proviennent du site <https://www.pollstar.com/>, consulté le 10 décembre 2021.

en train de devenir des rockstars punks paradoxales, ne pouvant que difficilement y associer leurs idées et styles, profondément ancrées dans une contestation de la société de consommation et de leurs représentantes, les stars internationales (« London calling, now don't look to us / Phony Beatlemania has bitten the dust. »⁶⁶), et l'enchaînement de tubes planétaires (dont ce même « London Calling »). Ce refus de s'intégrer à l'industrie culturelle participera à la chute du mouvement, mais leurs héritiers autoproclamés du punk rock n'auront quant à eux aucun problème à remplir des stades. Le grunge suivit un parcours similaire, un mouvement rejetant la société en revendiquant sa place dans sa marge, marge dans laquelle il a été placé par cette même société, et qui rencontra un succès planétaire, notamment à travers la figure de Kurt Cobain. Le grunge est donc un genre des petites salles, des caves (à l'image du clip de « Creep » de Radiohead) ou des gymnases universitaires (à l'image de celui de « Smells Like Teen Spirit » de Nirvana). Mais quand les tubes grunges se mirent à s'enchaîner, le grunge était-il toujours une marge ? Cet échange entre autodestruction et succès planétaire a entraîné les conséquences que l'on connaît sur le fondateur de Nirvana, tandis que Radiohead s'est tourné vers un rock plus expérimental. Dernier exemple qui a complètement marché dans les pas du rock, le rap : d'abord une contre-culture afro-américaine des années 70, réservée à une population violemment marginalisée, le genre explosera dans les années 80 et 90 avec des groupes qui, comme pour le grunge, revendiquaient leur marginalité et, comme le punk, militaient activement contre la société qui leur avait accordé ce statut. Cependant, si des exemples de martyrs de ce mode de vie existent comme pour le punk ou le grunge, par exemple 2Pac et Notorious B.I.G., que dire de rappeurs actuels qui, comme Kanye West ou Snoop Dogg, ce dernier étant pourtant originaire de cette marge, à nouveau remplissent les stades ?

2.1.1. Une nouvelle pratique communautaire

Quel que soit le mouvement, quelle que soit l'époque, la musique populaire s'écoute en groupe, et l'appréciation collective est à la base d'une forme de rituel dans certains genres. Le *metal* connaît un certain nombre de pratiques qui ne prennent

⁶⁶ Strummer Joe et Jones Mick, interprétation de The Clash, « London Calling », *London Calling*, Londres, CBS, 1979.

leurs sens qu'en groupe, et plus important est ce groupe, plus la pratique fait sens : c'est le cas du « *wall of death* »⁶⁷ ou du « *circle pit* »⁶⁸ par exemple, qui prennent des dimensions véritablement grisantes pour le public dans des salles immenses ou mieux, des stades ou de larges étendues en plein air dans le cadre de festivals. Dans la culture underground qui privilégie des salles plus petites par conviction et/ou manque de popularité (caractéristique présente dans le nom même de cette culture, culture invisible mais aussi culture de cave), d'autres rites apparaissent : dans le punk comme dans le rap, le « *pogo* »⁶⁹ et le « *slam* »⁷⁰ (du spectateur et non plus des seuls interprètes) sont des actes qui ne prennent leur sens (voir ne réunissent les conditions nécessaires) que dans des salles réduites. Pour Olivier Cathus, la base de tous ces rituels est le rythme partagé par tous :

« Le rythme et ses battements irriguent de vie chaque parcelle de réalité, chacune de nos activités. Retenons que le rythme est une “construction sociale de la réalité”, et qu'il prend sa source au plus profond de notre organisme, que le conditionnement rythmique est de caractère viscéral, et qu'il est nécessaire au fonctionnement de la société. Les situations inhabituelles s'appuient sur le bouleversement du rythme “normal”. Ce rythme nous offre la perspective cyclique du temps dans l'alternance des creux et des pleins et ainsi permet le passage et le voyage dans une autre “dimension”, dans un autre état à qui s'y abandonne. Le rythme offre un “être-ensemble”, une effervescence, une communion dans la syntonie. »⁷¹

Pour rendre compte du partage, il faut passer par la représentation du collectif. Au cinéma, nombreuses sont les scènes de communions musicales, rassemblant par certains morceaux pop des publics de concert. On peut citer une des séquences fantasmées de *Leto* de Kirill Serebrennikov sur le morceau « *Rock'n'roll Star* ». Le morceau est joué par le groupe Kino lors d'un concert très surveillé, comme montré dans le premier concert du film : public assis avec interdiction de se lever, de hurler ou d'applaudir durant l'interprétation, agents de sécurité confisquant les pancartes pourtant seulement peintes d'un cœur géant et présélection des groupes très encadrée malgré la bonne volonté de la directrice. Les lunettes de soleil et les vestes en jean ne vont donc pas déboucher sur une interprétation habitée comme peuvent l'être

⁶⁷ Pratique d'un public consistant à scinder la fosse en deux parties au milieu pour que celles-ci se rentrent l'une dans l'autre.

⁶⁸ Pratique d'un public consistant à courir en cercle dans la même direction, parfois en laissant un espace libre au centre.

⁶⁹ Pratique du public consistant à sauter en se rebondissant les uns sur les autres.

⁷⁰ Pratique du public ou d'un interprète consistant à bondir dans le public depuis la scène.

⁷¹ Cathus Olivier, *L'Âme-sueur*, op. cit., p. 27-28.

celles de Pete Townshend ou Mick Jagger, et l'interprétation à la guitare sèche commence donc dans le silence, filmés à l'épaule en plans relativement fixes.

Quand soudain, à la fin du premier couplet, le Sceptique s'introduit sur la scène, guitare électrique à la main, et l'échange contre la guitare électrique de Mike, le *frontmen*, avant de lui dire « Lâche toi Mike ! Bordel ! »⁷², de jeter une guitare électrique au guitariste et de plonger vers le public pour lui dire de se lever. Les lumières commencent à se faire stroboscopiques et les plans se font plus mobiles et plus stables, tandis que la sécurité essaie de faire sortir le perturbateur qui se fait toujours plus virulent devant la scène, jusqu'à monter sur une chaise, bras en croix, faisant s'extasier le public. C'est alors qu'au refrain, le public se déchaîne, se levant et submergeant les chaises biens alignées pour se ruer devant la scène, le tout en hurlant, en se retirant des vêtements et même en s'embrassant. Et cette frénésie du public, le film l'embrasse : certains plans sont en couleur et en split-screen, et la caméra épaule se faufile dans le public ou filme le public en plan zénithal pendant un travelling. Mais le Sceptique réapparaît au milieu du public, immobile, avec sa pancarte où est inscrit « Ceci n'est jamais arrivé » levée à bout de bras. Le temps de quelques plans où le groupe détruit ses instruments sur scène, et un cut rétablit le dispositif précédent avec un plan sur les coulisses : noir et blanc, steadicam et guitare sèche. Cette scène de frénésie collective rappelle la puissance du morceau choisi et son influence sur le collectif, puisque le passage de la ballade au *hard rock* entraîne un mouvement de révolte, d'où l'encadrement strict.



Illustration 23

⁷² Kuznetsov Alexander, *Leto*, Serebrennikov Kirill, dialogues de Idov Mikhail et Idova Lili, Moscou, Hype Films, 2018, adaptation de Chapron Joël sur le DVD édité par Bac Films en 2018.

Pour revenir au corpus principal, à l'exception du générique d'ouverture, tout tube ou simplement morceau entendu dans *Tournée* est écouté par un collectif, mais la forme du spectacle burlesque vient ajouter une nuance. Le public n'est pas, comme lors d'un concert, debout, mais exclusivement assis, comme devant une pièce de théâtre traditionnel ou comme devant un concert de musique savante, enfin pas tout à fait. Sa forme de spectacle assumée, ce qui peut entraîner des réticences quant à son statut d'art, le rapproche de formes d'expressions scéniques comme le stand-up ou le cirque, de même que le choix des salles : plutôt qu'assis sur des sièges alignés face à la scène les spectateurs sont ici attablés, chaque table ayant sa petite source de lumière, ou le choix se portera sur un théâtre à l'italienne, ses sièges et ses balcons. Cette disposition, qui est celle du premier spectacle montré à l'écran, fait partie intégrante de l'identité du néo-burlesque, qui la tient elle-même du cabaret, tels que les Folies Bergères ou le Moulin Rouge. Nous avons parlé plus haut de stand-up, mais si aujourd'hui l'utilisation de salles de spectacle grand public⁷³ a été privilégiées par les « *rockstars* » du genre, la salle classique du stand-up est de même disposition que celle du cabaret : le public est attablé⁷⁴. Ainsi, Mathieu Amalric retourne à un lieu fondamental de l'art populaire, en partie comme l'endroit où le tube commença à prendre forme.

Dans *Cent ans de chanson française*, résumé de la chanson française au XXe siècle, les auteurs prennent comme point de départ de la tradition contemporaine la chanson française deux lieux : le café-concert et le cabaret. Ces deux lieux naissent dans la deuxième moitié du XIXe siècle en France et seront immédiatement des sujets de prédilection des industries naissantes de la musique (sur cylindre puis disque plat) et du cinéma :

« En 1904, par exemple, le catalogue de la firme Pathé propose près de douze milles titres (tous genres confondus) sur cylindre. Quant au cinématographe, il expérimente déjà des méthodes de sonorisation pour synchroniser l'image et la voix de chanteurs célèbres. Ainsi Mayol est-il la vedette d'une dizaine de « phonoscènes » (ancêtre du clip en quelque sorte) réalisés en 1906 par Gaumont où il interprète ses plus grands succès. »⁷⁵

⁷³ A entendre par cette expression : plus de sièges et facilement accessible.

⁷⁴ Certaines salles devenant mythiques aux États-Unis comme le Comedy Store de West Hollywood (qui a accueilli entre autre Jim Carrey, Dave Chappelle ou le légendaire Andy Kaufman).

⁷⁵ Bonnioux Bertrand, Cordereux Pascal et Giuliani Elisabeth, *Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard, 2004, p. 18-19.

Dans les années 20, le *caf'conc'* se verra supplanté par le music-hall, aux installations plus grandes et proposant des « revues »*, des spectacles thématiques rassemblant plusieurs numéros, créant ainsi une affiche cohérente sur une durée définie. Ce concept sera repris par le cabaret, qui survivra en étant investi entre autre par les surréalistes. De ces deux formes, le Burlesque récupère le principe de revue, sur lequel nous nous pencherons plus tard, et la salle. Contrairement aux normes imposées par le père de la mise en scène théâtrale André Antoine, en particulier le noir et le silence absolu dans la salle, cette disposition désacralise le spectacle en mettant le spectateur dans une position de confort, où il peut manger, boire et surtout réagir au spectacle. Mathieu Amalric a fait le choix cependant de filmer le spectacle d'un point de vue humain parfois anti-spectaculaire, en particulier parce qu'il choisit de ne presque pas quitter les coulisses. Pourtant, il ne perd pas de vue l'importance du public dans le spectacle, tout comme le producteur qu'il interprète. Lors du premier numéro, alors qu'Evie Lovelle effectue son strip-tease sur scène, Joachim et les membres de la troupe en coulisses n'oublient pas de hurler et siffler en direction de la salle pour inciter le public à faire de même. Mais, lors du premier morceau interprété par Kitten on the Keys, on semble arriver à la limite du dispositif du spectacle : la communion passe par le silence.

« Dream On » figure originellement sur le premier album, éponyme, du groupe de *hard rock* américain Aerosmith en 1973, et est un incontournable du répertoire rock par son statut précurseur voire fondateur de la *power ballad*. Ce sous-genre du *hard rock* et du *metal* découle évidemment de la ballade, genre populaire lent et mélancolique issue d'une longue tradition littéraire et musicale folklorique, sous l'influence du blues, et y apporte une certaine forme de puissance caractéristiques des musiques extrêmes. Si la *power ballad* verra ses premiers précurseurs ou prototypes naitre dans les années 70, comme « Stairway to Heaven » de Led Zeppelin en 1971, « Free Bird » de Lynyrd Skynyrd en 1974 ou le morceau qui nous intéresse ici, « Dream On », ce seront les années 80 et 90 qui en seront les années phares, portée par des groupes comme Bon Jovi, Scorpion, ou encore et toujours Aerosmith. Si le morceau ne se classe pas plus haut que la 6^e place dans le top 100 des ventes de singles aux États-Unis, il y restera 29 semaines et marquera durablement l'histoire du hard rock par son influence sur le genre. Il reste un des morceaux les plus connus du groupe, popularité renouvelée en 2002 grâce au sample du riff de guitare et

du refrain par le rappeur Eminem dans « Sing for the Moment », autre succès planétaire. Le morceau se caractérise par un tempo lent, une montée en puissance progressive de la composition (les instruments s'ajoutent progressivement, le riff de guitare est composé de notes claires relativement espacées et le refrain n'affirme la puissance des instruments qu'au dernier tiers du morceau) derrière une performance virtuose du chanteur Steven Tyler et une fin en suspens laissant le riff de guitare se perdre dans un écho, abandonné par tout autre élément sonore. Le morceau est loin d'être idéal pour les pratiques évoquées plus haut, mais parfait pour faire respirer le public et le faire communier de manière plus apaisée (par la célèbre tradition des briquets allumés aux bouts de bras tendus qui se balancent en rythme par exemple).



Illustration 24

Lorsque Kitten on the Keys adapte le morceau pour la scène burlesque, elle retire le *power* pour revenir à la *ballad*. Abandonnant guitares, basse et batterie, elle se contente d'un piano et de sa voix, dispositif régulier de Steven Tyler, également pianiste, pour certaines représentations en solo, et lui retire la puissance pour revenir à une mélancolie moins désespérée, plus lancinante. Cette interprétation sonne comme un retour aux sources du début du siècle de la ballade, genre apprécié du cabaret (« La Ballade irlandaise » de Bourvil), et de la chanson française (« La Ballade nord-irlandaise » de Renaud), prolongeant ce retour de l'art populaire à sa source déjà entrepris par le film. Alors qu'elle commence à interpréter le riff au piano, elle lance de petites grimaces, filmées en un gros plan, exagérant ses expressions pour inciter le public à rire doucement, tandis que Joachim réclame en coulisse que l'on allume le micro alors que l'on entend, hors champ, quelques voix s'afférer, et d'autres s'élever

dans le public pour continuer à participer au spectacle. Mais dès que l'interprétation commence, les réactions se font plus timides, réduites à quelques sifflets éparpillés avant de se concentrer sur le refrain final. La disposition des cris et sifflets, qu'elle soit volontaire ou non, vient se positionner en rapport à la composition originelle du morceau pour amener la montée en puissance sans bien sûr arriver au niveau du tube américain. Mais ces quelques interventions sont d'une ampleur bien moindre par rapport aux numéros précédents et à la plupart des suivants, comme si le genre en lui-même réclamait une interprétation solitaire pour rester mélancolique. D'ailleurs, le numéro est uniquement musical : pas de dénuement, d'effeuillage ou même de sous-entendu, puisque le texte ne traite en rien de sexualité. N'ayant pas le point de vue du public ni même de regard sur le public, la caméra restant en gros plan sur Kitten on the Keys, on pourrait croire à une écoute presque passive de celui-ci, du moins physiquement : nous devrions parler d'intermède plus que de numéro⁷⁶. Mais la caméra coupe sur un gros plan de Joachim et trois membres de la troupe, en coulisse derrière le rideau, nous masquant le public. En effet, le point de vue choisit par Amalric, celui de la troupe en toute circonstance, permet de déployer le public dans les coulisses, un public régulier, connaisseur puisque présent à chaque représentation (voire répétition) qui se permet alors, détaché de l'événementialisation, de prendre un plaisir dans la reconnaissance de la prestation scénique : ensemble, ils sourient et balancent la tête en rythme dans un plan unique rassemblant ces quatre personnages, rappelant cette « construction sociale de la réalité » évoqué par Olivier Cathus. Même Joachim, qui n'est pas un spécialiste de la performance, est admis dans ce public participant à la représentation (du spectacle pour eux-mêmes et du film pour le spectateur), car la réaction au tube ne nécessite aucune compétence. Le rythme offre un « être-ensemble »⁷⁷ écrit Cathus, et cet être-ensemble est présenté dès ce plan, annonçant la réconciliation finale dans l'abandon.

⁷⁶ Nous apprendrons plus tard que Kitten on the Keys est présente entre chaque numéro, Joachim lui reprochant d'être trop présente.

⁷⁷ Cathus Olivier, *L'Âme-sueur*, *op. cit.*, p. 28.



Illustration 25

2.1.2. Abandonner la virtuosité

Dans cette réaction physique, personne n'est laissé de côté. Le but du tube reste de faire réagir un maximum de personnes, c'est pourquoi tout le monde doit pouvoir réagir. Il n'y a pas de prérequis à avoir pour pouvoir réagir. Dans son article « Le Corps du rock ou le corps à nu des prophètes de la modernité », Didier Manuel écrit « Le triumvirat *sex, drugs et rock'n roll* est suffisamment explicite pour définir cette quête de sensation émancipée. Une exploration qui passe avant tout par le corps et pour le corps. Une exploration qui autorise le corps à s'abandonner à la sensation pure en faisant fi des conséquences et des convenances »⁷⁸. Il est important de rappeler que cette réflexion se tourne vers le corps de l'interprète mais aussi de l'auditeur. Cette séparation est nécessaire si l'on veut élargir cette réflexion aux autres genres de musique pop : si les corps de Johnny Rotten ou d'Iggy Pop sont libérés de toute virtuosité voire de toute chorégraphie, ceux de Beyoncé ou Michael Jackson sont placés au cœur de leur *persona* par le contrôle et la technique. Il en est de même pour certaines danses devenues des pratiques à part entière, comme le *breakdance* issu de la scène hip-hop, ou pour les danseurs présents dans les clips musicaux ou sur scène, autour de Lady Gaga ou M. Pokora par exemple. Il n'est pas demandé à l'auditeur ou au spectateur de répéter de tels mouvements : certes la maîtrise

⁷⁸ Manuel Didier, « Le Corps du rock ou le corps à nu des prophètes de la modernité », *Corps*, n°13, Paris, CNRS Editions, 2015, p. 49-50.

est admirée, mais la plupart des auditeurs se contentera de mouvements moins précis, moins techniques et sera surtout jugée bien moins sévèrement que les interprètes.

L'auditeur du tube ou le spectateur du concert n'est pas appelé à agir dans le tube mais à réagir au spectacle du tube, participant à une extension de celui-ci de la scène à la fosse. Olivier Cathus écrit dans *L'Âme-sueur* :

« Le concert et le bal sont rarement des cérémonies solennelles. On n'y assiste pas de manière passive, à la différence d'un concert de musique classique ou de jazz. Au contraire, une participation enthousiaste des spectateurs s'y manifeste. Ces spectateurs, par leur participation, deviennent des acteurs, au même titre que les musiciens. »⁷⁹

Cependant, l'industrie musicale en a parfaitement conscience et exploite divers moyens pour faire réagir un maximum de personnes. Par exemple, pour accentuer le lien entre ces derniers et le public, il est de bon ton de pratiquer des chorégraphies facilement reproductibles par un public d'amateurs, comme l'ont exploité les boys bands (dont la mode occidentale connut son âge d'or dans les années 1990 et 2000 mais qui est encore très populaire en Asie de l'Est, en témoigne l'actuel succès international du groupe coréen BTS). Mais le moyen le plus simple et direct de faire réagir le public est de lui demander directement, la liste des tubes exhortant leur public à danser étant immense⁸⁰. La réaction devient finalement canalisée, et le spectateur perd inconsciemment une forme de liberté, étant incité à « se vider la tête », devenant ainsi un consommateur que l'on peut fidéliser à un artiste, un groupe, une marque. Cet abandon de la virtuosité est donc ambigu, entre aliénation due à l'absence de réflexion et émancipation de carcans sociaux. Il est alors important de contextualiser l'artiste qui produit le tube dans l'industrie musicale ou de rappeler quel milieu de d'industrie cinématographique produit le film où le tube apparaît et à nouveau quel est le but formel de l'utilisation du tube dans le métrage.

Xavier Dolan est aujourd'hui de ceux qui exploite le plus le tube comme un personnage mettant les corps en mouvement et, au-delà, à donner un aspect libérateur à des œuvres qui étaient des conceptions penchant souvent fortement vers le mercantilisme. Bien que les figures musicales dominantes de son cinéma sont

⁷⁹ Cathus Olivier, *L'Âme-sueur*, op. cit., p. 101.

⁸⁰ « Et tu tapes, tapes, tapes / C'est ta façon d'aimer » (« Les Démons de minuits », Images), « Mon ami si tu as le niveau / Rejoins nous pour t'ambiancer » (« Magic in the air », Magic System), « Do the D.A.N.C.E. » (« D.A.N.C.E. », Justice) ou le simple « Let's Dance » (« Let's Dance », David Bowie) sont quelques exemples dans une galaxie d'autres.

de très loin la pop et la variété internationale, on peut appliquer ce que l'on a pu voir plus haut à celles-ci. En effet, la pop contemporaine est très largement héritière du rock, dont la domination sans partage du rock américain dans les années 1950 puis britannique dans les années 1960 sur l'industrie musicale a durablement inscrit son origine dans ses racines blues. Quant au jazz, un des fondateurs de l'industrie musicale américaine qui s'est étendue à travers le monde, il est également un pendant important de la pop contemporaine, que ce soit par son influence sur le funk qui lui-même influencera la culture hip-hop ou par l'importance de la performance face à l'enregistrement que l'on retrouvera notamment dans la musique psychédélique. Dolan va alors mettre l'accent sur l'aspect libérateur que la pop des années 1990 tient de ceux qui l'ont précédé, en particulier une libération physique. *Mommy* entretient un rapport au corps très fort, dû en particulier au format du film déjà évoqué. Ce resserrement plus radical encore que le 4 : 3 semble empêcher la respiration que pourrait apporter un plan paysager mais il permet surtout de focaliser l'image sur un corps humain. Ce choix du cadre demande implicitement une focalisation sur le corps par l'absence d'horizontalité, et en particulier sur le buste par son absence de verticalité. Si on met le format en lien avec les couleurs dominantes de certaines scènes, en particulier certaines teintes pastel, et la présence appuyée de certaines lumières, l'image de la photographie argentique grand public se fait sentir : on peut y voir des sortes d' « instants Kodac » ou de « polaroids » instantanés . Xavier Dolan tournant beaucoup son cinéma vers le passé intime, on peut voir le choix de format et de lumière comme essayant de se rapprocher de la photographie familiale qui s'attarde en particulier sur les personnes présente et donc sur les corps.

Le rapprochement familial des personnages par le choix de format permet également de souligner le rapprochement de Kyla qui devient peu à peu un membre à part entière de la famille d'en face de chez elle. Ce rapprochement se finalise lors d'un repas « de famille » à la fin du premier tiers du film. Après un repas où Steve et Diane ont invité Kyla pour faire connaissance et surtout effacer le doute autour d'une blessure de Steve due à une dispute violente avec sa mère que sa voisine a aidé à soigner, Diane et Kyla fument une cigarette sur le bar de la cuisine. Ce dîner a notamment permis de mettre en avant le défaut d'élocution de cette dernière, qui bégaie. La mère raconte l'histoire de son fils, précisant notamment que Steve

souffre de TDAH, expliquant son comportement instable⁸¹, et rappelant avec insistance à quel point elle tient à lui. Elle finit alors la conversation en disant : « On ne s'ennuie pas avec Steve ! Not a doll moment avec Steve. ». C'est pendant cette réplique que le montage cut sur un gros plan de la main de Steve introduisant dans la chaîne HI-FI de la maison un CD gravé où est noté « DIE+STEVE Mix 4ever » : à la première mesure de « On ne change pas » de Céline Dion, la caméra revient sur Diane avertissant Kyla, « Attention ça commence. », puis sur cette dernière afin de voir sa réaction lorsqu'elle regarde le jeune homme arriver hors champ. Steve apparaît alors, dos à la caméra et face aux deux femmes, dansant langoureusement, ayant abandonné sa chemise blanche rayée pour un débardeur noir en chantant les paroles du tube francophone. Après avoir montré le visage perturbé de Kyla, Dolan se place face à Steve qui, par un léger et rapide changement de point, passe du flou au net. En plus d'avoir changé de tenue, il s'est légèrement maquillé les ongles, la bouche et les yeux. Alors qu'il devient net, Steve plonge ses yeux dans l'objectif. Si Kyla, encore peu familière avec Steve, est très perturbée par l'attitude du jeune homme, la mère décoche en un sourire : « Pétasse toi ! ». Alors que Diane raconte l'histoire de ce mix, préparé par le père de Steve pour un voyage en Californie, Kyla rend son regard caméra à celui-ci avant que le premier plan de demi-ensemble de la séquence permette de réunir les trois personnages : si Kyla reste cependant seule de son côté du bar, Steve rejoint sa mère en se plaçant derrière elle, mains sur les hanches. Dans les plans suivants réunissant les deux personnages, Diane s'amuse du comportement pourtant très suggestif de Steve, comme par habitude, comme une révolte face à ces gestes absurdes et inévitables : puisque son comportement est en partie pathologique, on ne peut que vivre avec. Diane fixe quand même des limites, retirant les mains de Steve lorsqu'il touche sa poitrine par-dessus sa robe, lançant un court regard à Kyla, comme pour signifier que leur relation reste celle d'une mère avec son fils, ce qui fait rire la jeune femme. Un gros plan sur Steve retirant le couteau de la main de Diane suivi d'un contrechamp sur Kyla vient dissiper la dernière angoisse de celle-ci.

⁸¹ En réalité, les scènes les plus extrêmes seraient plus représentatives de trouble oppositionnel avec provocation et de trouble des conduites, « des maladies plus graves et difficiles à traiter » (Apolline Ingardía dans l'article « Le cinéma et les maladies mentales : entre spectacularisation et sensibilisation » pour le webzine *Cinepsis*, 5 mars 2021 : <https://www.cinepsis.fr/le-cinema-et-les-maladies-mentales-entre-spectaculaire-et-sensibilisation/>).



Illustration 26



Illustration 27



Illustration 28



Illustration 29

Une fois toutes les angoisses dissipées, Steve s'attèle à entraîner Kyla dans la danse. Celle-ci bégaie « C'est très connu », et Steve de répondre « Ouais chante ! C'est notre trésor national ! ». Kyla passe alors pour la première fois dans le cadre qui filmait Steve et Diane danser seuls, avant de commencer à danser timidement, toujours seule dans son cadre. Après un contrechamp sur Steve et Diane qui dansent et chantent, complètement décomplexés, la caméra effectue un travelling vertical des poignets situés au niveau des hanches à la tête, et légèrement circulaire autour de Kyla, qui est par conséquent la dernière à quitter les plans fixes laissant un espace au-dessus de la tête des personnages, marque typique du cinéaste. Kyla commence à danser timidement, mais surtout à chanter. Après que Diane remarque le chant de bonne qualité de Kyla qui ne bégaie plus, la gênant un instant, cette dernière chante à pleine voix. Suivant un plan qui isole Diane de Steve, ce dernier danse à genoux devant Kyla en lui prenant les mains. Un regard de Diane vers Kyla qui n'est plus inquiétée par Steve scelle l'intronisation de celle-ci dans la famille Després. Ce regard est suivi d'un gros plan sur le visage de Steve, penché en avant et terminant la dernière syllabe du troisième couplet, doigt sur la bouche pour accompagner la baisse du niveau sonore précédant le pont musical. La caméra le suit se redresser, laissant réapparaître le visage de sa mère derrière lui, avant qu'il ne frappe une fois dans ses mains en synchronisation avec le premier temps du pont qui ramène d'un coup les instruments au premier plan sonore. Une fois le pont entamé, la caméra commence à effectuer un travelling arrière et se décale pour suivre Steve qui se déplace vers la droite du cadre, qui inclut donc désormais Kyla. Au milieu du pont, le montage enchaîne sur un gros plan de Kyla qui danse, souriante et enfin à l'aise, pendant le pont musical. Dolan coupe au premier temps du refrain en revenant sur le plan précédent, la caméra ayant prolongé son travelling jusqu'à inclure la cuisine et une bonne partie de la salle à manger, offrant au personnage intimité et respiration. Le dernier plan de la séquence coupe sur l'intérieur du placard de Diane, plongé dans l'obscurité, tandis que la coupe sonore accompagne l'ouverture de la porte par cette dernière.

La musique se place étonnamment dans l'espace sonore, dans un négatif du système vu précédemment dans *Juste la fin du monde*. Ici, absolument tout porte à croire que le morceau est traité sur le mode scénique : mise en marche du système son, réaction, chants et chorégraphie des personnages. Cependant, un élément est manquant : les indices sonores matérialisant, ces « détails dans un son tel que

frottements, irrégularité, souffle, “impuretés”, qui nous rappellent que le son provient d’une cause matérielle »⁸² selon la définition de Michel Chion. Dans cette scène, leur absence empêche d’affirmer strictement une utilisation du morceau sur ce mode. Pourtant, le lancement du morceau les appelle puisque l’on peut entendre la courte accélération du disque dans le lecteur, préparant le lancement de la musique. La musique est pourtant mixée comme de la musique de fosse. Au début de la séquence, le doute est cependant permis, puisque la musique reste à l’arrière-plan sonore, le son légèrement étouffé, et régulièrement couverte par les voix des personnages qui se parlent. Toutefois, le niveau sonore du morceau augmente en même temps que l’interprétation de Céline Dion gagne en intensité et que l’orchestre s’étouffe. Le premier couplet est chanté avec douceur, accompagné d’un riff de notes graves et courtes et de longues notes plus claires et longues au synthétiseur. Mais au second couplet, alors que s’ajoutent une batterie électronique et d’autres notes au synthétiseur, le chant de Céline Dion gagne en puissance, ce qui couvre un peu plus les personnages qui doivent désormais hausser la voix pour s’entendre. Enfin, au troisième couplet, durant lequel une guitare électrique apparaît et la batterie s’affirme, le chant de Céline Dion monte encore en intensité, cachant presque totalement toutes les voix, à l’exception de celle de Kyla qui chante plus fort que les deux autres (ce qui sans doute participe à mettre ses capacités vocales en avant). Mais lorsque Steve frappe des mains, le doute n’est plus possible, la musique passe sur un mode parenthétique, le pont couvre désormais tout autre son : sur le dernier couplet, rien ne peut désormais concurrencer la voix de la chanteuse.

Et malgré ce travail du cadre, du son et même de la composition, malgré le chant virtuose de Céline Dion, aucun jugement n’est porté sur les personnages, que ce soit sur les pas de danse ou le chant approximatif. Le choix du cinéaste concernant le mixage du morceau permet tout d’abord de légèrement camoufler les compétences vocales des personnages, mais sans les cacher totalement : sans les faire disparaître, il met ainsi leur enthousiasme au même niveau que la performance de la chanteuse. Le son travaille d’ailleurs main dans la main avec l’image pour faire disparaître toute moquerie ou malaise qui pourrait découler de leur performance amatrice. La bienveillance et même la douceur du cinéaste envers ses personnages est concentrée dans les lents travellings tournant autour des personnages qui s’imposent

⁸² Chion Michel, *L’Audio-vision*, Malakoff, Armand Collin, 2017 (quatrième édition) p. 248.

progressivement face aux plans fixes et la profondeur de champ permettant d'entourer les personnages d'un flou doré, dû à la lumière jaune de la lampe de la cuisine se reflétant sur les murs beiges et les meubles en bois marron clair. Malgré les incursions des personnages qui interrompent leur performance pour se lancer de petites phrases les uns aux autres, telles « C'est notre trésor national ! » ou « Elle pousse la note notre Kyla ! », ce dispositif audio-visuel n'est jamais rompu car les personnages comme le cinéaste sont dépourvus de tout jugement de goût. La fin est également tout en pudeur, puisqu'une fois le tube au premier plan sonore, la caméra entame un long et lent travelling arrière. Le morceau est désormais la seule source de son dans la scène, définitivement détaché de sa source : il enveloppe les personnages dans sa douceur d'un voile pudique. Cette pudeur se retrouve dans ce travelling qui, sans détourner le regard, s'écarte des personnages, les regroupant dans un même cadre mais surtout s'éloignant d'eux pour leur accorder un moment intime dont la distance nous exclut, ce qui interdit encore toute forme de jugement moqueur de la part du cinéaste comme du spectateur.

Le tube chez Dolan sert, loin de les dénigrer, à souligner les points forts des personnages, en particulier leur potentiel de séduction. Le cinéaste semble en particulier tout faire pour mettre en avant le corps de Steve, voire l'érotiser. Le choix de son maquillage discret permet de faire ressortir sa bouche et de faire ressortir ses yeux et ses mains par le vernis à ongles, le choix d'un marcel noir moulant soulignant ses formes et laissant apparaître ses bras relativement musclés ainsi que ses mouvements lascifs tandis que le cadre lui permet d'essayer de nous charmer par un regard caméra. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que Xavier Dolan utilise un morceau pop pour mettre en avant l'érotisme des corps de ses personnages, en particulier masculins : « Pass This On » du groupe The Knife, à l'aide de stroboscope et de références artistiques, mettait en valeur le personnage de Nicolas dans *Les Amours imaginaires* (2010), le tango aussi inquiétant qu'érotique de *Tom à la ferme* (2014) se dansait sur « Santa Maria (Del Buen Ayre) » tiré de l'album à succès de Gotan Project *La revancha del tango*, et la reprise du tube de Françoise Hardy « Une miss s'immisce » par Exotica accompagnait le court flashback de Louis sur sa relation avec petit ami d'adolescence dans *Juste la fin du monde*.

2.2. Embrasser les corps

« Tu sais ce soir j'ai lu, dans mon corps relâché,
Le manuel torturé de cette danse exaltée »
Eddie de Pretto, « Fête de trop », *Cure*

Car, bien plus que la musique savante, la pop est physiquement incarnée. Il n'a en effet pas nécessité beaucoup de temps pour que l'interprète de musique populaire devienne une star de cinéma, il a seulement fallu attendre le parlant : comme le rappelle Jérôme Rossi, les Arletty, Bourvil et Maurice Chevalier sont très rapidement passés de star de cabaret à star de cinéma. Le cinéma est le seul pouvant en effet reproduire l'effet authentique de la prestation directe, d'une importance capitale selon Agnès Gayraud :

« Ce fait explique qu'aussi accidentelle soit-elle pour une musique par essence enregistrée, la performance *live* joue en pop un rôle essentiel : c'est le moment de l'exposition de la chair vivante de l'artiste et l'occasion d'une contre-épreuve des falsifications toujours possibles de l'enregistrement. C'est le moment de montrer ses *guts* (ses tripes), le moment du dépassement du bluff qui se réalise, dans la chair maquillée du show »⁸³

Le corps même de l'artiste pop en pleine interprétation est un sujet abordé par un certain nombre de cinéastes, que ce soit de manière documentaire (Jonathan Demme donnant à David Byrne une importance sans comparaison aux autres membres de Talking Heads dans *Stop Making Sense* (1984)) ou fictionnelle (le travelling arrière sur la performance solitaire de l'avatar de Kurt Cobain interprété par Michael Pitt dans *Last Days* (2007) de Gus Van Sant). Mais le direct est également un exutoire pour le public, où montrer ses *guts* passe par la participation aux rituels évoqués plus haut et par la réaction à l'interprétation sur scène. Cet exutoire ritualisé est un besoin à combler dans une société où le travail est au centre de la vie d'une personne : « L'homme a besoin de s'inventer des espaces d'abréaction, des rites, des théâtres, pour expurger et nettoyer son corps des tensions et des contritions imposées par les normes sociales, la fatigue et le stress liés à la production laborieuse. »⁸⁴ écrit Didier Manuel. Dans cette *catharsis*, le musicien comme le public se met en scène selon des codes pour se rapprocher au maximum d'un emportement des corps, pour incarner le tube pop, dans l'interprétation comme dans la réception.

⁸³ Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018, p. 283.

⁸⁴ Manuel Didier, art. cit., p. 47.

Et si la pop est autant incarnée, c'est peut-être d'abord grâce une approche plus directe de sujets jugés bas, à commencer par la sexualité.

2.2.1. Une décomplexion du tabou sexuel

Dans l'article « Le corps du rock », Didier Manuel met l'accent sur l'érotisme comme élément majeur qui définit le rock. Comme vu plus haut, le rock fait partie d'un mouvement majeur de la culture musicale populaire et par conséquent a irrigué de sa tension sexuelle assumée nombre de genres qui le suivront, tension qu'il tire déjà des genres qui l'ont inspiré. Même en allant chercher dans des mouvements éloignés de cette tradition rock, que dire de la participation du tube « Diamonds Are a Girl's Best Friend » à l'image de sex symbol de Marilyn Monroe ou des fantasmes entourant les *idols* japonaises. Certains groupes vont même faire de cette tension érotique un élément fondamental de leur image mais surtout, pour certains, rendre cette imagerie érotique choquante par rapport à leur époque : la chemise ouverte et les sous-textes de Mick Jagger, le maquillage et les tenues moulantes de David Bowie ainsi que l'androgynie de son alter-ego Ziggy Stardust, les vêtements en cuir clouté inspiré de Tom of Finland des membres de Judas Priest, dont le chanteur Rob Halford était homosexuel, ou la décomplexion de Madonna tant sur scène que dans ses clips. La question sexuelle est d'ailleurs régulièrement soulevée dans les ouvrages consacrés à la pop, car considérée comme un élément majeur de sa conception. Prolongeant ce qu'écrit Olivier Cathus dans *L'Âme-sueur*, Gérard le Vot écrit dans *Poétique du rock* :

« Au fond, dans les musiques populaires nord-américaines, l'effervescence, le mouvement, l'énergie, le rythme, celui épais, régulier et « barbare » du *big beat*, seront perpétuellement sollicités et reposent sur les déterminismes majeurs que sont les pulsations cardiaques, l'énergie sexuelle productrice d'adrénaline, les gestes instrumentaux, mais aussi les mouvements de la danse, et ceci du *rock'n'roll* jusqu'au *hip-hop*. Dans toutes ces musiques, la chaleur de la performance s'exprime dans l'intimité de la substance corporelle et renvoie à une immédiateté de la situation et des comportements musicaux, hors de toute transcendance et de toute intellectualisation. »⁸⁵

Tournée accompagnant une troupe de New Burlesque, la relation entre musique et érotisme est bien évidemment importante. Le néo-burlesque est en effet un mouvement d'origine américaine qui place les questions de sexualité au cœur

⁸⁵ Le Vot Gérard, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, Minerve, coll. « Musique ouverte », p. 97-98.

des représentations. Comme son nom l'indique, il fait suite au mouvement *burlesque*, nom donné aux Etats-Unis aux spectacles de cabarets français exportés à la fin du XIXe siècle (Moulin Rouge, Folies Bergères...). Après avoir connu un âge d'or dans les années 1940 et 1950, la concurrence du *rock 'n' roll* se fait sentir jusqu'à la quasi-disparition du Burlesque dans les années 70 : la sexualisation des corps change de main dans le paysage étasunien, Dixie Evans et Lili St-Cyr laissant leur place à Marvin Gaye et Robert Plant. Mais dans les années 1990, grâce à la mode dite du *revival* la décennie précédente, le burlesque renaît de ses cendres dans plusieurs villes américaines, mais dans une vision plus politisée : après la vague de féminisme américain dans les années 1980 qui continue de grandir, c'est la culture *queer* qui prend de l'ampleur⁸⁶. Le new-burlesque va s'inscrire dans cette nouvelle contre-culture avec des spectacles homoérotiques ou avec une mise en avant d'artistes transgenres par exemple. L'une des troupes majeures de ce mouvement est le Velvet Hammer Burlesque : fondé en 1995 à Los Angeles, le groupe affirme une position féministe notamment par la présentation de corps de femmes qui sortent de l'ordinaire et des représentations de beauté dominantes. Parmi la trentaine d'artistes ayant composé la troupe à travers son histoire, on retrouve entre autre Miss Dirty Martini et Julie Atlas Muz, toutes deux membres de New Burlesque de Joachim Zand. Elles sont rejointes par d'autres artistes phares du néo-burlesque qui le compose : Kitten on the Keys, issue de la scène punk de San Francisco, une des artistes majeures de la ville, et Mimi le Meaux, qui est considérée comme une des refondatrices du mouvement avec le duo Dames In Dis Dress.

Avec ce casting d'artistes ancrées dans ce mouvement, il est tout à fait normal de se pencher sur le travail d'érotisation de corps différents. Les membres du New Burlesque déploient en effet un éventail de corps varié : de jeunes femmes minces, des plus âgées, des plus rondes, et un homme. Cette diversité est appuyée par des types de représentations tout aussi éclectique : du strip-tease classique ou satyrique, de la comédie horrifique, des costumes excentriques de nobles français ou typiques des shows de Las Vegas, le tout entrecoupé de prestations musicales. La sélection musicale du New Burlesque est pensée en particulier en lien avec les numéros, ce qui permet, là encore, de remarquer une diversité bienvenue

⁸⁶ On pourrait d'ailleurs y voir, dans l'importance croissante de ces cultures par rapport à la musique dominante de l'époque, une réponse au pic de popularité du *glam metal*, utilisant les codes ambigus du *glam rock* (David Bowie) et du *glam punk* (New York Dolls) pour réaffirmer une masculinité forte.

(*power ballad*, jazz, rythm and blues, garage rock et music-hall américain). Parmi les morceaux, penchons-nous sur une courte citation, « Shivas Regal » (aussi connu sous le nom « Theme for Gypsy ») de Sonny Lester. Cette utilisation est sans doute la plus classique du film, puisque le morceau lui-même est connu comme un incontournable du burlesque scénique des années 1950, la fin de son âge d'or. Sonny Lester a d'abord été un musicien de jazz avant de devenir un important producteur des années 1960 à 1980, spécialisé dans le jazz contemporain. « Shyvas Regal » est sans doute un de ses tubes les plus marquant et son affiliation aux grandes heures du burlesque participe grandement à l'aspect érotique du titre. En réalité, l'érotisme est un aspect non négligeable de la carrière musicale de Lester, puisqu'avec Ann Corio, il participera à l'album *How to Strip for Your Husband* en 1968, album qui contient nombre de morceaux très appréciés de la scène burlesque. Cette association désormais entérinée entre ce morceau et le strip-tease donne au morceau une aura érotique immédiate, dont les premières notes de trompettes sont déjà évocatrices.



Illustration 30

Dans *Tournée*, ce morceau est attribué à un spectacle de Mimi le Meaux où elle porte une tenue légère et des gants d'opéra rouges à paillettes et un boa blanc. Premier numéro visible depuis le départ de Joachim, Mimi apparaît en sortant de l'obscurité pour s'arrêter de profil devant la caméra en plan moyen. Après avoir été introduite par Kitten on the Keys, un raccord dans l'axe la cadrant en gros plan rend plus fort la sensation de stress qu'elle doit ressentir avant de monter et à cause de départ de Joachim. Dès les premières percussions, elle avance en dépassant

la caméra qui la suit de dos alors qu'elle monte sur scène, en contre-jour à cause du reflet du spot braqué sur la scène. La caméra s'arrête en retrait un instant, en légère plongée permettant de distinguer le public dans l'obscurité, mais distinguable grâce aux lampes allumées sur leurs tables, avant de suivre Mimi le Meaux sur scène, qui part d'abord à gauche du cadre puis à droite, toujours filmée de dos ou presque. Un seul raccord mouvement lors de la danse synchronisée avec un coup de cymbales permet de changer de passer de l'autre côté en légère contreplongée pour rendre visible les balcons. Sa chorégraphie ne comporte pas, de ce que l'on voit, d'effeuillage, laissant reposer l'érotisme sur les déplacements, le déhanché et l'usage du boa.



Illustration 31

Cette association permet une identification immédiate du type de spectacle, qui est proche du Burlesque classique, et de l'artiste elle-même. Tous les morceaux ne portent pas la même dimension érotique, jazz, blues et rock ne partageant pas toujours les mêmes codes, et les spectacles sont divers : si, comme vu précédemment, *Kitten on the Keys* est habitué des interprétations musicales, Mimi le Meaux sera plus proche du Burlesque originel et le plus directement érotique, ce qui prolonge un personnage à la sexualité affirmée hors de la scène. Pourtant, on peut lire cet usage du tube de manière anempathique*, c'est-à-dire « accusant, par leur caractère indifférent voire gai, opposé à une situation dramatique, le tragique de celle-ci »⁸⁷ selon Michel Chion : l'érotisme, immédiatement identifié puis supporté par le morceau de manière empathique, est le métier du personnage, mais cette représentation

⁸⁷ Chion Michel, *L'Audio-vision, op. cit.*, p.242.

sans Joachim ne l'enthousiasme guère. Ce traitement anempathique est dû d'une part au cadrage, constamment derrière, parfois très resserré, et à la lumière, dont le fort contre-jour joue à la fois sur le soulignement des formes de l'artiste et sur l'absence d'identification de ses émotions, gommées par l'absence de détails sur son corps et notamment son visage, et d'autre part au montage, par le raccord dans l'axe anxiogène et le raccord mouvement dont le passage de plongée à contreplongée perturbe le spectateur dans son placement dans l'espace ainsi que son appréciation du plan, qui aurait pu devenir un plan-séquence. Certes le morceau est un marqueur d'érotisme, mais là où il est divertissement pour le spectateur-auditeur, elle est un travail pour les membres du New Burlesque, chacune travaillant dans sa catégorie.

La diversité du spectacle est très bien résumée en un seul plan, lors de la scène où Joachim annonce son départ durant une répétition. Alors qu'il regarde et fait des remarques sur le spectacle, un plan de demi-ensemble sur la scène montre les cinq femmes répéter ou s'échauffer : Kitten on the Keys joue du piano avec une voix fluette, Evie Lovelle s'entraîne à porter de grandes ailes blanches, Miss Dirty Martini pratique des exercices au sol, Mimi le Meaux s'étire et Julie Atlas Muz pratique un exercice d'évasion, ligotée et nue sous ses cordes. Chanson, onirisme, effeuillage et comédie se côtoient mais, comme le rappelle Joachim, assis face à la scène en contrechamp, l'érotisme fait lien entre tous les numéros. Il n'est en effet pas convaincu par le numéro de Julie : « L'idée est bonne mais c'est pas sexy. Tu ressembles à un ver de terre, là. ». Il n'est d'ailleurs pas convaincu par grand-chose, puisqu'il demande à Kitten de faire une voix « less little girl » avant de lui reprocher également d'être trop présente (intervenant entre chaque numéro) et de trop focaliser son répertoire sur les années 1950 avant de lui proposer, sarcastiquement, de faire du rap allemand. Le ton monte entre les deux jusqu'à ce que Joachim annonce son départ, agacé : « On n'a pas besoin de toi. » et « It's our show. » seront les réponses qu'il obtiendra.



Illustration 32

2.2.2. Une certaine imagerie en paratexte

Comme on a pu voir, citer un morceau n'est pas un acte hors-sol ou absolu : une citation emporte avec elle tout une imagerie. L'attrait érotique des tubes ne vient pas uniquement d'eux-mêmes, mais aussi de leurs interprètes, ce qui permet de légèrement dériver vers les questions de genres musicaux et de stars. Bien plus que la musique savante, la musique pop est incarnée par celui qui la joue. Si des exemples de stars de la musique savante existent (Maria Callas pour ne citer que la plus connue), c'est par le principe d'enregistrement que les interprètes sont d'abord immortalisés avant de prouver leurs capacités sur scène, sans compter que l'explosion du rock'n'roll qui amènera les ventes de disque et de places de concerts à des niveaux jusqu'alors inégalés coïncide avec celle de la télévision, qui va plus encore que le cinéma avant elle se tourner vers la musique populaire pour attirer un public large et ainsi participer à créer des stars de la pop. Quand un artiste devient une star, il devient indissociable de ses morceaux, et c'est donc sa propre image qui déborde sur la citation de ses tubes.

La sélection musicale de *Tournée* est des plus intéressantes à ce sujet par le principe de revue du New Burlesque. Précédemment, il a été rappelé que le Néo-Burlesque est un mouvement à valence érotique certes, mais avant tout politique. Les femmes sont à la fois créatrices et interprètes de leurs numéros, ce qui permet de mettre en avant une variété de corps et d'approches. Ces approches sont définies

autant par ce qui est visible que parce qui est audible. Les morceaux choisis ont en commun pour une large majorité d'être portés par des artistes prônant un érotisme masculin et viril. Parmi eux, on peut trouver les déjà cités Aerosmith dont le rôle majeur dans l'expansion du *glam metal* a été porté par des tubes comme « Sweet Emotion » ou « Love in an Elevator », prônant une décomplexion sexuelle hétéronormée, et « Dude (Looks Like a Lady) », se moquant certes de Vince Neil, chanteur de Mötley Crüe, mais surtout de son apparence féminine, ou encore Screamin' Jay Hawkins. Bluesman au style très particulier, il s'est spécialisé dans la reprise de chansons blues, mais en ajoutant cris et bruits corporels, revenant à un aspect plus primitif et plus agressif dans ses chansons, allant jusqu'à se créer un alter-ego scénique farfelu, entre la culture vaudou et le mythe du vampire. Mais ce ne devait à l'origine pas être le cas de ce qui restera son plus grand succès : « I Put a Spell on You ». Composée comme une ballade traditionnelle, l'enregistrement sous alcool donnera une version beaucoup plus fantasque, qui sera d'ailleurs censurée. Dans la lignée de son répertoire, la chanson d'amour est très virile, prenant le point de vue d'un homme qui ensorcelle une femme par amour.

Le morceau intervient lors d'un numéro de Julie Atlas Muz, le dernier avant le départ de Joachim. Placée derrière l'épaule de Joachim, la caméra filme en plan moyen l'interprète entrant sur scène. Elle commence en saluant le public, dans une jupe et un corset noir, une main dans le dos. Juste avant le premier, le montage cut sur Joachim qui s'en va à travers le public, d'abord de face puis suivi par la caméra. Le cut suivant intervient sur le premier temps fort suivant le vers, Julie est filmée en plan rapproché au niveau des jambes et la caméra effectue un panoramique vertical vers le haut, découvrant l'accessoire principal du numéro : un gant à la main droite cachant le poignet de la danseuse de manière à faire croire qu'elle tient une main coupée, qui est en réalité sa véritable main. Elle se retourne en levant le bras pour que la « main coupée » lui touche l'épaule de l'index en rythme avec le morceau. Lorsque le premier cri du morceau se fait entendre, Julie se tourne vers la main qui la salue, avant de regarder le public et de hurler un instant, la main se jetant sur son visage pour la faire taire. Le plan suivant montre Joachim, dans un plan de demi-ensemble, discuter avec un homme attablé à propos du spectacle, puis le montage revient sur Julie, simulant l'évanouissement, toujours en plan rapproché : la main défait son corset, lui tire le cache téton droit, lui chatouille l'aisselle gauche,

puis la caresse par-dessus sa culotte avant de l'attraper. Le *cut*, dans un effet X 27*, consistant à faire alterner par le montage l'intensité sonore de la musique d'écran entre deux cadres à différentes distances de la source sans interruption dans la musique selon Michel Chion, ramène la caméra derrière Joachim dans un couloir, filmé en plan rapproché, qui croisera Mimi après un virage avant de quitter le bâtiment.



Illustration 33

Encore une fois, le potentiel érotique du morceau est mis à contribution dans le spectacle, mais c'est également l'image de Sreamin' Jay Hawkins qui est exploitée. Comme vu plus haut, le chanteur s'est créé un personnage comico-horifique, tout comme le numéro : délaissant les origines païennes peut-être un peu trop exotiques pour se tourner vers le gothique européen, le personnage est attaqué par une main coupée, vivante et lubrique. Mais sur l'ensemble du film, la logique de revue va plus qu'exploiter les potentiels érotiques et poétiques des morceaux, elle va retourner l'érotisme masculin. Les divers artistes cités sont derrière des morceaux où la femme est objet : Hawkins jette un sort pour posséder la femme qu'il aime, tandis que le plus grand succès de Lester est *How to Strip for Your Husband*, qui sous-entend que c'est pour l'homme que la femme se déshabille et non pour elle-même. Désormais, ce sont les femmes qui se déshabillent pour elle-même, se fixant leurs propres limites, et ce même au détriment du producteur masculin. Juste avant le numéro de Julie Atlas Muz, c'est Evie Lovelle qui termine son numéro d'effeuillage. Encore une fois, malgré ce que souhaite Joachim, elle n'enlève toujours pas son soutien-gorge : un plan par-dessus l'épaule de Joachim la montre terminer son numéro avant qu'un déplacement du point sur celui-ci ne le dévoile en train de secouer la tête, sans pour

autant agir. Elles s'exposent à ces tubes d'hommes virils pour s'exprimer de manière délibérée, ou peut-être malgré elles.

La variété française produit quant à elle une imagerie bien différente : loin de l'exubérance des rock stars et de leurs textes provocateurs, on se concentre ici sur des chanteurs qui veulent se montrer proche d'un public parfois moins jeune, se montrant par instant plus sages et consensuels. Ce consensuel souvent naïf est ce qui est pointé du doigt d'un côté par des artistes plus exigeants ou plus radicaux⁸⁸ qui la considèrent comme tirant la musique vers le bas, et de l'autre par une élite qui la dénonce comme dangereuse car consumériste et rendant son auditeur incapable de communiquer⁸⁹. Cette dénonciation peut s'appliquer à *On connaît la chanson* d'Alain Resnais : non seulement les personnages sont incapables de communiquer entre eux, mais ils sont aussi incapables de penser par eux-mêmes. Comme vu précédemment, les extraits musicaux sont pensés comme des expressions toutes faites⁹⁰, rendant cette naïveté commune à tous les personnages. Dans une comparaison extrême, les vers de tubes de variétés se rapprochent des slogans de Big Brother dans *1984* de Georges Orwell (1949), ouvrage contemporain d'Adorno qui lui-même a travaillé sur la personnalité autoritaire⁹¹. De la même manière que les slogans s'imposent par une propagande d'état et se retrouvent dans la manière de penser des individus, les tubes s'imposent à la radio et à la télévision (et désormais sur internet) par la puissance marketing de l'industrie musicale et sont donc imposés au public par une omniprésence déjà évoquée en première partie. Dans cette perspective, ce qui a été analysé comme inoffensif tend désormais vers le dangereux, car le souffleur qui vient aider la personne à trouver ses mots devient un marionnettiste qui impose ses pensées voire ses mouvements aux personnages. En effet, dans *On connaît la chanson*, ce n'est pas tant le personnage qui chante ce qui peut l'inspirer, mais le tube qui s'impose par-dessus le personnage. Si l'acteur chante visiblement le morceau, son apparition tel qu'il a été originellement enregistré par l'artiste et

⁸⁸ Renaud, Suprême NTM ou Gainsbourg en France ont exprimé d'une manière ou d'une autre une certaine forme de dégoût voire de mépris pour la variété. Cependant, comme toute imagerie générale, il est important de rappeler son aspect archétypal, voire caricatural.

⁸⁹ « [La musique de variété] semble plutôt venir parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer », Adorno Theodor, *Le Caractère fétiche de la musique*, op. cit., p.9 -10.

⁹⁰ Bacri Jean-Pierre, art. cit., p. 35.

⁹¹ Dans ses travaux *Etudes sur la personnalité autoritaire* de 1950 menés avec Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson et R. Nevitt-Sanfort.

son mixage sur le mode parenthétique couvrant tout le reste du son lui permet de prendre le contrôle du personnage pendant quelques secondes sans qu'il ne soit dérangé : certes les autres personnages semblent ne pas remarquer cette possession spontanée, mais nous, spectateurs, en sommes les témoins. Le tube devient alors un personnage puissant et manipulateur beaucoup plus sombre, qui n'est caché que par le ton majoritairement léger de l'écriture de Jaoui et Bacri et la mise en scène sobre et parfois discrète de Resnais.

2.3. Possession ou libération ?

« Ils m'entraînent au bout de la nuit,
Les démons de minuit »
Images, « Les Démons de minuit »

Même en s'éloignant de cette comparaison relativement exagérée, une figure puissante est associée à la musique, en particulier la musique populaire. Ayant pu employer le terme de « rituel », celui de « chaman » vient ici prolonger le parallèle avec les cérémonies religieuses vers le paganisme. Loin de sembler excentrique, cette comparaison est très courante dans les études sur la pop, et même la musique dans son sens le plus large. On la retrouve dans « Le corps du rock » de Didier Manuel, *L'Âme-sueur* d'Olivier Cathus, *La Dialectique de la pop* d'Agnès Gayraud et *La Haine de la musique* de Pascal Quignard, tous faisant partie des références de ce mémoire. Ce dernier consacre une part non négligeable de son ouvrage à un rabaissement de l'écoute, au-delà de la simple opposition religieux/païen, à un stade de rituel tribal. Le corps perd son contrôle dans un esprit qui peut paraître perturbant voire dangereux. Quignard écrit par exemple :

« Hymnes nationaux, fanfares municipales, cantiques religieux, chants familiaux identifient les groupes, associent les natifs, assujettissent les sujets.

Les obéissants ? »⁹²

Si le tube pop n'est pas explicitement cité, il est présent car il est, comme les autres formes de musiques, il inclut une dimension tribale plus ou moins présente selon les genres (rivalité Paris/Marseille dans le rap français ou l'album *Nevermind*

⁹² Quignard Pascal, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 131-134.

the Bollocks, *Here's the Sex Pistols* provoquant explicitement un groupe rival). Mais de ce point de vue, adhésion est synonyme de soumission.

Nous avons déjà pu voir précédemment un certain nombre de ces rituels collectifs mettant en scène différentes tribus (métalleux et « *wall of death* », punks et « *slams* »...), mais si une branche de la musique pop se rapproche le plus de cette imagerie tribale, c'est bien celle des musiques électroniques. *House*, *dance* et *techno* font partie de la culture de la *rave*, dont la traduction littérale de l'anglais est « délirer ». Deux aspects de la *rave* permettent de la rapprocher d'un rite tribal : la prise de produits stupéfiants, permettant une perturbation de la perception et parfois le décuplement des sens, et les caractéristiques de la musique. Si cette musique repose sur des instruments inconnus des tribus primales, elle se base sur des codes similaires : importance de la percussion, distorsion des sons, en particulier des voix et puissance sonore importante.

2.3.1. Un envoutement incontrôlable

Un film a travaillé ce parallèle à l'extrême, et son réalisateur ne surprend pas : *Climax*, de Gaspard Noé (2018). Outre son travail régressif sur les personnages qui quittent peu à peu la civilisation pour retourner parfois à un état bestial et sur les corps qui deviennent déformés par les coups ou la folie, le cinéaste avait travaillé à deux reprises avec un compositeur de musique électronique majeur, pour *Irréversible* (2002) et *Enter the Void* (2010), à savoir Thomas Bangalter, membre du duo phare de la *French Touch* Daft Punk. Dans *Climax*, Gaspard Noé filme une troupe de danse urbaine fêtant la fin des répétitions dans un local isolé alors que la neige est abondante à l'extérieur. Alors qu'ils finissent par comprendre que la sangria qu'ils ont tous bu a potentiellement été droguée par l'un d'entre eux, le film plonge dans une transe cauchemardesque où se côtoient *bad trip*, tentatives de viol et de meurtre, homicides involontaires et danses ininterrompues, le tout dans un long plan-séquence couvrant la moitié du film.

Le film n'entre pas tout à fait dans le corpus, malgré la présence de certains tubes (« *Born to Be Alive* » de Patrick Hernandez ou « *Tainted Love* » de Soft Cell par exemple), mais il reste éclairant par le parti pris extrême de Gaspard Noé. La prise de drogue est certes importante dans la perte de contrôle de soi, mais la musique reste

absolument essentielle, puisque nombre d'actions désespérées prennent des formes chorégraphiques. La plus évidente des pertes de contrôle dirigées par la musique est une crise d'angoisse de Selva, interprétée par Sofia Boutella. Après avoir été abordée par un danseur très insistant dont les actes de colère (coups de poing dans un canapé ou une porte) paraissent également proches de ses mouvements dansés vus au début du film, elle entre dans une pièce éclairée en rouge en hurlant. Elle effectue un tour sur elle-même, tombe au sol pour rouler et se mettre en position fœtale dans un sens, puis dans l'autre, avant de faire le grand écart contre un mur, de se relever et tourner sur elle-même, prise dans des rideaux. Elle s'arrête alors face à un mur tapissé d'une représentation de forêt et se met à rire. Malgré l'aspect visiblement incontrôlable de cette panique, le personnage semble danser : à l'instant où s'arrêtent ses cris, la musique qu'elle couvrait réapparaît, imperturbable. Elle continue encore et toujours de faire réagir les corps à ses pulsations, tel un shaman dirigeant la cérémonie. Elle est le shaman, plus puissante que le DJ, interprété par Kiddy Smile (acteur important du *voguing*⁹³ en France), puisque ce dernier n'est plus aux platines une large portion de la soirée. D'ailleurs, ce n'est pas sa disparition de son poste qui inquiétera les adeptes, mais la coupure de courant due à la présence de Tito, fils encore enfant de la chorégraphe, dans le placard électrique. Dans une lumière rouge de secours, le premier acte d'un membre de la troupe est d'amener un poste radio (potentiellement un *ghetto-blaster*, symbole de la musique urbaine) pour remettre immédiatement de la musique. L'aspect tribal du film se concrétise lorsque la majorité des personnages finit par se déshabiller partiellement ou non pour se peindre le corps et potentiellement coucher ensemble au beau milieu de la salle.



Illustration 34

⁹³ Danse urbaine issue des clubs gays américains dans les années 70 inspirée des déplacements et des poses des mannequins lors des défilés de mode.

Pour revenir au corpus, penchons-nous à nouveau sur Xavier Dolan qui, plus que les autres, a transformé le tube en puissant marionnettiste. Si Alain Resnais semble permettre au tube de contrôler temporairement la pensée de ses personnages et si Mathieu Amalric l'a iconisé au sens premier du terme, la mainmise du tube sur les corps est immuable chez Dolan. Nous avons pu voir à plusieurs reprises le pouvoir du tube sur les individus, notamment pour les faire entrer dans un groupe : dans *Juste la fin du monde*, « Dragostea din tei » d'O-Zone permet à la famille de s'unir une dernière fois, et dans *Mommy*, « On ne change pas » de Céline Dion permet de la créer. Pourtant, on peut voir des marques de résistance chez certains personnages. Dans le premier film, pendant qu'elle prépare à manger et alors que toute la famille vient de se disputer à nouveau, la mère est enthousiaste à l'idée d'écouter et même de danser, et Catherine, la femme d'Antoine, s'intéresse au morceau, potentiellement pour s'intégrer davantage à la famille. Pourtant, les trois autres personnages résistent au tube : Antoine et Suzanne verbalisent avec virulence leur désapprobation tandis que Louis reste extérieur et, semble-t-il, hermétique à cette explosion d'insouciance. Pourtant, la joie naïve du tube se répand et d'autres corps se voient alors dirigés, en particulier Suzanne qui finit par danser avec sa mère sa chorégraphie du cours d'aérobic. Catherine ne va pas jusqu'à les rejoindre, ne se sentant visiblement pas encore membre de la famille, mais se permet de rire en mimant légèrement un mouvement de la mère. Même Antoine, qui avait quitté la pièce de dépit, revient, attiré par la musique et la chorégraphie : le ridicule de la situation ne peut être ignoré, et il compte bien en rire. Louis est même capable de renouer un instant avec la complicité de son frère, le temps d'un sourire et d'un clin d'œil. Le tube rassemble les personnages malgré eux, permettant l'acte de réunion suprême de ce film : la présence de tous les personnages, partageant la même joie, dans le même cadre.

Dans la scène de *Mommy* vue précédemment, c'est Kyla qui est visiblement troublée par le comportement de Steve et par la réponse de la mère : pourtant le charme finit par opérer, et Kyla rejoint la famille Després. Pour ceci, Steve chante « On ne change pas » à un niveau sonore équivalent à celui de Céline Dion. Les voix se mêlent, ne font plus qu'une, plongeant le jeune homme dans une transe. Au contraire d'être cette transe incontrôlable qui se propage chez Gaspard Noé, Dolan donne au tube un pouvoir canalisateur sur Steve, qui ne suit pas ses instincts

comme il pourra le faire plus tard sur un autre tube : « Blue (Da Ba Dee) ». Ce tube d'eurodance sortit en 1999 par le groupe italien Eiffel 65 au succès planétaire aura pour effet de hisser le groupe sur le devant de la scène pop internationale, bien que ce ne soit que leur premier single. Il se place en numéro un des ventes dans une dizaine de pays et monte même en sixième place du *Billboard Hot 100* aux États-Unis, devenant par la suite un morceau emblématique si ce n'est cliché du passage des années 1990 à 2000 pour la musique pop. Son apparition dans *Mommy* coïncide avec le premier cours particulier de Kyla avec Steve. En effet, Diane rencontrant des difficultés avec Steve qui est déscolarisé, elle demande l'aide de sa voisine pour lui libérer du temps afin de trouver du travail. La première séance se déroule de manière assez désastreuse. La séquence précédente, où Diane discute avec une autre voisine dans une maison luxueuse, est accompagnée par des bruits d'oiseaux sans doute en cage, le son d'une télévision en fond et d'un lied de Schubert : tout est rassemblé pour une ambiance rassurante, avec des sons et en particulier des voix qui forment des présences en arrière-plan, bien que Diane soit mal à l'aise. Lorsque sa voisine lui demande « Comment qu'il va Steve ? », le son laisse entendre le mot « Inside » du premier couplet du tube italien qui remplace l'œuvre romantique. Cadrant en plan rapproché sur les pieds de Steve tapant sur un mur, la caméra entame un panoramique vertical vers le bas pour montrer le jeune homme en piquet sur le canapé. Le son du morceau est étouffé et les personnages sont obligés de hausser la voix, voire de crier pour s'entendre, « Blue (Da Ba Dee) » est donc utilisé sur le mode scénique. Kyla demande à Steve de se concentrer, mais il répond ne pas comprendre à quoi ce qu'il apprend pourra bien lui servir. La caméra panote sur Kyla qui lui rappelle qu'ils avaient un accord avant de retourner sur Steve qui descend du canapé et se lève. Après un bref plan fixe de face sur Kyla qui regarde Steve lui passer devant, Dolan coupe sur le jeune homme, cadré de face en plan rapproché en effectuant un travelling arrière, le jeune homme quittant le salon pour la cuisine en se plaignant que ce n'est pas une entente pour lui mais une obligation. Le plan suivant sur Kyla est un lent travelling circulaire autour d'elle, appuyant son contrôle d'elle-même alors qu'elle demande à Steve de baisser la musique. Le montage coupe sur Steve, en plan taille lorsque le niveau sonore de la musique et de la voix baisse, juste avant que Steve ne commence à danser sur le premier temps du refrain qui coïncide avec le « I'm blue » qui ouvre celui-ci. Steve ouvre ensuite le frigo avant que Kyla, dans un plan qui reprend la composition

du dernier où elle est apparue, ne se mette les mains sur les oreilles, visiblement très dérangée par la musique dont le niveau est assez fort pour déranger également le spectateur.

Après que Steve a pris une brique de lait en se plaignant qu'il n'y ait pas de jus d'orange, Kyla essaie de lui rappeler qu'il ne leur reste que dix minutes, mais bute sur le mot « trente », ce qui amuse le jeune homme. Alors qu'elle le rejoint, Steve se met à danser en sautant et remuant les bras et à chanter en se rapprochant d'elle. Il se met alors à imiter le bégaiement de Kyla en répétant sa réplique précédente : « D-d-d-dix minutes, p'is après on d-d-danse. ». Kyla lui demande alors, dépitée, de se calmer, mais Steve lui touche un sein, ce qui commence à énerver la jeune femme. Steve prend une pose choquée, avant de recommencer avec un air provocateur, ce à quoi Kyla répond « J'accepte pas ça ! ». Remarquant la colère monter en elle, Steve, toujours plus incontrôlable, lui demande, voire lui ordonne de le frapper (« Tape-moi sur la gueule ! » dit-il à deux reprises en se tapant le visage). Elle se retourne, cadrée en gros plan, rendant la tension déjà concentrée dans les percussions électroniques graves du morceau à un niveau désagréable depuis plus d'une minute encore plus palpable. La caméra s'éloigne lorsque Kyla se remet face à Steve, reprenant le contrôle d'elle-même, mais Steve lui arrache un de ses colliers et lui donne de petites claques, ce qui la pousse à bout : elle se jette sur Steve, pris de court, et le plaque au sol en lui maintenant le visage avec sa main. Elle se met alors à l'injurier, se retenant de crier, le souffle court, les dents serrées et son visage collé au visage du jeune homme qui ne dit pas un mot. Cet échange de cinquante secondes est filmé en un seul gros plan sur les deux visages de profil, auquel le format du film rajoute un sentiment de danger étouffant. Un court plan zénithal, mettant la tête de Steve vers le bas de l'écran, permet de voir Kyla lâcher Steve pour récupérer son collier, avant de revenir sur le plan précédent que Kyla quitte par la gauche en se relevant, tandis que Steve le quitte par la droite en reculant assis par terre, ne laissant que ses pieds dans le cadre. Pendant cette courte séquence en gros plans, la musique a été étouffée, reléguée à l'arrière-plan sonore malgré le faible niveau de la voix de Kyla qui s'empêche de hurler, sans pour autant disparaître. La composition sonore revient à son statut précédent, le morceau d'eurodance revenant au premier plan pour quelques secondes seulement, car il est désormais impossible de revenir à la situation précédente. Un gros plan sur Kyla, tremblant de colère et un autre

sur Steve qui se met à pleurer permet d'affirmer le changement des rapports de force entre les personnages. Mais le plan suivant sur Kyla, qui vient de se rendre compte de ce qu'il vient de se passer, effectue un léger panoramique de la caméra vers le bas ce qui permet de révéler une tache d'humidité sur sa jambe : le jeune homme s'est uriné dessus de peur. S'amorce alors un fondu enchaîné sonore où « Blue (Da Ba Dee) » laisse place à une composition originale, où violons et piano soulignent la fragilité de Steve, en larmes, qui hurle à Kyla de s'en aller. Après une brève expression de colère, Kyla reprend contrôle d'elle-même avant que le son de la scène précédente ne réapparaisse pour annoncer le retour sur la discussion entre Diane et sa voisine.

Dans cette séquence, le tube a très clairement pris possession du jeune homme. Sans doute affaibli par ses troubles mentaux, il est une proie facile pour le tube qui peut aisément le pousser à agir malgré lui. Steve n'est plus que réaction au monde qui l'entoure. Kyla, au contraire par ses propres troubles physiques (son bégaiement), est plus résistante à la réaction du tube. Pour ne pas s'exposer, elle se retient d'agir en public, sa diction causant une timidité sans doute causée par cette première, et ainsi de suite (ou inversement). Dans la scène précédemment évoquée, Kyla danse et chante avec les Després, mais les différences avec celle-ci sont importantes. Tout d'abord socialement, le groupe est plus étendu et surtout le reste du groupe invite, et ne force pas Kyla à le rejoindre dans la fête, alors que Steve se moque ouvertement du bégaiement de la jeune femme. Musicalement ensuite, Céline Dion interprète un morceau doux, avec des notes claires pour le clavier, la voix puis le violon, des notes qui s'allongent, des percussions en retrait et une montée en puissance continue, alors qu'Eiffel 65 met une percussion grave en avant et une brièveté des notes au rythme marqué, et Steve met ce morceau à un niveau sonore élevé. Enfin cinématographiquement, la première scène propose un glissement de plans fixes sur pied à de lents mouvements sur steadicam, et la seconde privilégie directement des mouvements plus brusques, dirigés par les déplacements affirmés de Steve, lui-même dirigé par le morceau. Le tube est maître du personnage et de la caméra, seul Kyla se montre résistante par son comportement introverti sans doute provoqué par son bégaiement, et va finalement se jeter sur Steve malgré l'emprise de la musique avec une violence telle qu'elle va stopper la caméra et le corps du jeune homme tout en forçant la musique à retourner à l'arrière-plan. C'est son rejet par le reste de la tribu

qui la protège de l'envoûtement et qui permet de s'imposer par-dessus le pouvoir du chaman, rompant le rituel par la colère.

Une fois la colère dissipée, le déroulé du rituel reprend, mais l'interruption a entraîné plusieurs conséquences. Narrativement, l'explosion de violence de Kyla est une première réponse au comportement de Steve, un échec envers une personne dont les actes sont en partie dirigée par ses troubles mentaux. En termes de mise en scène, les mouvements filmiques et pro-filmiques sont stoppés par cette violence, tandis que la musique est rejetée à l'arrière-plan, la caméra filmant en plan taille passe au gros plan tandis que deux visages vont boucher le haut et bas du cadre et la lumière réfléchiée par les meubles clairs crée un contrejour sur les visages. La fluidité des mouvements de Steve et de la caméra est brutalement stoppée dans un plan agressif et anxiogène, Kyla dominant le jeune homme qui se fige dans le mutisme, potentiellement la dissociation. Cet état dissocié permet à Kyla de reprendre le dessus et son collier, avant de se relever, laissant Steve reculer, paniqué, et la musique reprendre. Mais si Kyla est à nouveau filmée à sa hauteur en plan épaule, dans une tentative retour à la normale, la contre-plongée sur Steve annonce l'impossibilité de ce retour. Dans un court panoramique partant du visage de Kyla à ses jambes, elle remarque que Steve a uriné de terreur, et une musique instrumentale originale, de longues notes aiguës de violon, prend la place du morceau d'eurodance : à cette découverte, le tube énergique et entraînant ne peut émotionnellement et éthiquement plus être au premier plan, car la prise de conscience des deux personnages sur ce qu'il vient de se passer évacue toute idée de violence présente et surtout de joie pour céder la place au regret, à la peur et au désespoir. La brève tentative de reprise, ou plutôt de ressouvenir de la mise en scène est impossible.



Illustration 35



Illustration 36

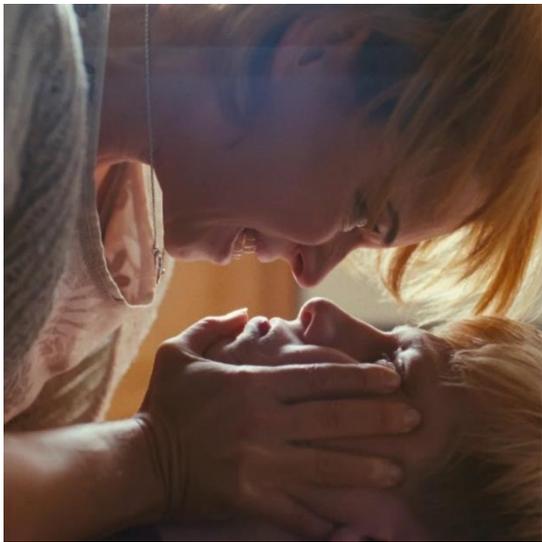


Illustration 37



Illustration 38



Illustration 39



Illustration 40

Cependant, dans la scène précédemment citée sur « On ne change pas », le contrôle des corps est différent. Steve apparaît en dansant et en reprenant le chant de Céline Dion de manière synchronisée mais surtout à la même intensité : il est alors entièrement contrôlé par la musique. Toutefois, ce n'est pas dans un déchainement de violence, mais dans une douceur soulignée par sa chorégraphie lente aux mouvements amples et par les légers mouvements de caméra. Mais le plus intéressant est ici la réaction de Kyla dont les réticences amène à un aspect différent. Lorsqu'elle se lève et se met à chanter, la caméra effectue un travelling ascendant de ses hanches à son visage alors que son chant supplante celui de Céline Dion : elle ne bégaye pas et possède d'ailleurs des capacités vocales convaincantes. Ceci lui permettra de faire un premier pas dans le cercle familial mais surtout de surmonter son anxiété sociale. En se laissant aller au morceau, elle ne perd pas sa conscience mais gagne en assurance, rejoignant un groupe auquel elle se sentait étrangère et vis-à-vis duquel son handicap communicationnel aurait pu la maintenir extérieure.

2.3.2. Une invitation à lâcher-prise

Pour prolonger cette idée de rituel tribal, on pourrait à nouveau citer Didier Manuel qui écrit : « Comme le Shaman, le rocker vu comme corps agissant et rock star, est une sorte de prêtre qui invite ses fidèles à participer à des rites hallucinatoires et collectifs. »⁹⁴. Il « invite », ce qui laisse entendre une idée de choix. Tous les cinéastes du corpus participent à cette incitation, à commencer par Xavier Dolan. Non pas qu'il le fasse mieux que les autres, il le fait surtout le plus frontalement avec le tube. Dans tous ses films, le tube devient synonyme de liberté, de respiration et de lâcher prise, et nous avons déjà pu voir ceci avec *O-Zone* et Céline Dion ou en évoquant rapidement *The Knife* ou *Exotica*. Le tube est un élément qui vient rompre la linéarité de la narration et permet de quitter la réalité de la diégèse. En lui-même, le tube n'est pas une rupture du réel. Il est d'ailleurs parfois un ancrage du film au réel. Dans la scène précédemment évoquée de *Juste la fin du monde*, l'absence de radio visible mise à part, « Dragostea din tei » est un élément de réel par son statut de « tube de ouf » évoqué oralement et le lien aux cours d'aérobic de Suzanne et sa mère. Mais l'influence du tube et du clip chez Xavier Dolan lui permet

⁹⁴ Manuel Didier, art. cit., p. 49.

de faire respirer et communier ses personnages par le premier et de rompre, par le second avec la chronologie et avec la fidélité au réel par un montage plus libre, un cadrage plus iconique et une lumière plus exagérée par le second.

Dans *On connaît la chanson*, le lâcher prise des corps au-delà des esprits est plus discret. Dans la comédie musicale, les moments musicaux permettent aux personnages d'exprimer leurs sentiments intérieurs de manière physique : c'est le coup de foudre d'Andy lisant la partition de Solange dans *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), l'ambition et l'impatience de Simba chantant « I Just Can't Wait to be King » dans *The Lion King (Le Roi Lion, 1994)* ou encore le désir de rébellion de jeunes opprimés par la société marocaine dans *Casablanca Beats (Haut et fort, 2021)*. Mais Alain Resnais, comme cité à plusieurs reprises, ne veut pas jouer sur le terrain de la comédie musicale, le lâcher-prise est plus discret : il est avant tout psychologique. Les paroles du tube, comme vu précédemment, servent à mettre des mots sur les émotions des personnages, conscients ou inconscients : l'abandon de Claude, la détresse de Nicolas, le soutien trop fort de l'entourage de Camille, etc. Mais ces tubes servent en particulier à permettre d'exprimer et de laisser sortir ces émotions. Les chansons ne sont pas forcément diégétiquement entendues par les personnages, mais comme vu précédemment, les acteurs les interprètent bien physiquement. Le parti pris leur permet d'exprimer physiquement l'émotion malgré le maintien intérieur de la réflexion. Le personnage de Simon, celui qui admet vivre le mieux avec sa dépression depuis des années et qui est donc le plus conscient de ce qu'il ressent, est par conséquent celui autour duquel la mise en scène peut le plus se libérer lors de ses apartés chantés : partage d'une même voix avec Nicolas, apparition dans un costume de gendarme monté dans un défilé ou réponse à une chanson par une autre chanson.

Quant à Mathieu Amalric, le dernier plan du film est le lâcher-prise que Joachim n'a jamais réussi à atteindre, et ce n'est ni le sexe, ni le succès, ni l'affection qui lui permettront d'y parvenir, mais un tube. Ce plan, évoqué dans la première partie de ce mémoire, vient après un effilochement narratif permanent depuis le départ de Joachim au début du film. Ces abandons successifs sont accompagnés d'une disparition de la musique : le dernier numéro visible a eu lieu trente minutes plus tôt, interrompu lorsque Joachim doit aller au commissariat chercher son fils qui a fugué, et le dernier morceau entendu vingt-cinq minutes plus tôt, lors de son retour.

Passés ces morceaux, il n'est plus question de Paris, ni des rapports entre Joachim et la troupe, mais seulement de sa relation avec Mimi le Meaux. Tous deux décident de prendre de l'avance sur la troupe pour préparer leur arrivée. Après avoir finalement avoué leurs sentiments respectifs et avoir été rejoints par la troupe dans un hôtel miteux sur l'île d'Aix, il n'y a plus de fil narratif, Joachim étant libéré des fantômes du passé et de la pression du futur. Après un plan le séparant de cette discussion, vient une plongée en plan d'ensemble sur la piscine vide de l'hôtel. Après que Rocky Roulette a bu à la bouteille en faisant skateboard autour de la piscine avant de s'arrêter et de descendre à l'intérieur puis remonter sur sa planche, vient le plan final : Joachim, posté derrière le bar, découvre un poste radio, y insère une cassette et annonce via un micro « And now, the show. ». Il monte le volume, révélant « Have Love, Will Travel » et crie simultanément avec Gerry Roslie, chanteur de The Sonics, avant que l'écran ne devienne noir après les mots « Have Love ». C'est donc sur un cri, élément musical important du rock et de ses dérivés, et non des paroles, des instruments ou même une représentation, que va s'appuyer Joachim pour lâcher-prise : une absence de propos ou de mélodie, juste une impulsion sonore qui lui tire les traits du visage avant un court instant de respiration, de souffle, et l'écran noir.

Pour parler d'un cinéma très contemporain, tournons-nous vers un cinéma d'auteur étranger avec *Druk* de Thomas Vinterberg, dont la scène de fin représente en particulier ce pouvoir libérateur du tube sur les corps. Le film narre l'expérience de quatre professeurs de lycée quadragénaires dont la vie a perdu toute saveur. Couples à la dérive, plaintes des élèves et isolement social mènent à une idée lors d'un anniversaire : mettre en pratique la théorie du psychologue Finn Skårderud stipulant (dans une lecture tronquée de sa préface pour *Les Effets psychologiques du vin* d'Edmondo de Amicis (1881)) qu'il manquerait 0,5 gramme d'alcool par litre de sang à l'être humain pour atteindre son plein potentiel. Se sentant plus dynamiques et proches des autres, aidant notamment leurs élèves à réussir leurs examens avec brio, ils poussent l'expérience plus loin jusqu'à provoquer l'effet inverse de rejet des autres en plus de dangers physiques : ils décident de mettre fin à leurs « recherches ». Malheureusement, celui d'entre eux présentant déjà une affinité avec l'alcool mourra sur son bateau (suicide ou accident mais sans doute lié à l'alcool). Alors que ses trois amis quittent son enterrement, ils décident de manger ensemble et surtout de boire un verre en sa mémoire. Alors que les professeurs discutent de leurs vies qui

se remettent de leurs écarts voire s'améliorent, les jeunes diplômés passent en camion à côté d'eux pour fêter leur réussite sur le port. Les professeurs les rejoignent et sont accueillis avec joie.

C'est alors que tous les éléments disséminés à travers le film se rejoignent pour la séquence finale : l'alcool présent tout au long du film est bien évidemment de la fête, les ponctuelles allusions aux talents de danseur de Martin (Mads Mikkelsen en rôle principal) vont s'avérer justifiées et le morceau « What a Life » de Scarlet Pleasure revient célébrer l'insouciance et le lâcher-prise. Le tube national danois⁹⁵ est présent dans la première scène du film. Lors de la course des lycéens (consistant à boire une caisse de bière par équipe de deux en faisant le tour d'un lac), on peut d'abord l'entendre sur le mode instrumental, uniquement fredonné par une voix féminine, puis dans une fête itinérante de ces même lycéens à travers Copenhague, notamment son métro, sur un mode contrapuntique interne (grâce à une enceinte) : dans ces divertissements pouvant paraître puérils, gênants (interventions des contrôleurs du métro) voire problématiques (réaction de la direction du lycée), le morceau rappelle que c'est une véritable respiration pour ces étudiants, d'abord par un fredonnement doux puis par les sons modifiés du morceau, mais l'utilisation détournée de l'environnement urbain (suspensions à un lampadaires ou des barres de métro) et surtout les nombreux contacts entre eux rappelle une libération physique des contraintes sociales ainsi qu'un renforcement des liens sociaux : deux jeunes hommes vomissant l'un sur les épaules de l'autre (leur donnant un bonus à la course), baisers entre deux autres pour célébrer leur victoire, partage de bière entre une jeune homme et une jeune fille allongés par terre ou encore danse collective. Déjà le film refuse la condamnation de l'alcool.

Le tube composé et interprété par de jeunes artistes (tous ayant moins de trente ans) se veut déjà comme une célébration du lâcher-prise en dépit du reste du monde. Ce besoin naît d'un monde morose que le chanteur combat par la fête et, sans doute, l'alcool (ou la drogue). Cette réaction à la morosité est portée autant par les paroles (« Fuck what they are sayin' what a life ! »⁹⁶) que par le chant désabusé du chanteur,

⁹⁵ <https://www.top-charts.com/s/what-a-life-scarlet-pleasure>; consulté le 20 juin 2021 à 13h40.

⁹⁶ Emil, Christiansen Joachim, Malone Alexander et Kindcaid Oliver, interprétation de Scarlet Pleasure, « What A Life », Copenhague, Copenhagen Records, 2019, v. 5.



Illustration 41



Illustration 42

et non exalté comme le suggérerait le sujet⁹⁷. La présence de l'alcool n'est pas explicitée par les paroles, bien que la répétition immédiate du couplet à sa fin puisse suggérer un état d'ébriété, mais plutôt par des apparitions vocales altérées, notamment par de la réverbération : dans le premier couplet, « Don't wanna worry 'bout a thing »⁹⁸ voit sa première moitié se répéter à la fin du vers, tandis que c'est le dernier mot de « How long before I go insane ? »⁹⁹ qui se fait écho à lui-même, alors qu'une interjection apparaît soudainement au milieu du vers « 'Cause I'm poppin' (woo) right now »¹⁰⁰ comme un hoquet. Lors de son retour, le tube ne s'adresse plus aux élèves, dont la fin des examens les a déjà libérés de leurs dernières obligations, mais aux professeurs qui ont tenté de s'intégrer d'abord sans faire de vague puis en en faisant trop. Martin est encore tout habillé de noir, des chaussures à la cravate en passant par la chemise, contrairement à ses amis qui laissent voir des chemises blanches et un gilet bleu marine : avant cette scène, s'ils ont commencé à reprendre leurs vies en main, Martin, ayant été quitté par sa femme et ses enfants, est toujours solitaire, pire qu'au point de départ. Seulement, un instant avant cette séquence, il échange avec sa femme et semble se rapprocher d'elle à nouveau depuis le décès de son ami de longue date. Alors que sa vie se reconstruit, Martin est assis sur un banc, buvant une bière, visiblement pris dans des sentiments contraires, mais ne mettra jamais de mots dessus : est-il tiraillé entre deuil et soulagement ? ou a-t-il peur de retomber dans les extrêmes de la morosité, retournant au *statu quo* de début de film, ou de l'alcoolisme, pour mettre à mal ce *statu quo* mais en se mettant socialement et physiquement en danger ?

Deux éléments viennent le tirer de son tiraillement : tout d'abord « What a Life », mais aussi un de ses amis lui rappelant à nouveau ses talents de danseur pour l'entraîner dans la danse (bien qu'il titube déjà sous les effets de l'alcool). Martin le rejoint pour lui montrer quelques pas, avant de se laisser entraîner, comme la caméra, quelques secondes avant de retourner sur son banc. Un dernier regard sur le port marque sa dernière réflexion, toujours muette, avant de se lancer dans une danse ininterrompue jusqu'à la dernière image du film. Thomas Vinterberg filme avant tout

⁹⁷ « Won't Get Fooled Again » de The Who ou « (I Can't Get No) Satisfaction » des Rolling Stones sont des exemples de ce parti pris.

⁹⁸ Emil, Christansen Joachim, Malone Alexander et Kindcaid Oliver, « What a Life », v. 8.

⁹⁹ *Ibid.*, v. 11.

¹⁰⁰ *Ibid.*, v. 7.

le corps de Mads Mikkelsen qui déploie ici ses talents de danseur¹⁰¹ par une caméra flottante presque constamment focalisée sur l'acteur. La profondeur de champ, légèrement marquée, peut isoler le personnage qui est toujours net, mais même lorsqu'il s'éloigne de la caméra, faisant disparaître un flou en arrière-plan pour le faire se mouvoir dans une foule d'autres corps, sa tenue intégralement noire se détache de la masse claire du reste de l'image (tenues blanches des diplômés, dalles beiges sur le sol, mer et ciel gris), tandis que l'acteur est constamment au centre de l'image. De plus, les premiers plans atteignent parfois une durée d'une dizaine de secondes, dépassant la plupart du temps cinq secondes, permettant de voir certains pas et mouvements dans leur intégralité. Quand il commence à danser avec les autres et non plus seulement pour lui, se déplaçant au milieu des jeunes gens et interagissant avec eux, la durée des plans se réduit mais surtout varient en termes de sujet filmé, puisqu'il commence à filmer la foule parfois même sans que Martin ne soit visible. Mais cette esthétique concentrée sur le corps du danseur semble elle-même en état d'ébriété : la caméra flottante évoquée plus haut, entre caméra épaulement et steadycam fluide, et la légère profondeur de champ suggère une forme d'ivresse de la mise en scène, mais le tube danois y est aussi pour beaucoup. Tout d'abord, les aspects vacillants de la composition présentés précédemment sont bien sûr toujours présents, mais sa place même dans l'espace sonore est particulier. Il apparaît sur un mode contrapuntique externe : il n'y a aucun indice sonore matérialisant, aucune source visible, personne ne semble y prêter attention et elle est plutôt mixée en arrière-plan, ou à peu près au même niveau que la foule. Mais dès que Martin est convié à la danse, les personnages semblent commencer à danser, ramenant la musique à un mode contrapuntique interne. Puis, quand Martin se met à danser, le morceau semble brutalement passer sur un mode scénique au début du premier couplet : on passe à une scène de fête à une véritable scène de danse, la musique se place définitivement au premier plan sonore et la foule réagit au morceau collectivement (cris au début des pas de Martin et reprise du « woo » du deuxième vers du premier couplet par le public). Elle devient définitivement scénique quand le dernier refrain est repris par la foule jusqu'à ce que Martin se jette à l'eau. Mais alors qu'il est dans les airs, l'image

¹⁰¹ Il a suivi les cours du *Balettakademien* de Gothembourg dans sa jeunesse.

s'arrête brusquement sur Martin, bras écartés et corps tendu sur fond de nuages gris, tandis que le morceau devient parenthétique sur sa coda¹⁰².

Cette fin est très ambiguë sur le rapport à l'alcool, entre outil émancipateur et destructeur de l'individu, mais définitivement libérateur des corps. Le morceau est l'ivresse des personnages, et le choix de terminer sur de la danse permet de montrer par le lien chorégraphique du corps au morceau l'emprise de l'ivresse sur l'esprit. Finalement c'est bien le morceau qui contrôle le corps, puisque c'est à lui qu'il répond directement. Mais la séquence, comme le film, n'est pas une condamnation des excès de l'alcool. Cette ivresse, ce détachement et ce lâcher-prise est montré comme un besoin et un bénéfice : en effet, aucun jeune n'est montré de manière péjorative, même en état d'ébriété. Le film évite de tomber dans les lieux communs des dangers de l'alcool que peuvent être les accidents de voitures pour mettre particulièrement en valeur une société danoise terne, isolant ses membres les uns des autres en favorisant l'entre-soi et l'enferment dans des cercles réduits (famille, profession, catégorie d'âge...) dont l'ivresse désinhibante est créatrice de lien social, réduisant l'individualisme dans une transe collective. Si les aspects destructeurs et isolants de l'alcoolisme sont mis en scène par les personnages lorsqu'ils boivent entre eux seulement, c'est une nouvelle forme d'individualisme qui se crée et une isolation forcée par le reste de la société, désapprouvant ce choix libertaire dont les excès détruisent les cellules familiales et professionnelles. Cette transe alcoolisée, portée par une jeunesse libertaire (comme l'était Martin dans sa propre jeunesse), est prolongée dans son symbole par le tube pop en début et en fin de film comme nécessité face à la société danoise qui isole les individus les uns des autres, comme un élément profondément libérateur qui crée une nouvelle société utopique. Le morceau ne prend pas le contrôle du corps de Martin, il le déchaîne : le final est une ode au lâcher prise par l'icônisation d'un corps libéré.

¹⁰² La matérialisation du son par les interférences d'un poste de radio est déjà présente dans le morceau.



Illustration 43



Illustration 44



Illustration 45

Troisième Partie :

L'EMANCIPATEUR

Quand le tube déchaîne le film

3.1. Rejeter la tradition, embrasser la modernité

« Je veux pas t'abandonner mon bébé
Je veux pas nous achever tu sais
C'est pas que je veux tenir
Ni que je veux m'enfuir
Il me faut prendre le frais c'est vrai »
Les Rita Mitsouko, « C'est comme ça », *The No Comprendo*

« Si, par exemple, l'amour de l'Opéra peut constituer un terrain généralement jugé digne d'intérêt, en revanche, les produits de la "culture de masse" ont cette propension particulière à transférer leur propre illégitimité vers ceux qui les étudient »¹⁰³ avons-nous cité en introduction. Mais leur illégitimité se transfère également vers ceux qui s'en inspirent, et ce ne seront pas les « hitchcocko-hawksiens » de la Nouvelle Vague qui remettront ceci en question. La question de la légitimité a traversé l'histoire des arts, occasionnant parfois des événements qui seront retenus comme changements de paradigmes : la « Bataille d'Hernani » au théâtre, l'ouverture du « Salon des refusés » en peinture ou même la première utilisation du terme « 7^e art » par Ricciotto Canudo qui va ouvrir une boîte de pandore, un grand nombre d'« arts populaires » se réclamant depuis simplement « art » (bande dessinée, musique populaire, jeux vidéo...). Finalement, c'est une éternelle querelle des anciens et des modernes. Celle-ci touche d'ailleurs également les « arts populaires » : certains artistes sont plus légitimes que d'autres. Pour s'écarter un temps du cinéma et de la musique pop, on peut observer encore une certaine condescendance envers la bande dessinée¹⁰⁴, en particulier étrangère ou de jeunesse, alors que des artistes comme Hugo Pratt, Alan Moore ou Osamu Tezuka sont des artistes célébrés dont la légitimité a désormais en partie légitimé leur art. Si Serge Gainsbourg se considère (en partie) comme un artiste mineur, il reste une référence légitime de la chanson française, comme Jean Ferrat ou Edith Piaf. En revanche, s'il y a légitimité dans les arts « moins légitimes », il y a également illégitimité : MC Solaar est plus légitime que Jul ou Gims, tout comme Kenji Girac l'est moins que Manu Chao ou Matmatah. Certains pans entiers des arts populaires

¹⁰³ Teillet Philippe, art. cit., p. 310.

¹⁰⁴ Récemment, la création d'un « pass culture » a soulevé un grand nombre de questionnements, voire de reproches dans le bon qu'ont fait les ventes de mangas en particulier.

sont d'ailleurs en soi illégitimes : la variété peine à se faire reconnaître face à la chanson à texte.

On retrouve le même système au cinéma, certains auteurs sont plus légitimes que d'autres : le cinéma d'auteur est plus estimé par la critique académique que le cinéma de genre ou de studio, quand bien même certains atteignent la reconnaissance depuis ces univers (Sergio Leone, Billy Wilder...) voire depuis des univers audiovisuels décriés (Ridley Scott et la publicité, Terry Gilliam et la comédie télévisuelle...). Mais le cinéma d'auteur puise pourtant incessamment dans ces cinémas illégitimes, pour parfois même le rendre légitime : pour ne citer qu'un exemple, des films comme *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965) de Jean-Luc Godard et *2001 : A Space Odyssey (2001 : L'Odysée de l'espace, 1968)* de Stanley Kubrick ont rendu légitime la science-fiction au cinéma dans les années 1960, genre qui peinait jusqu'alors à quitter la niche du cinéma d'exploitation.

3.1.1. Se jouer de l'illégitimité

Dans ce corpus, Alain Resnais est sans doute le cinéaste à la filmographie la plus influente et par conséquent la plus légitime, du fait de son ancienneté certes mais aussi de sa radicalité formelle : *Nuit et Brouillard* (1956), *Hiroshima mon amour* (1959) ou *L'Année dernière à Marienbad* (1961) sont des œuvres majeures dans l'histoire des formes au cinéma. Pourtant, ce même Alain Resnais confiera aux *Cahiers du cinéma* : « Mes parents me répétaient autrefois : “Alain, tu es terrible parce que tu n'as pas la hiérarchie des valeurs !” Il est vrai que j'ai des goûts artistiques très diversifiés. Mais je n'ai jamais joué l'un contre l'autre, je n'ai jamais affirmé : “Il n'y a que la littérature populaire qui vaille” ; mais si on en a le goût, c'est ridicule de s'en cacher. »¹⁰⁵. Alain Resnais fait ici la différence entre le jugement de goût, qui définit le beau, et le jugement d'agrément, qui définit l'agréable. Ses parents, en défendant une « hiérarchie des valeurs », qui est en réalité une hiérarchie des arts, amalgamaient les deux, le plaisir ne pouvant découler que du beau. Or, cette hiérarchie artistique est une hiérarchie sociale, comme souhaite le démontrer Theodor Adorno dans son *Introduction à la sociologie de la musique* (1962). Le jugement de goût est dicté par une norme reconnue, souvent imposée

¹⁰⁵ Resnais Alain, *Cahiers du cinéma*, art. cit., p. 51.

par le haut de l'échelle sociale, et la déviation du jugement d'agrément de cette norme est interprétée comme une erreur, une faute de goût ou de la bêtise, et ce quels que soient les arguments des défenseurs de leur jugement d'agrément : « la stupidité produit toujours la subtilité la plus étonnante dès qu'il s'agit de défendre quelque chose de mauvais »¹⁰⁶ écrit Adorno à propos des défenseurs de la musique légère. Mais s'il apprécie la littérature populaire, Alain Resnais n'en est pas non plus un ardent défenseur : il fait la part entre beau et bon, ce qui lui a autant permis de travailler avec Alain Robbe-Grillet et Maguerite Duras dans la première partie de sa carrière qu'avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri dans la dernière.

Il est vrai que le cinéaste se tourna vers un cinéma plus populaire à partir des années 1980, sans entacher son statut d'auteur légitimé dès ses premiers films. Pourtant, sa carrière prendra peu à peu un tournant plus populaire, notamment lors de sa rencontre avec le duo Jaoui-Bacri. Venant du théâtre, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri sont devenus des acteurs stars mais également des scénaristes stars, notamment récompensés de quatre césars de meilleur scénario, dont deux récompenses pour des films réalisés par Alain Resnais : *Smoking / No Smoking* (1993) et *On connaît la chanson*. Dans une logique de troupe, ils déploient régulièrement un grand nombre de personnages dont un principal ne se dégage pas forcément, et dans une logique populaire, ils s'attèlent très régulièrement à des scènes de vie en apparence anodines pour y déployer les rapports sociaux de leurs personnages et leurs dialogues comiques : scènes de dîner ou de plateau télé, déplacements en voiture ou encore discussions post-coït. *On connaît la chanson* est le pinacle de ce tournant populaire pour Alain Resnais : succès national sans précédent pour le cinéaste, pluie de césars et applaudissements de la critique couronnent le trio. Ce succès commercial (2,65 millions de spectateurs et un demi-million à l'étranger¹⁰⁷) peut à première vue surprendre vis-à-vis du parti pris sonore radical potentiellement inconfortable, en particulier lorsque la date de l'enregistrement, et par conséquent sa qualité technique, se fait éloignée.

Par exemple, peu après leur rencontre au pied de l'immeuble, Marc et Camille ont un coup de foudre durant la visite du futur appartement d'Odile.

¹⁰⁶ Adorno Théodor, *Einleitung in die Musiksoziologie (Introduction à la sociologie de la musique)*, traduit par Barras Vincent et Russi Carlo, Messigny, Contrechamps Editions, 1975, p. 32.

¹⁰⁷ D'après le site Lumière de l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel le 28 mars 2022 (<https://lumiere.obs.coe.int/movie/4071>).

Alors qu'ils se déplacent en parlant des dimensions du lieu suivis par la caméra et filmés en plan rapproché, Camille s'arrête devant une fenêtre, et tous deux contemplent la lumière. Camille s'extasie : « Et puis y a cette lumière, là ! » tandis que la lumière plutôt neutre devient rapidement très orangée et puissante, comme un coucher de soleil particulièrement fort. Ils se déplacent à une autre fenêtre pour contempler la « magnifique statue contemporaine » d'après Marc. C'est alors, quittant son rôle d'agent immobilier, qu'il dit à Camille : « Et puis c'est là qu'on s'est connus ». Camille sourit et s'écarte tandis que Marc la suit en se mouchant. Le montage cut sur Camille qui s'assoit, le regard fuyant et filmée en gros plan fixe de trois quarts-face tournée vers la gauche du cadre, elle se met alors à chanter « Venez-vous asseoir tout près de moi, tout près. »¹⁰⁸ avec la voix d'Arletty. Le contrechamp sur Marc est de profil, le visage tourné vers la droite du cadre à contrejour. Il chante avec la voix de Jean Aquistapace : « Je suis timide ce soir mais c'est exprès »¹⁰⁹. Déjà mis dos à dos, ils se cherchent l'un l'autre. Le changement de vers et d'interprète entraîne le retour sur Camille puis sur Marc. Lorsque Marc allonge le « trop » en fin de vers, la caméra revient sur Camille qui sourit et se lève. Dans un raccord de mouvement, elle entre dans le cadre et commence à marcher, filmée en plan rapproché tandis que la caméra entame un travelling circulaire. Lorsque Marc répond « Epatant » à « Que dis-tu de mon décolleté ? », il rentre dans le cadre éloigné et à droite de Camille, lui tournant toujours le dos, marchant dans le même sens qu'elle, également dos à lui : ils se tournent littéralement autour. Le montage effectue ensuite un contrechamp sur Marc sur le premier mot de « Quel morceau ! », dans une composition en miroir au plan d'avant, revenant sur Camille lorsqu'elle chante « Et le reste ! », le morceau quittant le film après que Marc a chanté la fin du refrain avant de se retourner et de rejoindre Camille dans le même plan. Après un court dialogue où Marc demande à Camille ce qu'elle pense de l'appartement et où Camille répond, confuse, qu'il est très bien, le morceau revient tandis que chacun reprend sa place mais en effectuant un mouvement inverse, toujours dos à dos dans le même plan. Une série de champs et de contrechamps similaires aux précédents, pendant lesquels les deux interprètes sont de plus en plus directs¹¹⁰, mènent à

¹⁰⁸ Géroule Henri et Mirande Yves, « Et le reste », interprétation d'Arletty et Aquistapace Jean dans le film *Je te confie ma femme*, Paris, Les Productions Guissart-Mirande, 1933, v. 1.

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 2.

¹¹⁰ « -Et puis les baisers dans le cou. / -Sacribleu ! / - Les caresses un peu partout. / -Nom de Dieu ! », *Idib.*, v. 12-13.

un dernier plan où Marc cesse de tourner pour revenir à côté de Camille sur les paroles : « Et ne pensons plus qu'à nous, les autres on s'en fout ». C'est ici que les lumières retombent, se rapprochant des teintes d'origine mais dans une obscurité plus profonde, et que les paroles s'achèvent pour que les comédiens reprennent leurs voix, Camille proposant de partir et Marc de rester, ce qu'elle accepte avant de demander si on peut allumer la lumière de l'appartement. Marc pense qu'il n'y a pas de courant, mais un *cut* sur la porte dévoile l'arrivée d'Odile qui dit, en appuyant sur un interrupteur qui allume toutes les sources de lumière de l'appartement : « Mais vous êtes complètement dans le noir ! ». La scène se termine sur la question d'Odile à Camille: « Comment tu le trouves ? ».

Resnais se joue ici d'une double illégitimité : une illégitimité artistique et populaire. La première est due à son choix de mettre en avant un répertoire populaire dans les deux sens du terme : de la musique populaire au lieu d'une musique savante, et des morceaux qui ont connu un très grand succès, parfois au point de traverser les décennies. Pourtant, des revues spécialisées parfois concurrentes vont encenser le film, voire le mettre à la une : c'est le cas de *Positif* et des *Cahiers du cinéma*. C'est le parti pris radical qui a su convaincre les divers critiques : une telle utilisation de la musique pop est unique et, encore aujourd'hui, extrêmement peu de films ont réutilisé ce procédé de remplacer la voix des comédiens par des enregistrements de morceaux pop, qu'ils soient *mainstream* ou plus obscurs. C'est justement cette radicalité qui aurait pu délégitimer le cinéaste auprès d'un public populaire, plus large et potentiellement moins habitué aux expérimentations audiovisuelles. De plus, le choix a été fait de piocher dans un répertoire parfois vieux d'un demi-siècle, ce qui implique une différence de style de chant et de qualité d'enregistrement parfois très forte comme dans cette scène, mais également avec des morceaux comme « Avoir un bon copain » ou « Je n'suis pas bien portant ». Pourtant, le public a été au rendez-vous, peut-être parce que malgré le procédé sonore intransigeant, l'image ménage le spectateur, voire l'accompagne dans l'acceptation de ces éléments.



Illustration 46



Illustration 47

Ici, ce sont les changements de lumière ainsi que le montage et les mouvements de caméras qui permettent un certain détachement du réel. A nouveau, car nous l'avons déjà vu lors de l'usage de « Ça (c'est vraiment toi) », Alain Resnais ne souhaite pas mais de la comédie musicale mais en fait tout de même car, bien que simple, il y a une chorégraphie en plus du chant : ces mouvements circulaires, des personnages comme de la caméra, sont une danse aux pas simplifiés au maximum. De plus, le montage respecte une logique de champ-contrechamp qu'on retrouve dans des dialogues parlés, car le morceau est un dialogue, mais est donc dicté par le morceau lui-même, qui lui impose un dynamisme qu'il n'a plus lors des dialogues parlés. Il en est de même pour la caméra qui, s'adaptant aux déplacements des personnages, est forcée de se styliser, d'abord par le gros plan sur Marc complètement de profil, mais surtout par le travelling circulaire. C'est en effet une des rares scènes où la musique s'impose par-dessus la caméra, mais c'est le spectateur qui est soulagé du poids du procédé. La longueur de la citation est telle que, combinée aux accents de l'époque (roulant les « r » notamment) et aux styles (particulièrement la voix haut perchée d'Arletty), la scène aurait pu être une rupture très forte pour un public populaire, mais la violence du changement est adoucie par l'adaptation de l'image au son.

Cette œuvre serait une bonne représentante de ce qu'est la culture populaire : elle est issue d'une industrie culturelle, celle du cinéma, mais n'en est pas un produit créé pour son attractivité commerciale, la radicalité du parti pris d'Alain Resnais montre un détachement marqué avec la culture de masse (son style ne s'y est d'ailleurs jamais inscrit), mais son public reste résolument plus large que la simple sphère cinéphile et cinéphage par son accessibilité due à l'écriture d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri incluant les paroles de tubes populaires.

Le détachement de la légitimité permet de créer une contre-culture est essentiel pour le New Burlesque, la troupe comme le mouvement. C'est d'abord un retour à une forme d'expression populaire délaissée depuis les années 50 au profit de nouvelles, notamment le concert de musique pop. En particulier depuis la tournée américaine des Beatles, les communions populaires autour de spectacles scéniques deviennent les festivals et les tournées de grands stades : il n'y a qu'à regarder le concert des Beatles au Shea Stadium de New-York en 1964 ou le premier festival de Woodstock en 1969 capté par Michael Wadleigh dans le documentaire éponyme.

Mais la même année, un autre festival aux ambitions et dimensions pharaoniques va remettre en question, du moins pour quelques années, cette forme de concerts disproportionnés par son déroulé catastrophique : lors du festival d'Altamont, quatre personnes perdront la vie, dont Meredith Hunter, abattu par la sécurité durant le concert des Rolling Stones, organisateurs de l'évènement. Mais le Burlesque scénique classique, affaibli, presque balayé par la pop, n'a pas su immédiatement se reconstruire dans cet espace scénique chaotique, et c'est d'une impulsion pop que va repartir le mouvement. Le punk du milieu des années 1970 prend le relais du *garage rock* pour en accentuer les aspects esthétiques et politiques, créant un mouvement relativement éphémère mais tout aussi marquant que le mouvement hippie mort quelques années auparavant. Dans ce mouvement, les questions de sexualité et de genre vont être bousculées, avec des groupes dirigés par des femmes voire entièrement féminins mais tout aussi radicaux que les groupes d'hommes, comme Siouxsie and the Banshees ou The Slix, mais aussi les précurseurs The New York Dolls, groupe composé d'hommes dont l'esthétique visuelle est unique dans le paysage musical de l'époque. Très influencés par l'avant-garde newyorkais et par l'esthétique des « Années folles », les années 1920, ils empruntent un style proche du cabaret, notamment en se maquillant et en portant des foulards, des robes ou des bottines. C'est dans ce sillage libertaire et radical que le Burlesque se refond, trouvant sa place dans un milieu féministe puis queer, moins investi par le punk.

C'est pourquoi, au lieu de rivalité, c'est une cohabitation qui se met en place au sein du spectacle du New Burlesque : le burlesque côtoie la pop, réunis dans un même détournement voire une même contestation des canons de beauté. Car les artistes cités précédemment, s'ils sont des hommes dont la virilité n'est que peu transgressive, ont participé à des bouleversements musicaux. Quand Screamin' Jay Hawkins enregistre, ivre, « I Put a Spell on You », ses cris dérangeant, au point de voir le morceau censuré avant d'être intégré à l'esthétique rock de la British Invasion et que le morceau ne devienne une référence du blues rock maintes fois reprises, et quand Steven Tyler compose « Dream On », avec son rythme lent de ballade mais dans un hard rock assumé par le long cri central, c'est un sous-genre entier qu'il crée, peu avant qu'Aerosmith ne popularise le *glam metal*. Comme l'écrit Didier Manuel : « Le rock impose d'abord de s'extraire, de se retirer, d'enjamber les limites du cadre, qu'il soit familial ou sociétal, par une attitude et un engagement

plus ou moins radicaux. »¹¹¹. Cette extraction, cet enjambement est tout à fait applicable au New Burlesque, par la diversité de numéros et de morceaux utilisés qui étend la vision que l'on peut avoir du genre, et par la variété de corps présentés, minces, ronds, jeunes, âgés et même masculins. Finalement, les deux mouvements, pop et burlesques, sont encadrés par le morceau « Have Love, Will Travel » par The Sonics. Ce groupe, influence majeure du punk, précède cette explosion de variété de créations novatrices lors du générique d'ouverture et conclut le parcours des personnages lors du générique de fin par un élément musical déjà cité : un cri, celui de Gerry Roslie ouvrant le premier couplet. Ce cri, qui paraît être un élément musical illégitime (crier n'est pas chanter), élément régulier de rupture musicale pop au fil du temps, est une libération de l'image de producteur légitime et respectable que Joachim essaie de se donner tout au long du film, alors qu'il en est incapable, et annonce le refus du conforme de la culture de masse, ce qui définit la légitimité en son sein, pour se tourner vers la culture populaire.

3.1.2. Changement de paradigme

Cette distinction est importante : la culture populaire n'est pas une culture de masse, c'est la culture de masse qui s'approprie la culture populaire. Comme le précise Olivier Cathus :

« La notion de culture populaire a des contours pour le moins flous. L'amalgame qui est fait avec la culture de masse n'engendre que plus de confusion, par exemple quand on insiste sur la passivité de sa consommation et de sa réception, comme ont pu le faire Adorno et l'école de Francfort. Alors que cette passivité ne tient pourtant qu'aux conditions et au média assurant sa diffusion. »¹¹²

On retrouve une critique légitime d'un système chez Adorno, celle de l'industrie culturelle dont l'on peut voir des exemples postérieurs à ses écrits (l'hégémonie d'A.B. Productions à la télévision française dans les années 80 et surtout 90 ou le développement inégalé de The Walt Disney Company dans les années 2010), mais il fait l'amalgame entre le jazz comme genre et sa récupération par l'industrie musicale. Ce genre d'amalgame est dommageable d'une part pour la considération des artistes populaires issus des genres décrédibilisés par leur récupération et d'autre part pour le public qui est immédiatement rejeté

¹¹¹ Manuel Didier, art. cit., p.49.

¹¹² Cathus Olivier, *op.cit.*, p. 31.

comme masse passive. Pourtant, la culture populaire est bien différente de la culture de masse : la première devance toujours la seconde. La culture de masse cherche à combler un maximum de consommateurs, c'est pour cette raison qu'une fois un filon populaire identifié, elle n'investira que peu de moyens pour en chercher un autre mais en déploiera un maximum pour exploiter celui qu'elle a sous la main. La culture populaire se développe quant à elle justement grâce au manque de moyens (de production comme de diffusion).

Et à la jonction de l'illégitimité musicale par ses sujets et de l'illégitimité cinématographique par sa diffusion massive, on retrouve le clip. Il est difficile de définir précisément l'origine de cette mise en images de musique pop. Si l'on peut relever des créations audiovisuelles précurseurs, de Pink Floyd, David Bowie et The Beatles aux phonoscènes de Pathé-Gaumont dans les années 1910, mais une date majeure peut être retenue comme point de départ de sa démocratisation : le 1^{er} août 1981, date de l'émission du clip de « Video Killed the Radio Star » du groupe The Buggles, le premier jamais diffusé sur MTV. La première chaîne musicale est en effet un acteur de premier plan dans l'industrie musicale de la fin du XX^e siècle et des années 2000, ayant rencontré un immense succès dès son lancement, permettant au clip d'exploser et de s'imposer comme un élément marketing et culturel à part entière de la pop grâce à des artistes comme Michael Jackson, Madonna ou Dire Straits. Tout comme le rock'n'roll étatsunien s'était imposé en masse dans les années 1950, MTV a établi une hégémonie sur le genre et par conséquent a imposé des standards esthétiques pendant des années : plans débullés filmés en caméra épaule avec un grand angle *fish-eye* pour le rap, mouvements de grue et décors ouverts autour du chanteur ou de la chanteuse pour la pop et narration entrecoupée de scènes de concert pour le glam rock sont des exemples de styles que l'on a pu trouver massivement sur la chaîne. Cette abondance de vidéos similaires a suscité une réaction forte d'un certain public, dénonçant en particulier l'aspect mercantile de l'objet filmique. Pourtant certains artistes ont voyagé d'un milieu à l'autre. Certains cinéastes de renom et/ou à succès se sont tournés vers le clip : les exemples les plus célèbres restent aujourd'hui Michael Jackson appelant Martin Scorsese pour réaliser celui de « Bad » et John Landis ceux de « Thriller » et « Black or White », mais on peut trouver des clips signés Paul Thomas Anderson (« Daydreaming » de Radiohead), William Friedkin (« Ce que je sais » de Johnny Hallyday) ou encore Leos Carax

(« Quelqu'un m'a dit » de Carla Bruni). De l'autre côté, certains réalisateurs de clips sont passés du côté du cinéma. David Fincher, figure importante du cinéma numérique américain, a réalisé des clips pour Madonna, Sting et Aerosmith avant *Alien³* en 1992 par exemple. Mais deux figures s'en détachent, car ils ont participé à diversifier le clip voire à le légitimer comme forme de création audiovisuelle avant de rencontrer le succès au cinéma : Spike Jonze (« Da Funk » de Daft Punk ou « Sabotage » de Beastie Boys avant les films *Being John Malkovitch (Dans la peau de John Malkovitch, 1999)* et *Her (2013)*) et surtout Michel Gondry (« Army of Me » et « Bachelorette » de Björk ou « Star Guitar » de The Chemicals Brothers avant *Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)* et *The We and the I (2011)*).

Cette porosité entre les deux formes de création audiovisuelle a amené le cinéma sur le terrain du clip, en particulier lorsqu'il est question d'utilisation de la musique pop. Une tentation d'abandon palpable des cinéastes convoquant des tubes se fait sentir, et même théorisé par Mario Litwin dans *Le film et sa musique* sous le terme « effet clip » :

« L'effet clip est provoqué par un facteur de présence excessif et par l'absence de bruitages 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. »¹¹³

Classé dans la catégorie des « effets pervers » de l'utilisation de musique au cinéma avec le « déplacement de provenance » et l'« effet musique d'ambiance », il est même qualifié à leurs côtés d' « erreur [perturbant] la clarté du récit et le bon déroulement du langage cinématographique. »¹¹⁴. Mario Litwin se demande alors si la démocratisation de ces effets est une véritable évolution ou un simple effet de mode, mais ne s'attarde pas véritablement sur ce qu'est l'effet clip, il ne donne pas non plus d'exemple. Il ne vise pas non plus la musique pop, mais la simple utilisation du terme « clip » dirige tout de même son reproche, concluant que « La fusion dramatique image-musique se maintient tant que la musique ne monopolise pas l'attention et que le rythme musical reste au-dessus du rythme de l'image »¹¹⁵. Écrit en 1992, durant la décennie dorée de MTV, le procédé esthétique

¹¹³Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création, montage*, Romillat, coll. « Consonances », Paris, 1992, p. 64.

¹¹⁴*Idib.*, p. 60.

¹¹⁵*Idib.*, p. 67.

est également dénoncé comme une soumission à la culture de masse et donc comme une facilité, décrédibilisant par essence le cinéaste osant en user. Il se positionne ainsi dans la lignée de la critique de l'industrie culturelle d'Adorno, mais tombe malheureusement dans les mêmes travers, péchant par intransigeance. Si le clip est formaté par cette industrie, il permet également une forme de liberté parfois proche du cinéma expérimental. La musique libère de la narration classique, de la logique chronologique voire cinématographique, permettant d'explorer une nouvelle forme d'écriture audiovisuelle : des clips comme « Hyperballad » de Björk ou « Let Forever Be » de The Chemical Brothers, tous deux réalisés par Michel Gondry, en sont des exemples.

Malgré une réaction à cette esthétique d'un certain public, une génération de cinéastes ayant commencé leur carrière à cette époque a embrassé le style extravagant, frénétique voire agressif du clip dans leur approche du cinéma. Dans l'ouverture de *Trainspotting*, Danny Boyle use d'arrêts sur image accompagnés de textes pour présenter les personnages, de mouvements de caméra rapides pour suivre leur course et d'un montage usant beaucoup du cut, le tout dirigé par le monologue en voix-off de Renton (interprété par Ewan McGregor) détournant une publicité anti-drogue pour en faire un hymne pro-drogue et le tube punk « Lust For Life » d'Iggy Pop. Mais, au-delà d'embrasser une esthétique nouvelle, c'est une nouvelle génération qui a grandi avec MTV qui s'est emparé de ce style. Xavier Dolan fait partie de cette génération ayant grandi avec la télévision et les chaînes dédiées aux enfants et aux adolescents. Loin d'en avoir honte, cet héritage est tout le sujet du film *The Life and Death of John F. Donovan (Ma Vie avec John F. Donovan, 2018)*, narrant la vie de l'acteur principal d'une série fictive pastichant *Charmed* joué par Kit Harrington, un des rôles principaux de *Game of Thrones* (2011-2019), et sa relation épistolaire avec un jeune fan. Mais l'évidence de son héritage se ressent en particulier lors des passages musicaux, usant plusieurs fois par film de ce que Litwin a théorisé l'« effet clip ». Chez Dolan, cet « effet clip » est synonyme de liberté, de respiration. Lorsque le présent étouffant permet un moment de répit à ses personnages, ceux-ci se tournent vers l'art en général, mais même lorsqu'il n'est pas musical, la musique pop l'accompagne et prend le dessus sur le reste. Par exemple, *J'ai tué ma mère* propose une scène de libération



Illustration 50

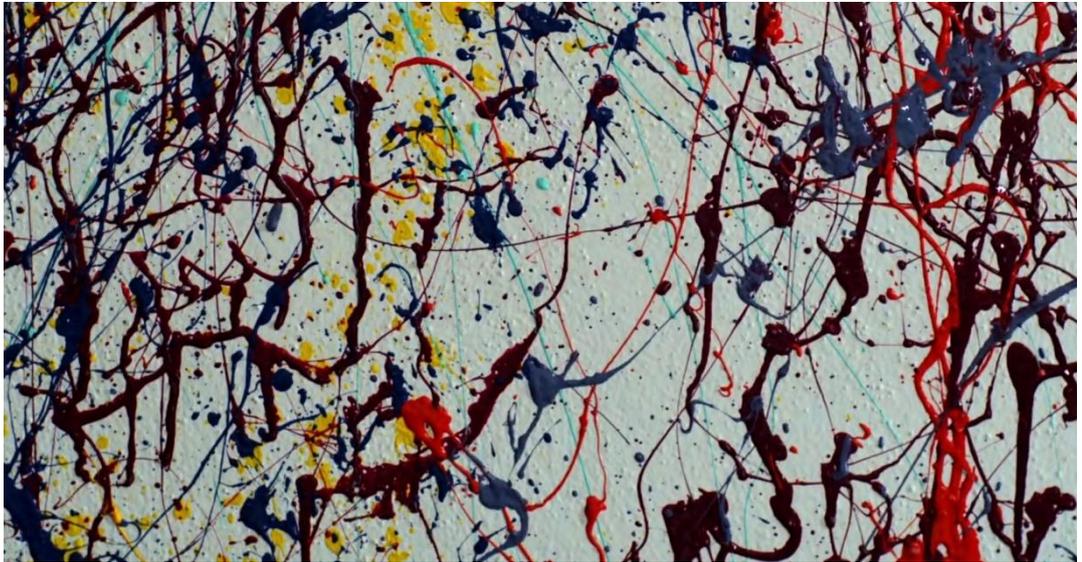


Illustration 48



Illustration 49

où art et sexe se mélangent lorsque le couple de Hubert et Antonin repeint un bureau en pratiquant le dripping en écoutant « Noir Désir » de Vive la fête, information connue uniquement par un insert sur un doigt appuyant sur le bouton « *play* » d'un lecteur car la musique est insérée sur le mode parenthétique, avant de faire l'amour au milieu des journaux protégeant le sol, les mains couvertes de peintures.

Pour citer à nouveau une scène déjà décrite auparavant, lorsque Steve lance « On ne change pas » de Céline Dion, le film glisse lentement vers un effet clip. La musique s'impose peu à peu sur un mode parenthétique, dépassant le mode scénique sur lequel elle devrait être introduite, puisqu'elle est diégétique selon tous les éléments du film. De plus, les plans en mouvement se font plus longs et les plans fixes plus discrets tandis que la caméra quitte le pied ou l'épaule pour des mouvements de steadicam, suivant un mouvement de main, remontant le long d'un corps ou tournant autour d'un buste. La séquence, comme vu précédemment, est dirigée par les mouvements de Steve dirigé par la musique, mais contrairement à ce qu'une prise de contrôle pourrait laisser penser, la scène est un moment de laisser-aller. Le TDAH dont Steve est atteint lui fait plusieurs fois dans le film perdre le contrôle, devenant parfois violent, comme lorsqu'il monte sur la voiture d'un automobiliste insultant sa mère, voire potentiellement dangereux, comme lorsqu'il commence à étrangler sa mère qui l'accuse de vol. Malgré les problèmes de santé clairement évoqués dans le film, à aucun moment du film il n'est fait mention de médicament, il n'en apparaît d'ailleurs jamais à l'écran : c'est la musique qui canalise Steve. Mais, comme les médicaments, un mauvais dosage est dangereux, en témoigne la scène où Steve fait perdre son sang fois à Kyla sur « Blue (Da Ba Dee) » évoquée dans la partie précédente. Pour revenir à Céline Dion, elle canalise Steve mais elle lâche la bride aux autres personnages ainsi qu'au cinéaste. La mère se laisse aller rapidement, renforçant un lien avec son fils qui semblait alors fragilisé par leur précédente dispute, et Kyla, qui était alors en retrait car n'appartenant pas au cercle familial et à cause de son problème d'élocution, peut se rapprocher de la famille et vaincre son bégaiement, et parce que « On ne change pas » est un tube : « C'est très connu. » sont les derniers mots qu'elle bégaié avant de chanter. Quant à la caméra, le simple fait qu'elle puisse se déplacer dans cette scène, qui jusqu'alors était filmée en plans fixes ou en caméra sur pied, est une libération, mais le fait que le mouvement soit obtenu au moyen d'un steadicam, le rendant fluide

car ne dépendant plus uniquement du corps du caméraman et donc moins réel qu'une caméra épaupe, double la libération d'une canalisation, puisque la saccade des mouvements d'une caméra épaupe est transformée en doux flottement. L'« effet clip » permet à Xavier Dolan de se libérer au sein même de ses propres films, quittant une narration chronologique, perturbant son propre dispositif de mise en scène et créant de véritables scènes « parenthétiques » pour reprendre les termes de Jérôme Rossi.

Mais si l'effet clip est un élément important du style de Xavier Dolan, il peut potentiellement se cacher dans les autres films du corpus, particulièrement dans *On connaît la chanson*. En effet, si le mode scénique est le seul mode d'insertion de la musique dans *Tournée*¹¹⁶, la place particulière que lui assigne Alain Resnais permet au tube de prendre possession du film pour le libérer de son propre parti pris. Nous avons vu précédemment que dans un effort de diversification, sans doute pour ne pas scléroser le procédé, le tube joue constamment avec ses limites, surprenant le spectateur par son apparition, sa disparition, sa réapparition, son partage et même sa non-apparition. Un tube en particulier surprend justement par son partage : s'il n'est pas le premier, puisque « Quoi » est partagé par Nicolas et Simon et « La tête qu'il faut faire » par Odile et Marc, « La plus belle pour aller danse » est bien la première à dépasser l'espace d'une pièce. On peut se demander si « Dans la vie faut pas s'en faire » ne se permet pas non plus de se libérer du lieu, puisqu'il commence lorsqu'Odile allume son autoradio, supposant une musique *on the air**, provenant d'ondes retransmises électriquement selon Michel Chion, avant que le cut ne dévoile que c'est Marc qui chante. Simple gag ou autre fausse piste d'Alain Resnais, le doute qui est permis ici ne l'est pas pour le morceau de Sylvie Vartan. Commencant sur un fondu au noir avec la scène précédente, on retrouve Marc filmé, en plan taille de trois quarts dos depuis sa gauche, se préparant devant son miroir, chantant le début du premier vers, la caméra coupant sur le « la » de « la plus belle » sur Odile se préparant aussi devant sa glace, de trois quarts dos mais depuis sa droite : on comprend que chaque plan, en variant axes, décors et personnages, sera une variation sur cette composition. Sur le deuxième temps fort précédant le deuxième « danser » du vers, le récit coupe sur Nicolas, avant d'enchaîner sur Camille lors du contretemps entre les deux vers. C'est ensuite sur Simon que le film s'attarde,

¹¹⁶ A l'unique exception du générique d'ouverture.



Illustration 54



Illustration 51



Illustration 53



Illustration 52



Illustration 55



Illustration 56

coupant le « celles » de « toutes celles que tu as aimées ». Le montage revient sur Marc sur le temps fort entre les deux « aimées », avant de revenir sur Camille sur le temps fort suivant le second « aimé ». On revient à nouveau sur Simon sur le « la » de « la plus tendre », puis sur Odile sur le temps fort prolongeant la fin du premier « diras » et son père sur celui précédant le second. Le montage revient sur Nicolas en coupant sur le « Tout » du début du vers, puis sur la première syllabe de « murmurer » pour filmer à nouveau Odile, et enfin sur le premier temps fort à la fin du vers pour finir sur Marc et un fondu enchaîné sur les appartements où se trouve l'acquisition d'Odile.

Si la séquence peut paraître bien simple, elle raconte beaucoup par les images rassemblées sous l'égide d'une chanson : chaque cadre, présentant d'ailleurs chacun devant un miroir, ainsi que sa récurrence révèlent comment le personnage à l'intérieur de celui-ci voit la crémaillère qui approche. Opérons chronologiquement en commençant par le cadre de Marc. Déjà présenté comme un charmeur, un menteur et un opportuniste, sa salle de bain démontre une attention toute particulière portée à son image : on peut voir de nombreux produits de soin corporel devant lui ainsi qu'un second miroir à sa droite, le plaçant entre deux reflets de lui-même, tandis que sa première action est celle de se parfumer. Lors du second plan, alors qu'il se coiffe, il semble presque danser, se préparant en rythme sur la musique, et lors du dernier, il boit et soulève son verre comme pour trinquer avec lui-même, sourire aux lèvres : sachant la vente acquise, il se voit déjà vainqueur et pavane comme un pan, image renforcée par son peignoir rayé rouge et bleu à motifs dorés. Odile quant à elle se coiffe énergiquement, ce qui lui donne une coupe pour l'instant ridicule, contrairement à l'enthousiasme de Marc, elle est concentrée, car organisatrice. Sur son second plan, elle ajuste sa coiffure et sur le troisième, elle est terminée : elle est donc prête à accueillir. Nicolas enfle quant à lui sa cravate pour compléter son costume noir alors que le reflet révèle une étagère murale peu remplie, renforçant l'aspect conflictuel du personnage : malgré sa force de caractère, sa dépression le poursuit. Cet aspect est appuyé par sa raideur corporelle. Quant à Camille, le reflet de son miroir révèle une grande bibliothèque, car elle est « la surdouée de la famille » comme dirait sa sœur, tandis que son peignoir et la petite main servant de présentoir révèle un statut social relativement aisé. Cependant, elle ne se regarde pas en se préparant, contrairement à tous les autres personnages, révélant sa propre dépression.

Sur le second plan néanmoins, plus rapproché, elle se regarde, sans doute pour se faire illusion à elle-même. Le simple fait que Simon apparaisse nous apprend qu'il a accepté l'invitation de Camille à la crémaillère de sa sœur, invitation qu'il avait d'abord refusée. La présence d'une bibliothèque de plus petite taille mais tout aussi remplie que celle de Camille les rapproche, bien que laissant transparaître une différence de niveau de vie. Sur les deux plans, une expression de léger agacement se lit sur son visage, car se rendant à la soirée à reculons. Quant au père, son seul plan peut simplement rappeler sa présence, puisqu'il ne jouera pas un rôle majeur mais qui brisera cependant le quatrième mur lors de l'ultime plan et de l'ultime réplique du film. On peut également souligner l'absence de Claude, qui pourtant emménage aussi lors de cette crémaillère, préparant à son souhait de départ. Les deux personnages les plus présents sont Odile et Marc avec trois plans chacun. Odile est très présente car organisatrice, mais c'est Marc qui, par sa vente réussie, domine la séquence, se permettant de l'encadrer au premier et dernier plan.

L'effet clip n'est pas appuyé comme vu précédemment, mais c'est pourtant bien la chanson qui domine le reste : elle rythme le montage, parle par tous les personnages et est encadrée de deux fondus, séparant fortement la séquence de celle qui la suit et de celle qui la précède. Ce faisant, elle rassemble tous ces personnages sous le credo : « Ce soir je serai la plus belle pour aller danser ». Chacun se prépare pour une représentation et veut tirer son épingle du jeu face à un public : « Ce soir je serai la plus tendre quand tu me diras / Les mots tendres que je veux entendre murmurés par toi ». Certains veulent se faire remarquer (Odile veut faire bonne impression pour tout le monde, tout comme Marc), ce qui va dans le sens de la chanson, d'autres au contraire veulent se faire discrets (Nicolas et Simon en particulier sont très sobres), donnant une touche ironique à l'utilisation de la chanson, voire paradoxale, car ils essaient également de se faire remarquer (par sa femme au téléphone pour Nicolas et par Camille pour Simon). La liberté permise par l'effet clip permet un rapide résumé des caractères, des intrigues et des relations entre les personnages tout en annonçant la scène suivante, mais surtout, elle permet de les mettre à égalité face au procédé, face au cinéaste et face aux spectateurs : il y a une égalité de traitement par la musique (le montage modifiant cependant le rapport de force), et une égalité d'accessibilité pour le public, chacun accédant au fort intérieur de chaque personnage par rapport à son environnement,

un intérieur qui se déploie hors de l'écran. On peut aussi se dire que la scène analysée précédemment sur « Et le reste » d'Arletty est également une sorte d'effet clip, dont le montage et champ-contrechamp est dicté par le changement d'interprète, lui-même soumis au rythme du morceau.

3.2. S'approprier la culture de masse

« Étoiles dans les yeux, *Shinobi*
J'essaie de remplacer Johnny »
Orelsan, « Rêves Bizarres », *Epilogue*

La culture de masse, avons-nous vu précédemment, pioche, pille et s'approprie la culture populaire : le rock'n'roll n'est plus une musique contestataire, pas plus que le funk, le métal ou même le rap. Ces genres, ces cultures qui ont pu, à une certaine époque, être qualifiés d' « authentiques » sont aujourd'hui absorbés dans la masse et, même si quelques artistes maintiennent des positions idéologiques et esthétiques fortes, l'auditeur n'est pas dupe, mais reste volontiers auditeur : « L'amateur de pop est le premier à le reconnaître. Il a vu, critiqué et aimé à la fois son artificialité grimée en naturel, ses stars transformées en caricatures d'individus authentiques, ses "nouveauautés" si familières. La pop est chargée de ces contradictions qui participent de sa définition »¹¹⁷. Agnès Gayraud intègre cette artificialité dans la définition même de la pop, mais tout comme Peter Szendy dans *Tubes*, elle ne lie pas artificialité et absence de réflexion, voire d'autoréflexion. De plus, cette authenticité revendiquée est une des caractéristiques du genre dominant actuellement l'industrie musicale, c'est-à-dire le rap¹¹⁸. Si cette authenticité peut et doit être systématiquement remise en question, il ne faut pas désespérer de l'auditeur. Rejoignant Olivier Cathus dans le refus d'une passivité absolue du public, Agnès Gayraud propose un auditeur lucide et critique pour qui l'artificiel fait partie du genre, même quand certains l'embrassent à tous les niveaux (tel le groupe Gorillaz dont les membres sont des personnages en animation) ou s'en détachent le plus possible : une sorte de suspension consentie d'incrédulité musicale. Conscient, l'amateur de pop se construit dans un équilibre entre ces deux pôles.

¹¹⁷ Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, op. cit., p. 33.

¹¹⁸ « Marshall Mathers » d'Eminem ou « Émotions » de Jul sont des exemples d'autoréflexion dans une foule d'autres.

Cependant, le réalisateur n'est pas un simple auditeur, c'est également un créateur d'œuvres culturelles, et l'auteur n'est pas un réalisateur comme les autres, il possède un style, une individualité dans l'industrie du cinéma qui, si elle n'est plus l'industrie culturelle la plus puissante, détrônée par le jeu vidéo, reste un média conséquent. L'auteur se démarque de la masse par des thèmes récurrents, ou une esthétique cinématographique particulière, et si le travail du cadre, du montage ou de la narration est souvent cité, le travail sonore de certains cinéastes l'est tout autant : on peut reconnaître le style de Terrence Malick aux voix off décorréliées du cadre, celui de Jean-Luc Godard par son travail du cut dans le son en dépit de l'image ou celui de Jacques Tati par ses « ambiances sonores “fantômes” »¹¹⁹. C'est à cet endroit que l'on devrait trouver la tension entre individu et masse, et c'est pourtant là où se trouve un marqueur d'identité extrêmement fort. En effet, c'est surtout une caractéristique du style d'un cinéaste, renversant l'artificialité du tube, objet de masse, pour en faire un marqueur d'individualité de l'auteur, individu authentique.

Abandonnons un instant la typologie proposée par Jérôme Rossi et reprenons les termes de Michel Chion : « musique d'écran » et « musique de fosse ». Dans cette perspective, la musique est émise par deux entités différentes. Dans *L'Audio-vision*, en particulier dans la quatrième partie nommée « La scène audio-visuelle », il se pose la question de la corrélation entre image et son. Comme base de son raisonnement, il écrit : « Au cinéma, en revanche (mais aussi dans la vie), il n'y a pas de contenu sonore des sons, et rien d'analogue, pour eux, à ce contenant visuel des images qu'est le cadre, avec sa double propriété, premièrement de *délimiter* dans l'espace ce qui est à l'œuvre, et deuxièmement de *structurer* ce qu'il contient. »¹²⁰. Si ce que nous entendons influence ce que nous voyons, l'inverse est également vrai, ce qui lui permet de nuancer son affirmation. L'image est donc contenue dans l'écran, il en est de même pour le son venant de l'image : la parole d'un acteur présent dans la scène est contenue dans le même écran que l'acteur lui-même, elle en émane, bien qu'elle sorte plutôt d'enceintes souvent dissimulées dans la pénombre. C'est ce qu'il appelle l'« aimantation spatiale ». Mais quand le son est complètement décorrélé de l'image, il s'échappe de son contenant : les voix sans corps de narrateurs, les pensées

¹¹⁹ Chion Michel, *L'Audio-vision*, op. cit., p. 54.

¹²⁰ *Idib.*, p. 76.

verbalisées en off ou encore les interventions télépathiques ne sont plus contenues dans l'écran. C'est alors un son « acousmatique ». Il en va de même avec la musique. Par exemple, l'apparition de l'homme à l'harmonica dans *C'era una volta il West* (*Il était une fois dans l'Ouest*, 1968) de Sergio Leone est une musique d'écran, provenant du personnage visible. Mais le retour de son thème musical, lors du duel final avec Franck, est une musique de fosse qui englobe les personnages et les spectateurs. La première, provenant du monde diégétique, est donc contenue dans le cadre et s'en échappe, la seconde, qui vient du monde extradiégétique, est partout. Le cadre n'est toutefois pas une frontière étanche, et le passage de l'un à l'autre permet de donner à la musique une puissance toute particulière. Pour préciser la description de la première scène du film de Sergio Leone, l'apparition de l'homme à l'harmonica est d'abord annoncée par une musique de fosse, puisqu'on ne le voit pas encore : l'harmonica acousmatique paraît un instant venir de nulle part et être partout à la fois. Mais l'apparition du personnage désacousmatise la musique, la faisant passer de la fosse à l'écran, créant un effet de focalisation sur le personnage et de densification de cette musique omnipotente en un seul homme car le niveau sonore de l'instrument reste le même, effet renforcé par le passage d'un personnage filmé derrière d'autres personnages en plan rapproché à un gros plan sur son visage, ses yeux encadrés par son chapeau et son harmonica. Si la musique originale d'Ennio Morricone n'est pas (encore) un tube, elle démontre la puissance de ce mouvement de la musique de la fosse à l'écran qui lui donne un pouvoir fort sur les personnages et le spectateur, car elle est souvent la seule à pouvoir effectuer cette transgression des frontières des mondes. Mais quand la musique est un tube pop, par conséquent une œuvre que tout le monde connaît ou peut reconnaître comme tel, ce pouvoir prend alors la forme d'une invitation.



Illustration 59



Illustration 57



Illustration 58

3.2.1. Une main tendue vers chacun

Lorsqu'un tube est joué dans un film, le cinéaste se met au niveau du spectateur : cette référence leur est très probablement commune. Et même si elle ne l'est pas forcément, car tout le monde ne peut pas tout écouter, même par inadvertance, on pourrait citer Alain Resnais pour *Les Cahiers du cinéma* : « Moi, je parlais de l'*a priori* qu'on reconnaît immédiatement qu'un tube en est un, même si on ne l'a jamais entendu. »¹²¹. Comme vu en première partie, selon Isabelle Marc Martínez, les paroles des tubes pop sont analysables sous le prisme de la poésie mémorielle : « tout comme dans la poésie mémorielle, les chansons sont structurées sur la répétition et sa reconnaissance »¹²². Elle va jusqu'à citer Richard Middleton qui affirme que « *la répétition constitue le stade minimum dans le jeu de la langue et de la culture* »¹²³. Grâce à sa répétition de thèmes connus, aux paroles comme à la composition, ainsi qu'à la répétition de son écoute par la possibilité presque constante d'écouter de la musique et par la mise en avant des différents médias notamment musicaux, le tube est un élément de base de la culture commune. En France par exemple, parmi les grandes phrases répétées et détournées se côtoient « Si ce n'est toi, c'est donc ton frère », « Je n'suis pas un héros », « Aujourd'hui, maman est morte », et « Je ne regrette rien ». Par le prisme de ces divers tubes se dessine une culture commune à tout un pays ou à une génération.

On connaît la chanson travaille à dépeindre une culture musicale populaire française et francophone très large par la diversité des tubes. C'est une culture française car les personnages comme les créateurs derrière eux se sont construits avec les médias français (radio, télévision...) et perçoivent donc la musique populaire via un prisme français, et une culture francophone par la langue commune de tous. Or, dans cette culture musicale, ce qu'on appelle la variété a toujours été un genre dominant, absorbant régulièrement d'autres genres plus nouveaux comme le rock'n'roll, et la preuve dans le film de cette présence constante tient sur l'étendue temporelle des choix musicaux, de 1921, avec « Je m'donne » d'Albert Préjean et « Dans la vie faut pas s'en faire » de Maurice Chevalier, à 1993,

¹²¹ Resnais Alain, *Cahiers du cinéma*, art. cit., p. 51.

¹²² Martínez Isabel Marc, art. cit., p. 56.

¹²³ Middleton Richard, art. cit., p. 9, traduction de MARTÍNEZ I. M. ; Phrase originale : « *Repetition, at its simplest, is a minimum step into the game of language and culture* ».

avec « Et moi dans mon coin » de Charles Aznavour et « Sous les jupes des filles » d'Alain Souchon. Par ce choix musical, Alain Resnais convoque tout un pan de la culture française, une de ses plus partagées, pour que l'intériorité des personnages soit la plus accessible possible, comme vu en première partie. Christophe Honoré effectue quelque chose de similaire en faisant chanter, en direct et non en play-back, à ses personnages des chansons de son ami de longue date Alex Beaupain dans *Les Chansons d'amour* (2007). Cependant, comme les chansons d'Alex Beaupain ne connaissent pas un grand succès populaire et qu'il est proche du cinéaste, il utilise la citation musicale dans une portée plus personnelle que la dimension universelle défendue par le réalisateur et les scénaristes d'*On connaît la chanson* : c'est une porte d'entrée vers l'intimité du cinéaste et son lien avec le chanteur.

Mais l'apparition souvent inattendue de la musique ne permet pas de mettre en avant ce mouvement de la musique entre l'écran et la salle : le tube exprimant l'intériorité du personnage explose hors de l'écran, car son apparition par-dessus tous les autres sons et son mixage de studio le font parvenir immédiatement d'ailleurs que de l'écran. Mais dans *Juste la fin du monde*, ce mouvement évoqué plus haut est effectué à plusieurs reprises. Chez Xavier Dolan, on trouve un équilibre entre mode parenthétique et mode scénique, tout comme un lien entre la musique et le passé. Son cinéma est fortement empreint de nostalgie, une nostalgie causée par un présent morose, voire, pire et un avenir bouché : les relations familiales délabrées sont légions et l'avenir est compromis par des difficultés voire une absence de communication, et pour se rappeler du bon temps que l'on ne peut enlever aux personnages, le tube est un passeur. De la manière la plus évidente, *Juste la fin du monde* utilise ce principe à deux reprises. Dans la scène déjà beaucoup citée sur le morceau « Dragostea din tei », le tube est déclencheur de mémoire, c'est par lui que nous allons nous joindre à Louis dans ses souvenirs. Alors qu'après une brève dispute, la famille vit un moment de joie autour du ridicule de la situation (la mère dansant très mal sur un morceau très kitsch), Louis baisse ensuite les yeux, tandis que la musique, alors sur le mode scénique, a baissé à un niveau faible, et le son produit par le reste de la famille diminue et se réverbère. Une fraction de seconde, le premier « Ma-ya-hi » de la deuxième moitié du pont du morceau est jouée à un volume élevé sans aucun effet et le morceau est désormais au premier plan de la bande son, et le *cut* sur le premier temps fort qui suit ces paroles fait basculer la scène du présent au passé et l'insertion du tube

du mode scénique à parenthétique dans un véritable effet clip. Plus brutale qu'une main tendue, ce mouvement sonore pourrait être défini comme un enfouissement progressif de la musique avant un effet de jaillissement qui embrasse par surprise et de toute ses forces le spectateur, surprise renforcée car c'est la première utilisation de l'effet clip dans le film hors du générique (qui est un espace où cet effet est bien plus courant). Mais une scène postérieure se veut bien plus douce dans sa transition, une véritable invitation plutôt qu'un saisissement.

Tout comme la scène de rencontre solitaire de Louis avec Suzanne est suivie d'une scène de groupe autour de la préparation du repas avant l'intervention musicale, l'apparition du morceau « Une miss s'imisce » d'Exotica succède à la rencontre de Louis en tête à tête avec Catherine et au repas en lui-même. Mais contrairement à la précédente scène de famille, le repas s'est terminé sur le départ de Suzanne énervée par les provocations d'Antoine, puis d'Antoine à cause des reproches qu'on lui fait et de la mère qui part recoller les morceaux, avant que Louis ne laisse Catherine seule à table, potentiellement pour rejoindre les autres. Lors d'une courte séquence de transition, Louis est filmé de profil en plan rapproché, accompagné par la caméra en travelling latéral vers la droite alors qu'il traverse la cuisine. Une fois dans l'entrée, il s'arrête alors que l'on entend la mère parler au loin. Un panoramique vers la droite permet de la voir derrière la vitre opaque de la porte d'entrée, puis la caméra revient sur Louis, qui a tourné la tête, se retrouvant de face tandis que la caméra effectue un léger travelling avant. Quand soudain, à un niveau sonore très faible, réverbéré et sur une courte durée, un chant féminin se fait entendre, ce à quoi Louis semble réagir en détournant son regard vers la gauche du cadre.



Illustration 60



Illustration 61



Illustration 62



Illustration 63

Le plan est suivi d'un *cut* sur Louis en plan rapproché ouvrant une porte dans l'obscurité et entrant dans la pièce, puis d'un gros plan sur sa main parcourant un carton rempli de documents : alors que sa main commence à en toucher le contenu, la musique de Gabriel Yared se lance en mode contrapuntique externe, une première note allongée de clavier accompagnée après quelques secondes d'un instrument à corde pincée soliste. Le plan se prolonge tandis que la main de Louis quitte le carton pour le sapin en plastique miniature derrière celui-ci puis d'une vieille lampe sur laquelle un de ses doigts glisse pour évaluer la quantité de poussière, la caméra accompagnant la main en un travelling avant et de légers panoramiques. Le montage *cut* enchaîne alors sur Louis de dos en plan rapproché avec un léger panoramique vers le haut face à un matelas, dressé contre un mur, qu'il époussette : presque entièrement couvert par la musique, on peut entendre la voix à nouveau, et de manière régulière pour le reste de la séquence. Alors qu'il pose sa main vers le coin supérieur gauche du matelas, un raccord mouvement accompagne un mouvement descendant de sa main sur le matelas, filmé en insert, de profil, en contrejour et légèrement en diagonale : le passage de la main soulève de la poussière mise en exergue par la lumière. Alors que le montage revient au plan d'avant, Louis entend un bruit étouffé de fille qui s'amuse au loin. Il tourne la tête se dirige à la fenêtre aux stores vénitiens baissés mais partiellement ouverts, source de lumière de la pièce, accompagné d'un panoramique vers la droite. Dans le plan suivant, Louis entre dans le cadre par la droite, en gros plan face à la fenêtre, et se penche pour regarder à travers les stores vers le haut. Le contrechamp dévoile une adolescente faisant du trampoline derrière la haie, d'abord dans le flou puis nette quand le point se déplace des stores au personnage : sur ce plan, la voix devient plus audible, mais ce sont surtout des percussions électroniques qui se font entendre en retrait. En revenant au champ, on découvre Louis qui esquisse un sourire, mais le contrechamp, plus resserré cette fois, montre l'adolescente se retourner au ralenti en jetant un regard à Louis qui recule dans son cadre, avant de se pencher à nouveau puis de s'écarter de la fenêtre en quittant le cadre par où il y est entré : durant ce plan, le morceau d'Exotica devient reconnaissable derrière la musique de Gabriel Yared. Le raccord mouvement entraîne un insert sur le matelas, tandis que Louis, dans la profondeur de champ, pose son front contre celui-ci avant de s'allonger contre. Durant ce dernier plan, « Une Miss s'immisce » prend peu à peu complètement le dessus en un fondu sonore croisé en accompagnant l'abandon de Louis. Le *cut* intervient sur le « bien » de « Je sais bien »

du premier vers du refrain, passant alors sur un plan taille d'un jeune homme aux cheveux long retirant son teeshirt au ralenti en contre-plongée et en contre-jour à cause de la lumière extrêmement forte à la fenêtre. La suite de la séquence, un autre effet clip, à la lumière crépusculaire exagérée, dominé par des teintes oranges et violettes, à l'image constamment ralentie et aux quelques sons souvent très en retrait par rapport à la musique, est une plongée dans les souvenirs de Louis, ceux d'une relation avec un jeune homme, entre relations sexuelles et prises de produits stupéfiants.



Illustration 64

Xavier Dolan propose ici une très lente transition sonore pour entraîner le souvenir, le tube accompagnant la chute dans la mémoire de lui par le *cut* visuel. Ce *cut* conserve néanmoins sa puissance par la rupture brutale au niveau du son, qui intègre les paroles, et au niveau des couleurs. Nous avons pu évoquer un chant féminin, des percussions et une note au clavier s'étirant au début de la séquence : tous ces éléments sont liés au morceau. On comprend rapidement que le chant et les percussions viennent directement de la reprise d'Exotica, mais cette note est également la première note du morceau où elle est déjà allongée, mais elle est ici encore plus étirée. Tous ces effets d'annonce qui s'accumulent et s'affirment sont déjà la synecdoque du ressouvenir de Louis, qui va accepter de s'y plonger, comme pour échapper à la tension qui habite la maison en s'enfermant dans ce local à objets du passé qu'est devenu ce demi-sous-sol. Mais si n'importe quel tube, voire simplement musique, aurait pu suffire à cet effet, le choix de la reprise de

« Une Miss s’immisce » permet une adresse à plusieurs publics différents. Originellement, ce morceau fait partie des succès de la chanteuse Françoise Hardy, icône de la variété française par sa popularité et sa longévité. La reconnaissance du tube crée alors une première main tendue vers un public amateur de variété française ou familier avec le répertoire de la chanteuse, voire ayant grandi avec ce morceau sorti en 1988. Ensuite, il faut rappeler que le compositeur Gabriel Yared a en effet participé à la composition de certains albums de la chanteuse entre les décennies 1970 et 1980 en collaboration avec Michel Jonasz, ce qui fait de lui un passeur entre Françoise Hardy et la reprise d’Exotica dans le contexte du film. D’ailleurs, le choix de la reprise ouvre l’invitation à un second public. Exotica est un groupe d’électro des années 2010 dont cette reprise reste le plus gros succès. Il s’inscrit dans une vague de groupes français revendiquant des influences allant du rock à la *new wave* en passant par le funk, tout en utilisant beaucoup d’instruments électroniques et en s’inspirant d’artistes de variété pour leurs textes. Le succès de certains groupes, on peut notamment citer Feu! Chatterton, La Femme ou Bon Entendeur, a permis au genre d’exercer une certaine influence sur la pop française, dans un courant s’opposant au rap qui s’affirmait comme genre dominant. Bon Entendeur, justement, s’inspirera du style de Xavier Dolan pour le clip de la reprise de « Le Temps est bon » de cette même Françoise Hardy présent dans *Les Amours imaginaires* de ce même Xavier Dolan. Il s’adresse ainsi non seulement à un public plus jeune avec une musique actuelle, mais également à son propre public : il ouvre l’invitation à un troisième public, plus spécifique. Le tube, dans sa transition, est une main tendue progressivement à chaque spectateur, malgré l’illégitimité et la préférence plus répandue de la musique d’orchestre, préexistante ou non.

3.2.2. Le refus du conforme

Car la musique pop, par son accessibilité mais surtout son artificialité, ne peut être qu’avilissante. Il n’y qu’à voir la méfiance d’Adorno évoquée à plusieurs reprises ou les quelques lignes évoquant l’effet clip par Mario Litwin comme une erreur en soi, comme le serait un faux-raccord ou un regard caméra. Pourtant, la pop s’est constamment battue contre elle-même : yéyé, punk, hip-hop et ska sont des mouvements qui se sont voulus des contestations de l’industrie du disque avant

de souvent se voir intégrer ou parfois reléguer à la marge, nécessitant que le suivant ne se dresse. Il en est de même pour les artistes, qui peuvent commencer en réaction au système avant de devenir des stars faisant le tour des plateaux télé, des stades et des grandes scènes de festival et donc, malgré quelques coups d'éclat (par exemple Shaka Ponk immobilisant les Victoires de la Musique de 2019 lors de leur prestation pour prendre position sur le réchauffement climatique), entrent dans le système : « [La pop] a largement triomphé, intégrée aux structures de la culture, infiltrée dans le fonctionnement “normal” de la société »¹²⁴ écrit Agnès Gayraud. Grâce à la démocratisation de la radio puis des supports d'écoute et des plateformes de streaming, la pop est partout, et le tube plus particulièrement. Il est alors difficile de sortir de la conformité, même pour les artistes les plus radicaux.

Le cinéma n'est pas innocent en matière de conformité, et pas seulement dans le cinéma de divertissement grand public. Il ne faut pas oublier que la Nouvelle Vague s'est en partie construite sur des personnages et des genres que le cinéma classique hollywoodien a longtemps su apprécier, mais que le réalisme poétique français avait délaissé pour se tourner vers le drame ou la fable sociale, comme si le polar ne pouvait relever une dimension sociale. Pourtant, *Tirez sur le pianiste* et *A bout de souffle* (1960) des hitchcocko-hawksians François Truffaut et Jean-Luc Godard sont des films importants voire majeurs de ce mouvement révolutionnaire, tout comme *Fahrenheit 451* (1966) et *Alphaville* qui vont tenter de faire de la science-fiction un genre cinématographique fort. Ce n'est alors pas étonnant que ce soit chez ces cinéastes que l'emploi de morceaux pop, voire de stars de la pop pour leur statut d'objets ou personnalités pops s'est fait beaucoup plus régulier que dans les générations précédentes. Didier Manuel écrit « Le corps du rock est un corps qui clame son refus de grandir et d'intégrer une société au caractère obsolète ». La caméra de la Nouvelle Vague fait de même, par un montage ostentatoire, par une caméra à l'épaule ou par un rythme plus frénétique. Peut-être pour cette raison les chanteurs de pop à succès ont leur place dans ce cinéma, en particulier chez Jean-Luc Godard, chez qui l'on peut retrouver France Gall, Jacques Dutronc ou les Rita Mitsouko. Mais ce corps du rock n'est pas uniforme, et le changement n'est pas exceptionnel, ne serait-ce que par le prisme de la reprise, au sens pop du terme. Mais le choix du terme n'est pas inintéressant au regard du texte

¹²⁴ Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, op.cit., p.16.

de Kierkegaard, puisque c'est un retour du passé, plus ou moins lointain, mais dont les exemples les plus célèbres sont ceux qui ne vont pas essayer s'approcher d'une interprétation la plus fidèle possible, qui ne se tournent pas vers le ressouvenir du tube : Run-DMC a poussé plus loin le séquençage d'Aerosmith dans leur interprétation de « Walk This Way », « Sweet Dreams (Are Made of This) » de Marilyn Manson transforme l'ambiance pop du morceau d'Eurythmics en un style gothique lent et glauque et dans « All Along the Watchtower », Jimmy Hendrix apporte sa frénésie psychédélique au morceau folk de Bob Dylan au point de l'éclipser. Même le terme anglophone *cover*, littéralement « couvrir », apporte à la reprise musicale l'idée de palimpseste, de création par-dessus une autre rajoutant une couche au lieu de simplement copier. Et ce que le cinéma propose, c'est de faire varier les morceaux par ce que l'on montre pendant qu'on les fait entendre.

Dans *Tournée*, l'interprétation scénique, le choix du point de vue et la sélection musicale vont retourner les modèles que sont devenus au fil du temps les morceaux sélectionnés. Comme vu dans la partie précédente, la sélection musicale est en majorité une musique masculine virile, mais le spectacle est une création féminine : les interprètes, les chorégraphes, les scénographes et parfois les chanteuses sont des femmes. Le choix aurait pu se tourner vers des artistes féminins qui s'écartent des canons de féminité, comme Patti Smith ou Grace Slick, ou des artistes masculins qui s'écartent des modèles de virilités habituels, David Bowie ou Lou Reed par exemple. Toutefois, ce sont des artistes qui ont choisi une domination masculine sur le féminin. Mais le film refuse une surenchère virile, en particulier lors des scènes de représentation, y compris lors du numéro de Rocky Roulette, le seul artiste masculin. Après avoir couché ses enfants, Joachim donne une coupe de champagne à Rocky, visiblement victime du trac. A la fin du numéro en cours, il est annoncé dans un plan de demi-ensemble commençant lorsque Kitten annonce au micro : « Louis Louis ! ». Rocky porte une perruque rappelant la renaissance, enroulé dans un drapeau français au milieu du public, un projecteur pointé sur lui lorsque retentissent les premières notes de « Louie Louie ». En secouant la tête en rythme, il se dirige vers la scène, accompagné par un panoramique de la caméra vers la droite, et se retourne face au public au pied de la scène, brandissant une canne de la main droite, tenant le drapeau et un bouquet de fleurs dans l'autre main. Les deux plans suivants se déroulent en coulisses : un plan d'Evie Lovelle à côté d'un producteur

de télévision italien qui va lui proposer un rôle, cadrés en plan rapproché alors que Mimi le Meaux leur passe à côté, et un plan rapproché de Joachim donnant des indications à Ulysse devant le panneau où est inscrit le déroulé du spectacle. Revenant au spectacle, le plan suivant, commençant sur le riff joué uniquement au piano, est du même point de vue que le premier plan, mais cette fois-ci Rocky est sur scène. Il jette son bouquet et retirant le drapeau de ses épaules avant de le faire tourner à côté de lui puis de le lâcher au moment où la voix du chanteur dit : « And now, the news ». Sur la première note de guitare, le montage enchaîne sur Mimi le Meaux, Julie Atlas Muz et Miss Dirty Martini, en plan rapproché, qui s'amuse en coulisse. Puis le montage revient sur Rocky qui a enlevé sa veste et se déplace en crabe d'un côté à l'autre de la scène en retirant sa chemise et défaisant son pantalon. Une fois enlevée, la coupe se fait cette fois sur Julie Atlas Muz qui gonfle un ballon en plan moyen. On revient sur Rocky après ce plan très court : il défait son pantalon en se replaçant au centre de la scène avant de l'enlever, debout et dos au public, révélant des chaussettes hautes et un slip. Au milieu d'un déhanché, on repasse en coulisses où l'on peut voir Ulysse attendre la fin du numéro pour ramasser ce qui traîne sur scène, et Joachim en train de danser en plan de demi-ensemble, quand un panoramique vers la gauche déplace le cadre sur Rocky, face à la scène et de trois-quarts dos à la caméra, lui aussi en plan de demi-ensemble, en train de retirer son slip pour en dévoiler un plus petit encore. Un raccord de mouvement ramène le point de vue des plans précédents lorsque Rocky retire la cellophane d'un sandwich fait d'une demi-baguette avant de croquer dedans et de se laisser tomber en arrière sur les fesses à la fin du morceau.

Dans son article du *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Noël Simsolo résume les influences, selon lui, du cinéaste :

« *Tournée* ne vient pas de John Cassavetes, comme il fut bien trop écrit après son triomphe cannois. On y sent la marque secrète de Jean Renoir tout autant que les parentés avec Demy, Rozier et Eustache, même si son ton et style révèlent l'évidence de son originalité créatrice. »¹²⁵

¹²⁵ Simsolo Noël, « AMALRIC Mathieu » *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Flammarion, coll. « Pop culture », 2013, p. 26.



Illustration 65

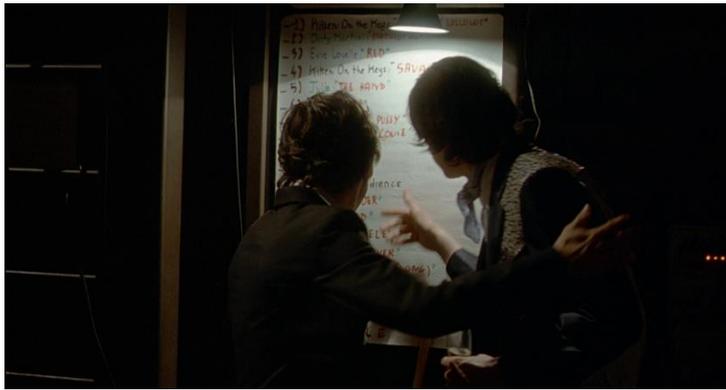


Illustration 66



Illustration 67



Illustration 68

Dans ces scènes de représentation, on peut aussi être tenté de le rapprocher du cinéma direct. En effet, ce mouvement du cinéma documentaire a pu se tourner vers l'effervescence pop des années 1960 et du début des années 1970, avec des films comme *Gimme Shelter* des frères Maysles et Charlotte Zwerin (1970) sur le déjà cité festival d'Altamont, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1983 mais filmé dix ans avant sa sortie) et surtout *Don't Look Back* de Donn Alan Pennebaker (1967)¹²⁶. Ce dernier compte cinq séquences de concerts en salle de Bob Dylan, et dans sa vision d'objectivité maximale du documentaire, D.A. Pennebaker choisit de conserver une distance entre sa caméra et le chanteur lors des représentation : plans d'ensemble réguliers pour mettre le chanteur en perspective par rapport à la taille de la scène ou pour souligner sa place d'homme seul sur scène face à un public, coulisses ponctuellement visibles, récurrence du même cadre lors d'une même représentation, refus de mouvements trop extravagants, point de vue du public et des coulisses. Même les zooms et la profondeur de champ soulignent la distance de la caméra par rapport à l'interprète. Mais tout ceci, combiné au reste du documentaire qui le suit sans commentaire et sans intervention autre que le montage et le filmage, vient surtout souligner l'authenticité du jeune chanteur de folk comme artiste se suffisant à lui-même.



Illustration 69

¹²⁶ On retrouve d'ailleurs un problème de micro éteint qui agace le producteur dans le deuxième concert de Bob Dylan ainsi que dans le deuxième numéro de *Tournée*.

Cet aspect de captation directe va dans le sens de l'authenticité de la représentation, ce qui crée une sensation de réel. L'authenticité de Rocky Roulette est de se placer également dans un modèle de masculinité qui n'est pas celui que pourrait suggérer son nom. Sans être vraiment proche des canons de mocheté, il présente un corps d'homme qui est éloigné des canons de beauté par l'absence de muscles apparents. De plus, le choix de la figure du noble de la Renaissance va contre le concept de masculinité moderne : cheveux longs et bouclés, talonnettes et maquillages ne se rencontrent habituellement trouvables de manière aussi ostentatoire que dans le glam. Par ce choix de mise en scène qui rappelle le cinéma direct lors des séquences de représentation, c'est l'authenticité de chacun qui est recherché. Si Rocky se représente de manière si énergique, c'est parce que c'est sa propre personnalité, joueur et bon vivant, qu'il exacerbe, tandis que sa représentation de masculinité différente est un reflet de ses faiblesses qu'il contrôle moins, comme son trac, mais aussi son mal du pays où est restée sa fille.

Seul personnage faux du film, autant dans le sens qu'il n'existe pas que dans celui de dissimulateur, Joachim Zand est un personnage qui n'entre jamais dans une interprétation convaincante de l'autorité virile qu'il essaie de mettre en scène. Il est d'ailleurs longtemps le dernier membre de la troupe qui n'est pas associé à de la musique, puisqu'Ulysse, *roadie* discret, interprètera « I Will » de Radiohead en duo avec Kitten on the Keyes. Il est même celui qui interrompt la musique, et ce à plusieurs reprises. Lors du générique d'ouverture, après que le titre a disparu en tournoyant et en s'enfonçant dans un écran noir, le *cut* dévoile ainsi Mathieu Amalric, en plan rapproché de dos, se diriger vers les membres de la troupe en train de fumer dans la profondeur de champ, suivi par la caméra : le morceau baisse en intensité sonore, et alors qu'il les fait entrer dans la salle, le morceau s'arrête net au milieu du dernier vers du couplet. La fois suivante, c'est lors de la scène de répétition où il annonce son départ après avoir demandé à Kitten on the Keyes d'arrêter de jouer à plusieurs reprises avant d'abandonner. Son départ quant à lui interrompt la prestation de Julie Atlas sur « I Put a Spell on You » en montant dans sa voiture. On peut également rappeler ses multiples demandes de baisser le son de la radio des lieux où il s'arrête. Finalement, c'est après avoir enfin formé une relation avec Mimi le Meaux, après avoir laissé transparaître une forme de faiblesse en laissant couler une larme et couché avec elle qu'il va être enfin associé à un morceau, lançant « Have Love, Will Travel »

dans le plan final. C'est après avoir renoncé à son contrôle viril sur tout ce qui l'entoure, contrôle qu'il n'a de toute façon jamais parvenu à obtenir, qu'il entre dans ce cercle. De toute manière, dans le simple choix de donner le nom de sa propre mère au personnage, Nicole Zand, Mathieu Amalric se place, lui et son personnage, sous l'égide de la féminité, minant immédiatement toute chance de réussite pour son personnage dans la mise en scène d'une virilité qui le reste du film est détournée par les artistes du New Burlesque.

En parlant d'Albert Dupontel en première partie, nous avons présenté sa place ambiguë dans le cinéma français, mais nous n'avons pas parlé de sa revendication. Sans répéter ce qui a été dit, il est important de revenir ici sur l'emploi du tube « Mala Vida » du groupe Mano Negra. Ces derniers font partie de la grande vague du rock français indépendant des années 80 et 90, aux côtés des Rita Mitsouko, de Noir Désir ou des Négresses Vertes, et si « Mala Vida » est le grand succès populaire de leur premier album *Patchanka* (1988), il ne faut pas oublier les aspects plus engagés et vulgaires du groupe sur des morceaux comme « Ronde de Nuit » ou « Noche De Acción ». Mais dès leur début, la popularité est telle que le label indépendant Boucherie Productions ne peut les financer à la hauteur de leurs tournées. Ils signent alors chez Virgin Records, ce qui crée une vague d'inquiétude parmi le public et les autres groupes : Mano Negra a été aspiré dans l'industrie musicale et va perdre toute substance. Pourtant, en plus d'être un immense succès, *Putas Fever* (1989) est un album salué par le public et la critique. En effet, si Virgin leur a permis des tournées plus importantes, leur liberté de création a été conservée : ainsi, la chanson d'amour désabusée « Pas assez de toi », plus violente que « Mala Vida », côtoie notamment « La rançon du succès », traitant avec dérision l'industrie culturelle et les groupes qui s'y vendent avant d'être écrasés par la machine, et « Sidi 'h' bibi », une chanson en arabe à la veille de la première Guerre du Golfe. Loin d'avoir pactisé avec le diable, Mano Negra a infiltré le système.

En citant de manière répétitive et appuyée Mano Negra, Albert Dupontel se place dans un certain sillage : l'artiste indépendant qui parasite l'industrie culturelle. Malgré les moyens investis par Gaumont et Canal +, Dupontel conserve un humour grinçant, dans une critique de la gestion entrepreneuriale de l'administration publique quelques années après la grève de la réforme des retraites et de la violence policière au lendemain du mouvement des gilets jaunes. De plus, cette citation extrêmement

populaire dans tous les sens du terme indique également à qui s'adresse frontalement Dupontel avec son film, tout en conservant son aspect radical : à un public populaire.

3.3. Une adresse à un public populaire

« Salut à toi ô mon frère »
Béruriers Noirs, « Salut à toi », *Joyeux Merdier*

Le choix d'une musique et son emploi révèlent à qui on s'adresse. Lorsque Walt Disney met en place la production de *Fantasia* (1940), le destinataire est évident : la jeunesse. Car malgré l'emploi exclusif de musique savante, le choix de l'animation en lui-même (en particulier après le succès de *Snow White and the Seven Dwarfs – Blanche Neige et les sept nains*, 1937) tourne le film vers un public jeune, voire un public d'enfants, que Disney souhaitait justement ouvrir à cette musique « inaccessible ». Cette désacralisation de la musique savante rendit immédiatement réfractaire une majorité du public amateur voire spécialiste. Mais cette même désacralisation tourna l'adresse vers un public jeune qui, par son absence de connaissance certes mais pas forcément de préjugés négatifs sur la musique savante, « n'avait pas d'avis sur le sacrilège potentiel d'*imaginer* les pièces de musique. »¹²⁷. Quand le cinéma d'auteur s'empare de la musique pop, c'est le même procédé. Un usage dépréciatif voire volontairement ridicule d'un tube est une adresse à un public méprisant déjà la pop pour elle-même (ou une adresse méprisante au public de la pop), et un usage sans préjugé voire la mettant en valeur est une adresse extérieure au public de cinéma d'auteur, vers un public populaire. C'est d'ailleurs un élément récurrent des cinéastes voulant représenter voire se voulant représentant d'un public populaire : Spike Lee et la culture afro-américaine, Quentin Tarantino et la culture bis dont il a connu les grandes heures des débuts de la VHS ou Edgar Wright et la culture geek dès *Scott Pilgrim vs. the World* (*Scott Pilgrim*, 2010) en sont des exemples évidents. C'est également ce qu'on retrouve dans la Nouvelle Vague, déjà mainte fois citée, qui se voulait un mouvement populaire en renonçant justement à la légitimité de la « tradition de qualité » de la génération précédente.

¹²⁷ Maltin Leonard, *The Disney Films: 3rd Edition*, New York, Hyperion Books, 1995, p. 39.

Pour ces cinéastes, dont les propos ou les styles parfois sans concession ont pu d'un côté être rejetés par une partie du public et de l'autre être dédaignés voire moqués par des figures légitimes de la critique ou de la création, le tube est un point de concordance de leurs films : il serait à la fois le langage spécifique de la communauté représentée, dans les deux sens du terme, par le cinéaste, et une sorte de langage commun à un large public, presque universel. Dans cette optique, le tube serait l'élément qui permettrait de réunir amateurs et spécialistes de « grande culture » et de culture populaire, une sorte d'utopie culturelle commune : « Dans son projet *utopique*, la popularité de la musique populaire est l'enchantement d'une mélodie universelle, qui ravit l'adulte autant que l'enfant, qui fait s'accorder un instant l'expert et l'ignare, dans la joie simple d'un langage immédiatement expressif, mélodique ou rythmique »¹²⁸ écrit Agnès Gayraud.

3.3.1. Une expression hors de la sphère élitiste

Cette utopie du commun refuse dans son propre sens l'idée d'élite, un groupe réduit qui maîtriserait mieux les codes de la culture que le reste de la population et ainsi se placeraient en dominants. Avec son désir de plaire à tous, le tube refuse la verticalité de la culture pour tendre vers l'universel. Cette horizontalité a créé des méfiances, notamment car le concept de légitimité est retourné : c'est ce qui vient du commun et non plus ce qui est au-dessus qui est légitime. D'ailleurs, par l'évolution constante de ce qu'est la culture populaire, la culture de masse et la culture légitime, le passage d'un genre d'une culture à l'autre est presque inévitable. Venu des musiciens afro-américains ostracisés par la ségrégation, le jazz craint par Adorno passait progressivement de culture populaire à culture de masse en particulier par sa branche swing pour finalement, aujourd'hui, être considéré comme une musique dont l'appréciation nécessite la maîtrise de certains codes et qui est désormais associée à une population cultivée et par conséquent aisée. Pourtant malgré le temps et les changements, certains tubes restent encore et toujours compréhensibles par une large portion de la population. Cette compréhension se transmet à une nouvelle génération par des codes déjà expérimentés et approuvés par la génération précédente :

¹²⁸ Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, op. cit., p. 78.

certains seront rejetés par la défiance ou la contestation de ce nouveau public, et d'autres perpétués.

Il en est de même au cinéma : si *A bout de souffle* a été une œuvre populaire qui rencontra des difficultés à être reconnue par les *majors*, ces dernières vont finalement en produire un *remake* en 1983, et quand la légitimité de cinéaste de Jean-Luc Godard ne sera plus remise en question, elle deviendra une œuvre élitiste. Depuis un parcours similaire de la Nouvelle Vague, devenue Nouvel Hollywood quand les studios américains ployèrent le genou devant les cinéastes avant de devenir un mouvement majeur et reconnu dans l'histoire du cinéma, la notion de « film d'auteur » a hérité de cette image de cinéma de l'élite, de connaisseur, dont la populaire télévision va se moquer pendant longtemps (schéma reproduit depuis par Internet sur la télévision). Par son ambition artistique, le film d'auteur va s'adresser à un public possédant *a priori* des clés de lecture du cinéma, mais l'intervention du tube vient rebattre les cartes, au moins sur la durée de son apparition. Les cinéastes s'emparent alors d'une matière *de facto* populaire, quels que soient les qualités et les défauts que l'on peut leur attribuer, et se rapprochent ainsi d'un public à première vue étranger à leur cinéma. Là où chaque aspect précédemment analysé pouvait se décliner de manière plus ou moins affirmée dans le style des différents cinéastes, l'utilisation d'une matière en soi populaire pour modeler leurs films autour de celle-ci est visible et audible de manière forte dans chaque œuvre.

Pour commencer avec *On connaît la chanson*, le choix du tube est une ouverture du film au populaire, mais il met surtout au même niveau chaque personnage face à ses émotions, chacun se retrouvant à les exprimer de la même manière. Dans la scène déjà citée sur « La plus belle pour aller danser » de Sylvie Vartan, où chacun se prépare pour la crémaillère d'Odile. Nous avons pu voir que le cadre choisi pour chaque personnage était caractéristique de son caractère et de son entrain à participer à cette crémaillère. Mais ils permettent aussi de préciser le niveau de vie de chacun. Marc, par la multitude de produits de beauté présents dans sa salle de bain aux miroirs multiples et par son peignoir, est certes montré comme narcissique mais surtout comme un narcissique qui a les moyens de prendre soin de lui. La simplicité de la pièce où se coiffe Odile va contraster avec l'immense appartement qu'elle a acheté, révélant ce qu'elle imagine encore être une progression dans l'échelle sociale, puisque la vue sera bouchée par un projet de construction d'immeuble.

Quant à Nicolas, si son costume peut le montrer comme ayant réussi, le reflet de son miroir révèle des étagères presque vides, à part quelques paquets de gâteaux et une boîte de lessive, et par conséquent les difficultés de sa vie à Paris malgré l'image qu'il maintient. Sur le plan personnel, Camille est éloignée de Marc et proche de Simon par l'élément en abondance dans le cadre, des livres sur une étagère, mais son propre peignoir et la quantité de livres couvrant tout le fond du reflet la rapproche de Marc plus que de Simon sur un plan financier. Seul élément difficilement identifiable, la salle de bain du père qui pourrait être celle d'un appartement de taille moyenne et donc représentant un personnage de classe moyenne, ou une salle de bain d'hôtel qui soulignerait plutôt une origine provinciale. Dans cette séquence qui aurait pu jouer sur un changement de genre musical, passer du tube *mainstream* à un morceau *underground* ou à un morceau classique voire au silence, tous sont mis à égalité par un seul et même morceau, tous sensibles à la même culture populaire : le son rend égaux ceux qui sont classés par le cadre. Cette scène au morceau unique pour six personnages est représentative du rapport du tube à tous les personnages : il n'y a pas d'utilisation spécifique d'un artiste, d'un genre ou d'une époque pour un personnage particulier, qui pourrait établir un rapport à la pop hiérarchisant les morceaux et les artistes : rappelons que, par exemple, Barbara et Dorothee ne propagent pas la même image de la pop malgré leurs succès respectifs.

Quitte à évoquer la dame en noir, Mathieu Amalric partage cette image de l'universalité contre le conforme, et ce sans préjugé sur le public du tube. Pour évoquer rapidement *Barbara*, film sur le tournage d'un film biographique sur la chanteuse, son tube le plus célèbre, « L'Aigle noir », n'est brièvement évoqué qu'une fois. Yves Zand, également joué par Mathieu Amalric, travaille dans un bar à la nuit tombée sur la relation entre Jacques Brel et Barbara pour son film. Après un insert sur ses recherches, il est cadré en plan rapproché, presque de profil, dans l'obscurité contrairement à ses notes, avec une profondeur de champ marquée. La télévision visible en arrière-plan, diffusant une émission musicale, commence à diffuser « L'Aigle noir ». Dès les premières notes, l'homme situé deux tabourets derrière Yves se retourne vers l'écran avant de dire, sans doute légèrement éméché, « Ah c'est énorme ! » et de chanter un peu en avance sur Barbara le premier vers : « Un beau jour, ou peut-être une nuit. »¹²⁹. Yves se retourne, étonné, et un instant avant

¹²⁹ Barbara, interprétation de Barbara « L'Aigle noir », *L'Aigle noir*, Paris, Philips, 1970, v. 1.

le début du chant, le point bascule sur le poste de télévision, laissant l'inconnu dans un flou léger, et dès l'instant où Barbara se met à chanter, l'homme se retourne à nouveau avant de fondre en larmes sur le comptoir. La tenancière le rejoint et lui caresse le dos en lui disant : « Faut rentrer, aller. ». Yves se retourne face au bar, accompagné du point qui revient sur lui durant le dernier vers du premier couplet, visiblement perturbé, et le range avant de quitter le bar en regardant l'inconnu pleurant penché sur le comptoir. Dans plan suivant, Yves quittant le bar en plan de demi-ensemble, on peut voir l'homme se retourner avant que toutes les lumières ne s'éteignent une par une, la musique continuant jusqu'au *cut* de la séquence. Le tube, malgré l'ébriété, et potentiellement la perte de connaissance (symbolisée par l'extinction progressive de toutes les lumières), traverse l'altération de l'esprit pour toucher au plus profond de chacun et, que ce soit par sa beauté ou le passif qu'entretient l'auditeur avec lui, faire ressentir des émotions incontrôlables dès son premier vers. Mais là encore, le public représenté par le cinéaste reste à première vue un public aisé et parisien. Cependant, ce public est complètement absent de *Tournée*, qui fait le choix de ne montrer des spectacles que dans des villes portuaires. A Paris, seul le monde du spectacle est représenté, jamais son public. D'ailleurs, la seule réaction de ce monde au spectacle de New Burlesque est de le refuser. Pourtant, auprès d'un public populaire, le spectacle est un succès. Comme dit Joachim à sa troupe : « We only saw the edge of it ». C'est exactement hors de ce cercle élitiste représenté par Paris que le spectacle, comme le cinéaste, s'exprime, notamment à travers le tube : le choix du morceau pour les numéros, comme vu précédemment, est une forme d'ouverture de l'artiste à son public, et ce public est montré comme réceptif à cette ouverture.



Illustration 70

Quant à Xavier Dolan, sa jeunesse le place déjà à part dans le cinéma d'auteur, en particulier contemporain. Réalisant son premier film à 19 ans, et bien qu'ayant grandi dans le milieu du cinéma, il y fait déjà du tube un moyen d'expression important, notamment à l'aide de *Vive la fête* et Luis Mariano. Mais plus que dans *J'ai tué ma mère*, c'est dans *Les Amours imaginaires* que le tube deviendra une marque de son style, en particulier par la récurrence de la chanson de Françoise Hardy « Le Temps est bon », sur le thème de l'espérance plus que du ressouvenir pour évoquer à nouveau Kierkegaard. Evoquer le passé musical pour suggérer les espérances de ses personnages, c'est une autre facette du cinéma de Dolan : certes le tube est un lien au passé, un personnage nostalgique, mais comme dans *On connaît la chanson*, il est parfois révélateur du for intérieur. *Juste la fin du monde* se conclut sur le tube techno « Natural Blues » de Moby, une reprise de « Trouble So Hard » de Vera Hall. Après avoir annoncé qu'il repartait plus tôt que prévu, ce qui crée une scène de chaos où la famille semble se déchirer, Louis est seul dans l'entrée baignant dans une puissante lumière orangée : après environ deux minutes où le silence n'est brisé que par la musique de Gabriel Yared, l'oiseau de bois de l'horloge familiale prend son envol et se déplace avec vivacité dans la pièce, manquant de percuter Louis à deux reprises. Louis regarde une dernière fois l'horloge puis baisse les yeux : il est filmé en plongée, en gros plan, un cadrage intervenant à de nombreuses reprises dans le film. La caméra effectue simultanément un lent travelling vertical vers le bas et un lent panoramique vertical vers le haut afin de se retrouver face à lui. Un plan potentiellement subjectif, dont les trois-quarts sont bouchés à gauche, laisse entrevoir à distance un bras de la mère, cigarette à la main. Le montage revient sur le plan précédent, Louis esquisse un sourire qui s'efface progressivement, accompagné de la musique. Il inspire, baisse la tête et enfile sa casquette, ce qui permet un raccord de mouvement sur un plan de trois-quarts dos où il finit de l'enfiler avant de redresser la tête. Le bruit de frottement de la casquette est particulièrement audible, soulignant la moiteur de ses cheveux. Après un instant d'attente, la musique commence à l'instant où le *cut* intervient : Louis, de face en plan rapproché, les yeux cachés par sa casquette, se retourne au ralenti pour quitter la maison. Il s'enfonce alors dans une profondeur de champ forte tandis que la caméra effectue un travelling vertical vers le bas, révélant au milieu du couplet un petit oiseau sur le dos, les pattes recroquevillées et le ventre bougeant au rythme de sa respiration sur lequel la caméra s'arrête : le plan reste fixe jusqu'à la première percussion à la fin du couplet, coïncidant



Illustration 71



Illustration 73



Illustration 72



Illustration 74

avec le dernier *cut* avant le générique sur lequel le tube continue jusqu'à sa fin. Certes, les paroles évoquent le présent (« Don't nobody know my troubles but God / Oh lordy, trouble so hard »¹³⁰ résume l'échec de l'objectif original de sa visite), mais c'est la composition qui révèle la résignation de Louis. Bien que la cohérence de la sélection musicale soit due à l'utilisation de musique électronique dans les morceaux les plus mis en avant, « Natural Blues » use d'un effet de distorsion détériorant la voix au lieu de l'améliorer, à l'inverse de « Home is where it hurts » de Camille, le premier morceau pop du film où les différentes voix sont supérieures à tout autre instrument, simplement associées à de la réverbération pour le refrain. Cette voix distordue, comme mécaniquement éraillée, est à la fois due à la fatigue de la canicule, rappelée par la chaleur de l'éclairage, et à l'échec de Louis malgré ses efforts et à son état physique, diminué voire critique comme on peut le voir à plusieurs reprises durant le film, potentiellement proche de la mort. Pour cela, Xavier Dolan a fait appel à un genre qui, à ses débuts durant la période où semble se dérouler le film, était illégitime au sein même de la musique populaire à cause justement de ses effets. Cette voix, couplée à une absence d'instrument hormis de très longues notes de synthétiseur en arrière-plan provoque alors un sentiment de pitié pour Louis, une pitié face à cet épuisement sincère.

3.3.2. Des personnages familiers et sincères

Pourquoi, finalement, le tube est-il aussi puissant sur le spectateur ? Pourquoi sa voix peut se montrer autant voire plus audible ou plus vraie que celle des acteurs ? Car il lui est familier. La connaissance et la reconnaissance sont centrales dans l'emploi du tube qui est par définition une référence commune à un vaste public. Mais plus qu'un personnage familier, c'est un personnage de confiance. Dans *La Femme d'à côté* de François Truffaut, Fanny Ardant dit : « J'écoute uniquement les chansons, parce qu'elles disent la vérité. Plus elles sont bêtes, plus elles sont vraies. D'ailleurs elles sont pas bêtes. »¹³¹. Cette sincérité du morceau pop serait due, selon Agnès Gayraud, à l'enregistrement car la pop, comme le cinéma, capte le réel

¹³⁰ Lomax Alan et Hall Vera, interprétation de Moby, « Natural Blues », *Play*, Londres, Mute Records, 1999, v. 4-5.

¹³¹ Ardant Fanny, dialogues de Truffaut François, Schiffman Suzanne et Aurel Jean, *La Femme d'à côté*, Truffaut François, Paris, Les Films du Carrosse, 1981.

dans sa durée. Elle écrit à propos des *folks songs* des années 1920 à 1930, avant l'arrivée du son synchrone au cinéma :

« Saisies par ce nouveau médium capable de capturer l'instant, les *folks songs* enregistrées renouent avec le fantasme de l'immédiateté de la voix – dont Jean-Jacques Rousseau fait le cœur de son enchantement pour la musique populaire –, à ceci près que la voix humaine qui sort d'un phonographe n'a plus de corps. »¹³².

Malgré l'absence de corps à la voix, son immédiateté apparente lui confère une sincérité absolue (sans forcément que l'artiste ne le soit) : le tube acquiert donc très rapidement, si ce n'est immédiatement, une confiance totale de la part de l'auditeur.

Cette absence de corps est réglée par *On connaît la chanson*, puisque les corps des comédiens sont transformés en jukebox vivants. Paradoxalement, c'est par la technique de la synchronisation labiale sur les véritables enregistrements que se cristallise la sincérité de ces tubes. Tout d'abord, bien que nous ne soyons pas systématiquement sûrs de son mode d'insertion, le simple fait que les acteurs chantent les paroles du morceau sous la voix du chanteur nous font admettre que ce sont véritablement les émotions des personnages qui s'expriment par elle. L'artificialité du procédé a déjà été plusieurs fois démontrée au cours de ce mémoire, mais cette artificialité est source de sincérité car les morceaux choisis sont entendus selon leur enregistrement originel : il n'y a pas de reprise ou de changement quelconque, c'est le tube, le vrai, qui est entendu. Cette sincérité de l'enregistrement devient celle de l'émotion, qui vient de l'intériorité du personnage telle quelle, sans tricherie. Et si cette sincérité est acquise, c'est parce que le public reconnaît le tube tel qu'il le connaît : ainsi, malgré une avalanche d'artifices ostentatoires, *On connaît la chanson* propose un tube fantôme qui se déplace de personnage en personnage pour les ouvrir aux autres et à eux-mêmes.

La sincérité de *Tournée* repose sur l'exact inverse, car c'est la prestation directe ou l'insertion du tube sur le mode scénique qui va jouer sur cette sincérité familière. La sélection musicale étatsunienne, pays d'origine des artistes de la troupe, est certes presque exclusivement composée d'enregistrement, mais il s'y ajoute la performance des différents personnages. Pour rappeler une citation de Gérard Le Vot : « Dans toutes [les musiques populaires nord-américaines],

¹³² Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, op. cit, p.173-174.

la chaleur de la performance s'exprime dans l'intimité de la substance corporelle et renvoie à une immédiateté de la situation et des comportements musicaux, hors de toute transcendance et de toute intellectualisation »¹³³. Le spectacle de divertissement du New Burlesque est certes très référencé culturellement et transporte un certain nombre d'idées par sa conception même, mais propose des numéros dont l'érotisme est transporté par des corps mis à nu, débarrassés de tout artifice. De plus, ces corps étant variés, l'artificialité arbitraire des canons de beauté est annulée par des personnes aux corpulences différentes se mettant en scène avec leurs goûts et leurs limites. Par exemple, Mimi le Meaux est la seule à pratiquer un burlesque scénique classique, au grand désarroi de Joachim, Evie Lovelle, dont la minceur la rapproche le plus des canons de beauté actuelle, n'est pas prête à enlever son soutien-gorge, elle ne va donc pas plus loin, au grand désarroi du même Joachim. Sa sincérité à lui n'étant pas acquise pour de bonnes raisons, comme vu précédemment, il n'est pas associé au tube avant sa rédemption finale. Dans l'ultime plan du film, le cri de Joachim synchronisé sur celui qui ouvre le refrain de « Have Love, Will Travel » est une marque de sincérité parce que le cri va jusqu'à se débarrasser de l'artifice qu'est le chant, une organisation mélodique de la voix, et parce que la synchronisation au tube, comme dans *On connaît la chanson*, associe la sincérité du tube à la sincérité du personnage.

Cette synchronisation on la retrouve également dans *Mommy*, lorsque Steve rejoint Kyla et Diane dans la cuisine en chantant « On ne change pas » avec Céline Dion. Comme dans la scène finale de *Tournée*, on peut voir le personnage mettre le support du tube dans le lecteur avant de le lancer puis de se synchroniser. Mais dans *Mommy*, si Steve est déjà conquis par le tube, c'est la reconnaissance du morceau qui va faire entrer dans la danse Diane et Kyla. La première va le rejoindre sans réticence, car on apprend que ce CD gravé est une compilation faite par feu le père de Steve, et qu'elle a un lien avec le morceau. La seconde va mettre un peu plus de temps, mais c'est aussi par la reconnaissance qu'elle va se décider. Peut-être a-t-elle également un lien avec cette chanson, puisque le tube a un lien avec chacun, en particulier chez Xavier Dolan où la musique est un compagnon de vie pour nombre de ses personnages, en témoigne la présence de musique jouée sur des postes radios, chaînes HI-FI ou casques audio dans chacun de ses films.

¹³³ Le Vot Gérard, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, op. cit., p. 97-98.

Pourtant, le tube va s'émanciper de son mode scénique pour migrer vers un mode parenthétique qui n'est plus soumis à la diégèse pour quelques instants. Dans *Juste la fin du monde*, l'émancipation du tube est si forte que l'image aussi se libère du réel par l'effet clip. Dans cet effet qui ne tient plus en compte de la chronologie ou même parfois des raccords, la lumière et le cadre participent, sous l'impulsion de « Dragostea din tei » ou « Une miss s'immisce », à sublimer le souvenir. Cet effet clip, qui paradoxalement est un effet qui souligne sa propre artificialité par sa soumission à une musique au premier plan sonore (voire comme unique élément sonore), est ramené à une forme d'authenticité par la présence de sons diégétiques, en particulier des souffles (celui d'Antoine dans la voiture pour le premier morceau, celui du petit ami de Louis pour le second). Mais il permet, par sa liberté et sa légèreté, de rassembler les personnages, tout en invitant le spectateur à cette communion sous la demande de Xavier Dolan. Pour citer le cinéaste québécois dans le dossier de presse de *Laurence Anyways* : la musique, « C'est le dialogue ultime avec le spectateur. »¹³⁴. Mais le tube est au-delà d'un dialogue avec le spectateur, c'est un lien entre tous, spectateurs, personnages et cinéastes, il est le chef d'orchestre, le maître de cérémonie d'un « être-ensemble » au-delà des limites du cadre.

¹³⁴ Dolan Xavier, dossier de presse de *Laurence Anyways*, 2012, p. 10.

CONCLUSION

Le tube, c'est un personnage connu de tous, dont le partage repose sur son accessibilité, perçue comme sincérité. C'est pourquoi sa voix est celle d'un souffleur qui ne fait jamais défaut. Ses vers sont des phrases toutes faites qui s'imposent lorsque les mots viennent à manquer. Dans ce catalogue commun, chaque cinéaste puise ses références personnelles, tandis que d'autres s'imposent d'elles-mêmes, partagées plus ou moins malgré l'auditeur. Car ce souffleur joue sur notre mémoire, par des phrases et des compositions qui restent en tête des années voire des décennies entières, intimement liées à des souvenirs cette fois-ci plus personnels. Reste à savoir si le cinéaste va reconstituer le souvenir, ou si le souvenir se reconstruit de lui-même, parfois en faisant son propre deuil. Cependant, ces souvenirs attachés au tube résultent souvent d'un rapport à l'autre : rencontre, perte, expérience collective ou solitude. Car dans sa définition de référence musicale massivement partagée, le tube est finalement le souvenir de toute une population, tandis que ses mots, qui n'en sont plus seulement, appellent désormais un rythme. Le tube va désormais mouvoir ou canaliser les corps, en tout cas les manipuler. Ce rythme, élément fondamental des musiques populaires, est le socle de la participation collective à un rituel rassembleur. Quand le tube entraîne les corps dans une liesse collective, c'est sur eux que le cinéaste va tourner son attention, comme entraîné dans cette même liesse, comme contraint pas le tube lui-même. En dehors de l'abstraction de la musique savante ou de la technique des danseurs, chaque corps est libre de se mouvoir devant la caméra, et la caméra de se mouvoir autour de lui, jusqu'à la fascination.

Car si cet entraînement peut, et doit, prêter à méfiance, c'est un élément émancipateur du cinéma d'auteur malgré sa considération basse. Car avant tout, le tube est ce personnage qui ne peut être qu'illégitime, car d'une artificialité inévitable. Mais cette artificialité, étant reconnue par l'auditeur comme le cinéaste, est utilisée à ce profit par les cinéastes, créant dans ce rapport entre image et musique un nouveau paradigme. Il n'est pas question d'utiliser une matière légitimée par l'élite, mais son exact opposé : la culture de masse. Toutefois, loin de s'abaisser à son niveau,

l'auteur s'approprié cette culture qu'il n'a pas pu éviter et qu'il partage avec un large public. Ce partage, connu par le cinéaste, est donc une adresse à ce public plus large que le public habituel du cinéma d'auteur : un public populaire qu'il faut remobiliser.

Parmi les aphorismes attribués à Oscar Wilde, on trouve celui-ci : « Les amateurs de musique sont totalement déraisonnables. Ils nous demandent d'être parfaitement muets au moment précis où nous aimerions être sourds. »¹³⁵. Dans une salle où le mutisme est de rigueur, le cinéma serait ce lieu de démonstration légitime de la musique, y compris pop, y compris à succès. Le silence imposé durant la projection est un terrain où le tube peut jouer, se mouvoir et interagir à sa guise avec le spectateur : le silence est sa scène. Il se déplace de personnage en personnage, se cache derrière d'autres sons ou fait de sa présence le centre de l'attention. Le tube est un personnage dont la présence ne peut être ignorée lorsqu'il apparaît dans un film ou hors de la salle. Très vite, il a soulevé une méfiance, par son omniprésence et son pouvoir. Si pendant longtemps certains l'ont vilipendé, conspué voire diabolisé, les générations de musiciens certes mais également de cinéastes se succédant prennent chacune à bras le corps le tube pour en faire un acteur populaire légitime et puissant contre une « élite éclairée ».

Antérieurement à ce corpus, nous sommes régulièrement revenus à la Nouvelle Vague, qui naquit durant la période où prend racine la filmographie d'Alain Resnais, et à laquelle renvoie selon certains le cinéma de Mathieu Amalric¹³⁶, mais d'autres, à l'étranger comme en France, se sont emparés du tube pour en faire un élément de mise en scène intégré à leur discours : le Nouvel Hollywood bien sûr, mais aussi, Leos Carax, Sofia Coppola, Wong Kar-Wai ou plus récemment Jordan Peele, Edgar Wright, Xavier Dolan, la liste est longue. Si tant de cinéastes tournent avec ce « personnage » pourtant mis de côté par illégitimité, c'est potentiellement parce que malgré tout, il a une dimension qui dépasse celles de toutes les autres formes d'art : il est accessible. Pas besoin de payer pour une séance unique, le matériel nécessaire pour l'expérimenter dans des conditions correctes est de plus en plus démocratisé, il est trouvable à peu près n'importe où, et il a

¹³⁵ Wilde Oscar, *Sebastian Melmoth (Aphorismes)*, Paris, Milles et une nuits, coll. « Petite Collection », 1995, p. 21.

¹³⁶ « L'héritier actuel de la Nouvelle Vague en France : c'est lui, comme acteur et réalisateur », Simsolo Noël, art. cit., p. 46.

pour but premier de s'adresser à tous : il est le paroxysme de l'œuvre populaire. Agnès Gayraud, dans la conclusion de *La Dialectique de la pop*, d'écrire d'ailleurs ceci :

« La musique *populaire* l'est au sens politique et esthétique.

Le populaire n'y désigne point exclusivement une origine, il est une destination.

Il promet en art l'universel accès : l'utopie d'une immédiateté qui ne serait pas trompeuse mais gage de vérité, d'une démocratie esthétique sans aucun nivellement.

C'est pourquoi le hit est la figure accomplie de l'œuvre pop par excellence. Comme idéal esthétique, il scelle la réconciliation utopique entre une expression artistique et son évidence, entre sa profondeur et son immédiateté. C'est cette « magie » - nom pop de l'utopie – que l'on reconnaît dans les tubes qu'on aime avec fierté, cette puissance à réconcilier les auditeurs dans la reconnaissance instantanée d'une œuvre accessible, où se trame cependant une richesse de significations cachées. »¹³⁷

Mais il faut se méfier des utopies, et malgré tout ce qui a été écrit précédemment, il ne faut pas pécher par intransigeance. Comme nous l'avons vu plus tôt, l'industrie culturelle théorisée par Adorno est une menace avérée envers la culture, y compris populaire, et elle investit le tube de plus en plus régulièrement et ostentatoirement. Les grands studios, pas seulement hollywoodiens, utilisent de plus en plus le tube et sa familiarité pour capter l'attention du spectateur. Walt Disney Company s'en est fait une spécialité, en particulier autour du MCU, dont les films se voulant toujours plus grands publics sont de plus en plus vendus sur le dos de tubes pop cultes, en particulier lorsque le film se veut comme une « rupture » avec la formule qui plaît et lasse en même temps.

Aujourd'hui, « La pop n'a plus guère d'ennemi. »¹³⁸ écrit Agnès Gayraud. En effet, après des décennies de lutte pour sa légitimité, la pop est devenue une forme d'art acceptable, un « art mineur » comme dirait Gainsbourg. Si désormais le rejet de la pop n'est plus une si grande affaire, il y a tout de même une forme de mépris envers les artistes qui réussissent à toucher un très large public et envers ce très large public : quand le 4 décembre 2019 la chaîne d'information en continu BFMTV diffuse le reportage « Orthographe : dis-moi ce que tu écoutes », où on entend un chercheur faire un lien entre curiosité musicale (résumée par les antipodes pop

¹³⁷ Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, op. cit., p. 481.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

musique « indie » et Jul) et niveau de français, elle n'appelle pas à rejeter la musique pop, mais lie le jugement d'agrément à la capacité d'expression.

Agnès Gayraud écrit : « ce mépris – cette méprise – finit par être teinté de tolérance fataliste »¹³⁹. Plutôt que de créer une opposition forte contre laquelle prendre appui pour s'affirmer comme contre-culture, la pop se retrouve amalgamée entièrement à la culture de masse, rendant la possibilité de s'en extirper très difficile. En saluant ponctuellement des artistes hors de la sphère de l'industrie musicale, on ne les considère que comme des exceptions, maintenant l'idée que le reste de la masse est d'une uniforme médiocrité : quand Bob Dylan reçoit un prix Nobel de littérature, il ne tire pas la pop vers le haut, il est tiré hors de la pop. Ce genre de discours s'étend à tous les arts populaires. Considérer que *Pif Gadget* ou *Métal Hurlant* sont des acteurs majeurs de la bande dessinée tout en continuant d'ignorer voire dénigrer systématiquement les mangas publiés dans *Weekly Shōnen Jump*, c'est la même tolérance molle qui maintient le genre dans une image d'art mineur d'où émergent quelques œuvres ponctuelles, et il en est de même pour le jeu vidéo. Le cinéma a la chance d'avoir une longue lignée d'auteurs et une multitude de branches reconnues à divers degrés qui arrivent à devenir populaire. En introduction, nous avons rapidement évoqué que le « Septième art » avait ouvert une boîte de Pandore, incitant les arts populaires à réclamer une légitimité : cette « tolérance fataliste » est ce qui les empêche d'y accéder.

Le point commun entre les films d'Alain Resnais, Mathieu Amalric et Xavier Dolan, à travers trois styles pourtant bien éloignés les uns des autres, c'est, au-delà d'une tolérance affirmée, une empathie pour le tube et un respect pour son public. Le tube est choisi pour ce qu'il est, que ce soit sa dimension musicale, poétique ou nostalgique, mais toujours pour son rôle de tube : une œuvre commune. Dans leur cinéma, le mépris immédiat de la culture de masse est ignoré pour se tourner vers un public large qui pourtant pourrait se sentir ignoré d'un cinéma d'auteur qui se contenterait de les regarder de haut. Mais ils annulent la verticalité qui pourrait les séparer sans pour autant renoncer à leurs ambitions. Quand Alain Resnais choisit une application tronquée et brutale du tube inédite pour le grand public, il considère justement que le grand public peut accepter un tel procédé de mise en scène.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 16.

Quand Mathieu Amalric se met en scène en producteur parisien expatrié menteur et pathétique, c'est pour mieux tracer un chemin d'une élite rancunière et méprisante vers la bienveillance populaire sous la tutelle du tube. Quand Xavier Dolan fait du tube l'élément central de l'apaisement des individus et du rassemblement du groupe, il le choisit comme acteur majeur de ses films, traitant régulièrement de dissensions et de réunions familiales. Dans toutes ces œuvres, le tube est un médiateur entre des personnages, un cinéaste et un public.

C'est pourquoi, tout comme il est important d'élever au rang de tubes des œuvres et des artistes qui n'ont pas été choisis par l'industrie culturelle comme cheval de bataille, il est important, voire nécessaire que le cinéma d'auteur réinvestisse le tube comme un personnage populaire majeur de ses films, pour ne pas le laisser noyé dans la masse, aseptisé par du consensuel, et ainsi renouer avec un public qui pourrait se sentir délaissé, voire dédaigné par le cinéma d'auteur. Et pour légitimer cet emploi du tube dans le cinéma d'auteur, quoi de mieux de le légitimer en faisant un objet d'étude ?

Bibliographe

• Livres

Ouvrages scientifiques sur la musique au cinéma

- Chion Michel, *La Musique au cinéma*, Fayard, coll. « Les Chemins de la musique », 2019 (deuxième édition)
- Litwin Mario, *Le Film et sa musique : création, montage*, Romillat, coll. « Consonances », Paris, 1992
- Etcharry Stéphan et Rossi Jérôme (dir.), *Du concert à l'écran, La musique classique au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (PUR), coll. « PUR Cinéma », 2019
- Masson Marie-Noëlle et Mouëllic Gilles (dir.), *Musique et images au cinéma : actes du colloque "Musique et images" tenu à Rennes 2, en mars 2002*, Rennes, PUR, 2003
- Binh Nguyen Trong, Moure José et Abhervé Séverine, *Musique de films - Nouveaux enjeux : rencontre sensible entre deux arts*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017

Ouvrages scientifiques de musicologie :

- Cathus Olivier, *L'Âme-sueur*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie du quotidien », 1998
- Gayraud Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018
- Szendy Peter, *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008
- Pelletier Anne-Marie. *Fonctions poétiques*. Paris, Klincksieck 1977
- Le Vot Gérard, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2017
- Middleton Richard, *Reading Pop: approaches to textual analysis in popular music*, Oxford, Oxford University Press, 2000

Ouvrage scientifique sur le cinéma :

- Chion Michel, *L'Audio-vision : Son et image au cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2017 (quatrième édition)

Essais :

- Quignard Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996
- Kierkegaard Søren, *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi (La Reprise ; un essai de psychologie : expériences)*, première publication en 1843, traduction de Nelly Viallaneix, Paris, GF-Flammarion, 1990
- Theodore W., traduit par David Christophe, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören (Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute)*, 7^e édition, Paris, Allia, 2015
- Max et Adorno Theodore W., traduit par Kaufholz-Messmer Eliane, *Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente (La dialectique de la raison : fragments philosophiques)*, Paris, Gallimard, 1974
- Vian Boris, édité par Pestureau Gilbert, *En avant la zizique... : ... et par ici les gros sous*, Paris, Librairie générale française, 1997

Autres ouvrages :

- Sotinel Thomas, *Rock & Cinéma*, Paris, Editions de la Martinière, 2012
- Bonniex Bertrand, Cordereux Pascal et Giuliani Elisabeth, *Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard, 2004
- Adorno Théodor, *Einleitung in die Musiksoziologie (Introduction à la sociologie de la musique)*, traduit par Barras Vincent et Russi Carlo, Messigny, Contrechamps Editions, 1975
- Maltin Leonard, *The Disney Films: 3rd Edition*, New York, Hyperion Books, 1995
- Wilde Oscar, *Sebastian Melmoth (Aphorismes)*, Paris, Milles et une nuits, coll. « Petite Collection », 1995

• Articles

Articles scientifiques sur la musique au cinéma :

- Rossi Jérôme, « La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie », *Corpus & typologies*, Paris, 2009
- Huvet Chloé, « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, Volume 36, n° 1, 2016, p. 53-84
- Rossi Jérôme, « La musique dans le cinéma de Claude Lelouch : la chanson, cœur battant du film » in Rossi Jérôme (dir.), *La Musique de film en France*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2016

Articles scientifiques en musicologie :

- Martinez Isabelle Marc, « Poesía ante todo: por un enfoque textual de las músicas amplificadas » (« De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées »), *Synergies Espagne*, n°4, Valence, GERFLINT, 2011, p 51-61
- Manuel Didier, « Le Corps du rock ou le corps à nu des prophètes de la modernité », *Corps*, n°13, Paris, CNRS Editions, 2015, p. 47-56
- Teillet Philippe, « Les cultes musicaux : La contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes ; l'exemple de la presse rock », in Le Guern Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques : Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 309-341

Articles scientifiques en cinéma :

- Soicher Frédéric, « Auteur », in Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2012
- Sinsolo Noël, « AMALRIC Mathieu » *Dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Flammarion, coll. « Pop culture », 2013, p.46

Articles de revues de cinéma :

Entretiens

Positif :

- Thomas François, « Entretien avec Alain Resnais : D'un coquillage à l'autre », *Positif*, Paris, n°442, 1997, pages 34-38
- Rouyer Phillipe et Tobin Yann, « Entretien avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri : Ecrire pour jouer, jouer pour écrire », *Positif*, Paris, n°442, pages 34-38

Cahiers du cinéma :

- Lalanne Jean-Marc et de Baecque Antoine, « Le goût de la chansonnette : entretien avec Alain Resnais », *Cahiers du cinéma*, Paris, n°518, 1997, pages 50-53

Dossiers de presse :

- Dolan Xavier, dossier de presse de *Mommy*, 2014
- Dolan Xavier, dossier de presse de *Laurence Anyway*, 2012
- Honorés, Christophe, Dossier de presse du film *Les Bien-Aimés*, 2011

Autres articles :

- « hypocondrie » : définition du CNRTL ; <https://www.cnrtl.fr/definition/hypocondrie> ; page consultée le 21 juillet 2021
- Prokhorov Vadim, « Can't Get You Out Of My Head », *The Guardian*, Londres, 22 juin 2006
- Apolline Ingardia, « Le cinéma et les maladies mentales : entre spectacularisation et sensibilisation », webzine *Cinepsis*, 5 mars 2021 : <https://www.cinepsis.fr/le-cinema-et-les-maladies-mentales-entre-spectaculaire-et-sensibilisation/>
- Dictionnaire Collins en ligne, définition de « *jukebox musical* », consulté le 10 juin 2021, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/jukebox-musical>

• Citations musicales

Apparition dans les films corpus principal :

- Koger Géo et Varna Henri, interprétation de Baker Joséphine ,« J'ai deux amours » , Columbia, 1930
- Gainsbourg Serge, interprétation de Serge Gainsbourg, « Je suis venu te dire que je m'en vais », *Vu de l'extérieur* , , Londres, Philips, 1973
- Ouvrard Gaston et Koger Géo, interprétation de Gaston Ouvrard, « Je n'suis pas bien portant », 1934
Géroule Henri et Mirande Yves, « Et le reste », interprétation d'Arletty et Jean Aquistapace dans le film *Je te confie ma femme*, Paris, Les Productions Guissart-Mirande, 1933
- Berry Richard, interprétation de The Sonics, « Have Love, Will Travel », *!!! Here Are The Sonics !!!* , , Seattle, Etiquette Records, 1965
- Lomax Alan et Hall Vera, interprétation de Moby, « Natural Blues », *Play*, Londres, Mute Records, 1999

Apparition dans les œuvres du corpus secondaire :

- Chao Manuel, interprétation de Mano Negra, « Mala Vida », *Patchanka*, Paris, Boucherie Production, 1988
- Barbara, interprétation de Barbara « L'Aigle noir », *L'Aigle noir*, Paris, Philips, 1970
- Goll Emil, Christansen Joachim, Malone Alexander et Kindcaid Oliver, interprétation de Scarlett Pleasure, « What A Life », Copenhague, Copenhagen Records, 2019
- Taupin Bernie, interprétation d'Ewan McGregor dans le film *Moulin Rouge!*, « Your Song », Sydney, Fox music, 2001

Autre citation :

- Strummer Joe et Jones Mick, interprétation de The Clash , « London Calling », *London Calling* , , Londres, CBS, 1979

Citations audiovisuelles

Cinéma :

Corpus principal :

- *On connaît la chanson*, Resnais Alain, dialogues de Jaoui Agnès et Bacri Jean-Pierre, Paris, Pathé, 1997
- *Tournée*, Amalric Mathieu, dialogues de Amalric Mathieu, Di Folco Philippe, Novais Teles Marcelo et Valburne Raphaëlle, *Tournée*, Amalric Mathieu, Paris, Les Films du poisson, 2010

Corpus Secondaire :

- *Leto*, Serebrennikov Kirill, dialogues de Idov Mikhail et Idova Lili, Moscou, Hype Films, 2018, adaptation de Chapron Joël sur le DVD édité par Bac Films en 2018

Hors corpus :

- *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jeunet Jean-Pierre, dialogue de Jean-Pierre Jeunet et Guillaume Laurant, Paris, UGC, 2001
- *La Femme d'à côté*, Truffaut François, dialogues de Truffaut François, Schiffman Suzanne et Aurel Jean, Paris, Les Films du Carrosse, 1981

Télévision :

- Gainsbourg Serge, *Apostrophes*, émission du 26 décembre 1986, INA
- Amalric Mathieu, discours lors de la remise du César de meilleur espoir masculin en 1997, Canal +

Filmographie

Corpus principal

- *On connaît la chanson*, Resnais Alain, Paris, Pathé, 1997
- *Tournée*, Amalric Mathieu, Paris, Les Films du poisson, 2010
- *Mommy*, Dolan Xavier, Montréal, Metafilms, 2014
- *Juste la fin du monde*, Dolan Xavier, Paris, MK2 films, 2016

Corpus secondaire

- *Adieu les cons*, Dupontel Albert, Paris, Manchester Films, 2020
- *Лето (Leto)*, Serebrennikov Kiril, Moscou, Hype Films, 2018
- *Druk (Drunk)*, Vinterberg Thomas, Hvidovre, Zentropa, 2020
- *Climax*, Noé Gaspar, Issy les Moulineaux, Arte Cinema, 2018
- *Barbara*, Amalric Mathieu, Paris, Waiting for Cinema, 2017
- *Singin' In the Rain (Chantons sous la pluie)*, Donen Stanley et Kelly Gene, Beverly Hills, Metro-Goldwin-Mayer, 1952
- *C'era una volta il West (Il était une fois dans l'Ouest)*, Leone Sergio, Los Angeles, Paramount Pictures, 1968
- *Don't Look Back*, Pennebaker Donn Alan, Monterey, Leacock-Pennebaker Inc., 1967
- *Moulin Rouge!*, Lhurmann Baz, Los Angeles, 20th Century Fox, 2001
- *Trainspotting*, Boyle Danny, Londres, Channel Four Films, 1996

LEXIQUE

Anempathique (Michel Chion, 1991) : opposé d'empathique, se dit d'une musique dont le caractère indifférent voire gai est opposée à celui d'une situation dramatique. Exemple : « Stuck In The Middle With You » de Stealer Wheel lors de la scène du découpage d'oreille dans *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino (1992) .

Burlesque (New/Néo-) : mouvement artistique et féministe né au début des années 1990 aux Etats-Unis regroupant des performances scéniques reposant sur la nudité partielle (à divers degrés), la danse et la musique. Hérité du cabaret du XIXe, il est porté en très large majorité par des femmes qui créent et produisent leurs propres spectacles et même gèrent leurs propres troupes.

Chanson d'amour (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation d'une chanson parlant d'amour. Exemple : « La Chanson de Maxence » dans *Les Demoiselle de Rochefort* de Jacques Demi (1967).

Chanson-lieu (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la chanson pour présenter le lieu et le décor de l'action. Exemple : « Streets of Philadelphia » de Bruce Springsteen en ouverture de *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993).

Chanson-personnage (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la chanson pour présenter rapidement un personnage. Exemple : « Jumpin' Jack Flash » des Rolling Stones introduisant le personnage sulfureux de « Johnny Boy » (Robert DeNiro) dans *Mean Streets* de Martin Scorsese (1973).

Chanson synthèse (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation d'une chanson dont les paroles résument le propos ou donnent la morale du film. Exemple : « The Blacker The Berry » de Kendrick Lamar en clôture de *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck (2016).

Chanson-titre (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la chanson avec emphase sur le texte réduit à son noyau signifiant minimal (son titre). Exemple : « Ça (c'est vraiment toi) » de Téléphone dans *On connaît la chanson* d'Alain Resnais (1997).

Clip (effet-) (Mario Litwin, 1992) : effet naissant de la disparition complète ou majoritaire d'un décor sonore dans une séquence rythmée par de la musique placée au premier plan sonore. L'effet peut être renforcé par une discontinuité temporelle évidente dans la séquence d'image. Exemple : La séquence d'audition sur « On Broadway » de George Benson dans *All That Jazz* de Bob Fosse (1979).

Conative (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la musique pour assurer l'attention du public en s'adressant à lui (est une prolongation de la fonction phatique). Exemple : « The Bells of Notre Dame » en ouverture de *The Huntchback of Notre Dame* de Gary Trousdale et Kirk Wise (1996).

Conjunctive (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009, repris de Jean-Rémy Julien, 1987) : utilisation de la chanson pour lier différentes scènes. Exemple : la chanson « Wise Up » d'Aime Man réunit des plans de personnages éloignés narrativement et géographiquement dans *Magnolia* de Paul Thomas Anderson (1999).

Contrapuntique (mode-) (Jérôme Rossi, 2009) : équivalent de la « parole-émanation » de Michel Chion pour la parole chantée, la chanson n'est pas intelligible. Elle peut être diégétique (mode contrapuntique interne) ou extradiégétique (mode contrapuntique externe). Exemples : « Nightclubbing » d'Iggy Pop dans une scène de bar de *Trainspotting* de Danny Boyle (1993) (mode contrapuntique interne) et « She's not there » des *Zombies* durant une séquence de multiples meurtres dans *Titane* de Julia Ducournau (2021)(mode contrapuntique externe).

Décorative (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009, repris de Jean-Rémy Julien, 1987) : utilisation de la chanson comme un élément de décor, de contexte. Exemple : Les nombreux morceaux issus des cultures de minorités étasuniennes dans *The We and the I* de Michel Gondry (2012).

Emblématique (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009, repris de Jean-Rémy Julien, 1987) : utilisation de la chanson héritée du leitmotiv de Wagner, c'est-à-dire comme symbole d'un personnage/élément du film. Exemple : « America, F*** Yeah » est emblématique des forces de la Team America dans *Team America : World Police* de Trey Parker et Matt Stone (2004).

Emotive (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la chanson pour la présence d'éléments d'expressivité (fonction toujours présente à divers degrés).

Fredon (surgissant) (Pascal Quignard, 1996) : musique mentale incontrôlable influencée par les sons entendus au quotidien.

Indice sonore matérialisant (Michel Chion, 1991) : détails d'un son qui rappelle que le son provient d'une source matérielle (frottements, souffle, « impuretés », etc.).

Instrumental (mode-) (Jérôme Rossi, 2009) : apparition de la chanson sous forme exclusivement instrumentale. Exemple : l'interprétation dans une église par un orchestre ambulant de « Let my baby ride » en interlude dans *Holy Motors* de Leos Carax (2012).

Jukebox musical : genre hérité des comédies musicales de Broadway, désigne les comédies musicales utilisant majoritairement voire exclusivement des morceaux tirés d'un répertoire préexistant. Exemple : *8 Femmes* de François Ozon (2002).

Mémorielle (poésie-) (Anne-Marie Pelletier, 1977) : poésie reposant sur la répétition et la reconnaissance de sujets et stéréotypes confirmant les formes et considérations esthétiques d'un groupe social.

Métalinguistique (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la musique pour la décoder elle-même. Exemple : toute la création de « Sympathie for the Devil » des Rolling Stones devant la caméra de Jean-Luc Godard dans *One+One* (1968)

On the air (Michel Chion, 1991) : sons issus de d'ondes retranscrits électriquement (radio, téléphone...) échappant lois mécaniques de propagation du son. Exemple : les multiples interventions musicales sur la radio locale de Modesto dans *American Graffiti* de Georges Lucas (1973).

Parenthétique (mode-) (Jérôme Rossi, 2009) : équivalent de la « parole-texte » de Michel Chion pour la parole chantée, la chanson est intelligible mais extradiégétique (souvent accompagné de la disparition totale ou presque des sons diégétiques, mais pas nécessairement). Mode très souvent associé aux génériques (notamment de fin) et à l'« effet clip ». Exemple : « This Time Tomorrow » de The Kinks éclipant tous les sons (accompagné d'un ralentissement de l'image) au début de *The Darjeeling Limited* de Wes Anderson.

Poétique (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation de la musique pour elle-même, en dehors de toute nécessité narrative. Exemple : « Noir Désir » de Vive la fête lors de la scène de peinture puis celle du retour chez lui du personnage de Hubert dans *J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan (2009).

Référentielle (fonction-) (Jérôme Rossi, 2009) : utilisation d'une chanson en tant que commentaire de l'image. Exemple : « From Rag to Riches » de Tony Bennett présente le début de la montée en grade dans la mafia du jeune Henry Hill dans *Goodfellas* de Martin Scorsese (1990).

Reprise (Søren Kierkegaard, 1843) : phénomène consistant à revivre un souvenir sous une autre forme. L'impossibilité de créer celle-ci empêche de la provoquer consciemment mais de s'en approcher justement lorsque son impossibilité est admise. La reprise n'est pas une répétition d'un souvenir, mais une amélioration que l'on attend plus.

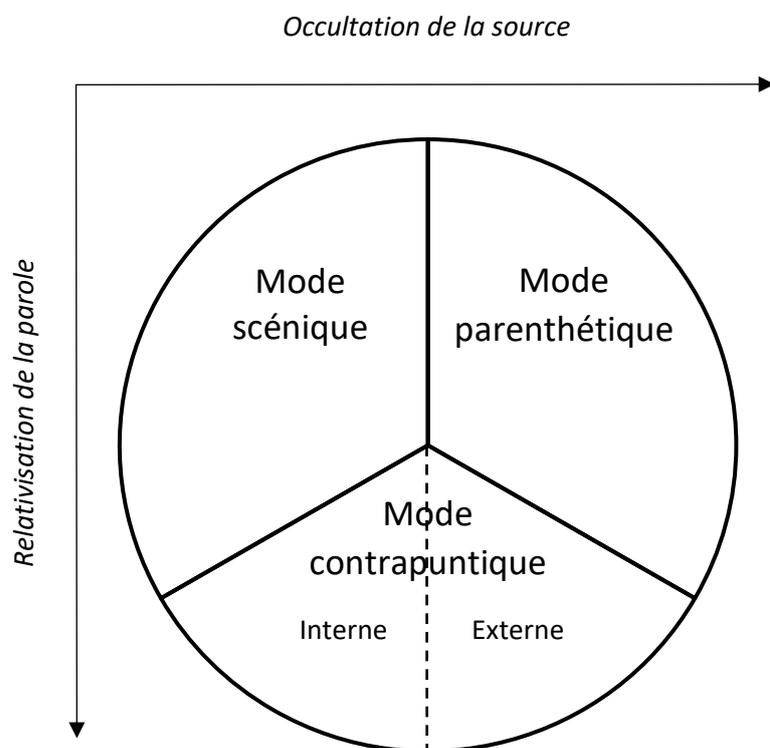
Ressouvenir (Søren Kierkegaard, 1843) : souvenir que l'on essaie de revivre tel quel. Factuellement impossible, sa recherche, en plus d'être une lâcheté selon le philosophe, est futile et destructrice du souvenir en lui-même et de celui qui le poursuit.

Scénique (mode-) (Jérôme Rossi, 2009) : équivalent de la « parole-théâtre » de Michel Chion pour la parole chantée, la chanson est intelligible et diégétique (ne prend nécessairement en compte que le chant, et non l'accompagnement instrumental). Mode presque systématiquement présent dans les comédies musicales. Exemple hors de ce genre : le chant du vieil homme dans *Ikiru (Vivre)* d'Akira Kurosawa (1957)

Transgressive (poésie-) (Anne-Marie Pelletier, 1977) : poésie reposant sur la rupture délibérée des stéréotypes et formes conventionnelles d'un groupe social.

Ver d'oreille : apparition mentale d'une mélodie ou thème musical répétitive et persistante, il est difficile de s'en débarrasser.

ANNEXE



Annexe 1 : Diagramme Dynamique de la parole chantée au cinéma
(par Jérôme Rossi, 2009)

Index rerum

- Anempathique, 88, 89
- Burlesque, 19, 45, 47, 67, 68, 70, 80, 81, 82, 83, 84, 112, 113, 138, 143, 147, 148
- Clip (effet), 55, 56, 57, 115, 116, 118, 119, 121, 128, 130, 132, 148
- Contrapuntique (mode), 20, 100, 102, 130
- Ecran (musique d'), 85, 124, 126
- Fosse (musique de), 77, 124, 126
- Fredon (surgissant), 21, 24, 30, 38, 61, 62, 100
- Indice sonore matérialisant, 20, 76, 102
- Jugement d'agrément, 107, 153
- Jugement de goût, 18, 78, 107
- Jukebox musical*, 22, 26, 27, 31
- Mémoirelle (poésie), 21, 24, 25, 30, 36, 50, 56, 126
- On the air*, 119
- Parenthétique (mode), 18, 20, 43, 46, 49, 56, 59, 57, 87, 102, 118, 119, 127, 128, 148
- Reprise, 21, 32, 37, 38, 41, 42, 45, 48, 94
- Ressouvenir, 21, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 94, 131, 133, 144
- Scénique (mode), 18, 20, 48, 76, 102, 112, 118, 119, 127, 128, 147, 148
- Transgressive (poésie), 24, 36
- Ver d'oreille, 33, 41

Index nominum

- 2Pac, 71
- A.B. Productions, 124
- ABBA, 28
- Abhervé Séverine, 13
- Adono Theodor W., 9, 17, 27, 33, 53, 66, 95, 117, 118, 124, 127, 144, 153, 650, 153
- Aerosmith, 20, 75, 93, 123, 126, 146, 133
- Amalric Mathieu, 20, 49, 51, 74, 75, 77, 99, 106, 147, 150, 151, 155, 164, 166, 167
- Amicis Edmondo de, 107
- Anderson Paul Thomas, 125
- Antoine André, 75
- Aragon Louis, 15
- Ardant Fanny, 159
- Arditti Pierre, 35, 38, 40
- Arletty, 19, 28, 86, 119, 122, 134
- Aubert Jean-Louis, p. 35
- Azéma Sabine, 38
- Aznavour Charles, 17, 28, 139
- Bacri Jean-Pierre, 28, 35, 36, 38, 64, 65, 95, 96, 118, 122
- Baker Josephine, 19, 19, 30
- Balavoine Daniel, 53
- Bangalter Thomas, 97
- Barbara, 17, 155, 156
- Baty Gaston, 15
- Baye Nathalie, 55
- Beastie Boys, 126
- Beatles (The), 26, 70, 122, 125
- Beaupin Alex, 23, 32, 139
- Berry Chuck, 14
- Berry Richard, 49, 50
- Bérurier noir, 152
- Besson Luc, 15
- Beyoncé, 78
- BFMTV, 165
- Bignolas Laurent, 45
- Bilal Enki, 20
- Birkin Jane, 65
- Björk, 11, 126, 127
- Bocelli Andrea, 54
- Bon Entendeur, 144
- Bon Jovi, 75
- Boucherie Production, 151
- Bourvil, 76, 86
- Boutella Sofia, 98
- Bowie David, 14, 15, 17, 79, 87, 88, 125, 146
- Boyle Danny, 127
- Brecht Berthold, 15
- Brel Jacques, 155
- Brolsma Gary, 55
- BTS, 79
- Buggles (The), 125
- Byrds (The), 15

Byrne David, 86
 Cabrel Francis, 27
 Calvet Louis-Jean, 18
 Canal +, 20, 151
 Canudo Ricciotto, 116
 Carax Leos, 14, 15,
 125, 164
 Cardinal Serge, 12, 14
 Cassel Vincent, 55
 Cathus Olivier, 18, 23,
 72, 77, 79, 87, 96, 124,
 134
 César, 20, 45, 118
 Chao Manu, 47, 116
 Chemical Brothers
 (The), 126, 127
 Chevalier Maurice, 86,
 138
 Chion Michel, 12, 14,
 18, 84, 90, 94, 130,
 135
 Choltitz Dietrich von,
 29, 30
 Clair René, 19
 Clash (The), 70, 71
 Clément Suzanne, 60
 Cobain Kurt, 71, 86
 Cochran Eddie, 14
 Cohen Leonard, 17
 Colette, 20
 Coppola Francis Ford,
 11
 Coppola Sofia, 164
 Corio Ann, 89
 Cotillard Marion, 56
 Curtis Richard, 63
 Daft Punk, 18, 97, 126
 Dames In Diss Dress,
 88
 Demme Jonathan, 86
 Demy Jacques, 19, 147
 Dido, 54, 61
 Dion Céline, 18, 54,
 81, 84, 99, 102, 105,
 129, 161
 Dire Straits, 125
 Disney Walt, 152
 Dogg Snoop, 71
 Dolan Xavier, 21, 54,
 55, 60, 79, 80, 81, 83,
 85, 99, 100, 105, 127,
 130, 139, 143, 144,
 157, 159, 161, 162,
 164, 166, 167
 Donen Stanley, 33
 Doors (The), 11, 15
 Dorothée, 155
 Dorval Anne, 21
 Dupontel Albert, 23,
 45, 151, 152
 Dussolier André, 30,
 38
 Dutronc Jacques, 41
 145
 Dylan Bob, 17, 39,
 146, 149, 166
 Efira Virginie, 45
 Eiffel 65, 100, 02
 Eminem, 17, 26, 76,
 134
 Emmerich Roland, 10
 Eurythmic, 146
 Evans Dixie, 88
 Exotica, 85, 105, 140,
 142, 143, 144
 Factory (La), 21
 Faithfull Marianne, 11
 Fernandel, 19
 Ferrat Jean, 15, 116
 Feu ! Chatterton, 144

Fogiel Marc-Olivier, 45
 Folies Bergères (Les), 74, 88
 Ford John, 10
 Fosse Bob, 29
 François Claude, 27, 28
 Freed Alan, 13, 29
 Freud Sigmund, 33, 39
 Friedkin William, 125
 Gainsbourg Serge, 15, 17, 30, 40, 41, 95, 116, 165
 Gall France, 28, 41, 145
 Gaumont, 74, 125, 151
 Gay John, 15
 Gaye Marvin, 88
 Gayraud Agnès, 23, 86, 96, 134, 145, 153, 159, 160, 165, 166
 Genette Gérard, 18
 Gilliam Terry, 117
 Gims, 116
 Girac Kenji, 116
 Godard Jean-Luc, 11, 117, 135, 145, 154
 Gojira, 18
 Gondry Michel, 126, 127
 Gorbman Claudia, 12
 Gorillaz, 134
 Gotan Project, 85
 Guns N' Roses, 26
 Haley Bill, 14
 Halford Rob, 87
 Hall Vera, 157, 159
 Hallyday Johnny, 28, 39, 125
 Hardy Françoise, 885, 144, 157
 Harrington Kit, 127
 Hawkins Screamn' Jay, 20, 93, 123
 Hendrix Jimmy, 146
 Hernandez Patrick, 97
 Herrmann Bernard, 13
 Hitchcock Alfred, 10
 Honoré Christophe, 23, 32, 139
 Horkheimer Max, 9
 Hunter Meredith, 123
 Huston Whitney, 53
 Huvet Chloé, 11, 12, 13, 16, 18
 Images, 96
 Irving Oliver, 49
 Isaac Chris, 11
 Jackson Michael, 78, 125
 Jagger Mick, 73, 87
 Jaoui Agnès, 28, 35, 38, 64, 65, 96, 118, 122
 Jaubert Maurice, 13
 John Elton, 34
 Jonas Brothers (The), 50
 Jonasz Michel, 144
 Jonze Spike, 126
 Jordi, 53
 Judas Priest, 87
 Julien Christophe, 46
 Julien Jean-Rémy, 18
 Kelly Gene, 35

Kierkegaard Søren, 22, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 146, 157
 Kino, 23, 72
 Kitten on the Keys, 75, 76, 77, 88, 89, 90, 91, 150
 Klein Jean-Claude, 18
 Knife (The), 85, 105
 Koval, 41
 Kubrick Stanley, 11, 117
 La Femme, 144
 Lady Gaga, 78
 Lagaff Vincent, 53
 Landis John, 125
 Lapointe Bobby, 15
 Led Zeppelin, 75
 Lee Spike, 11, 152
 Lelouch Claude, 13, 19
 Leone Sergio, 117, 136
 Lester Sonny, 89, 94
 Linklater Richard, 21
 Litwin Mario, 59, 126, 127, 144
 Lovelle Evie, 75, 91, 94, 146, 161
 Lucas Georges, 14, 63
 Lurhmann Baz, 34
 Lynch David, 14
 Lynyrd Skynyrd, 75
 Madonna, 87, 125, 126
 Malick Terrence, 135
 Mano Negra, 23, 46, 47, 49, 151
 Manson Marilyn, 146
 Manuel Didier, 23, 78, 86, 87, 96, 105, 123, 124, 145
 Mariano Luis, 21, 157
 Martínez Isabelle
 Marc, 33, 34, 39,
 Masson Marie-Noëlle, 12, 14
 Matmatah, 116
 Mayol Félix, 74
 Maysles (frères), 149
 MC Solaar, 17, 116
 McGregor Ewan, 34, 127
 McLachlan Sarah, 54
 Meaux Mimi le, 52, 88, 89, 90, 91, 107, 147, 150, 161, 148
 Michaux Henri, 39
 Middleton Richard, 27, 33, 138
 Mikkelsen Mads, 108, 111
 Minogue Kylie, 33
 Miss Dirty Martini, 88, 91, 147
 Mitchell Eddie, 18
 Moby, 157, 159
 Monroe Marilyn, 87
 Montana Hannah, 53
 Montand Yves, 19
 Moore Alan, 116
 Morricone Ennio, 136
 Mötley Crüe, 26, 93
 Mouëllic Gilles, 12, 14
 Moulin Rouge, 74, 88
 Moure José, 13
 MTV, 125, 126, 127
 Musset Alfred de, 21
 Muz Julie Atlas, 88, 91, 93, 94, 147

Négresses Vertes
(Les), 151

Neil Vince, 93

New Burlesque, 20, 49,
50, 87, 88, 91, 92, 122,
123, 124, 151, 156,
161

New York Dolls (The),
88, 123

Nirvana, 71

Noé Gaspard, 23, 97,
99

Noir Désir, 151

Notorious B.I.G., 71

NWA, 11

Oasis, 54, 61

Orelsan, 134

Orwell Georges, 95

Oscar, 11

Ouvrard Gaston, 36,
38, 41, 44, 63

Ozon François, 29

O-Zone, 55, 99, 105

Pathé, 74, 125

Peele Jordan, 164

Pelletier Anne-Marie,
22, 26, 27, 33

Pennebaker Donn
Alan, 149

Pepusch Johann
Christoph, 15

Piaf Edith, 27, 64, 65,
66, 116

Pilon Antoine Olivier,
21

Pink Floyd, 26, 125

Pitt Michael, 86

Plant Robert, 53, 88

Pokora M., 78

Ponge Francis, 39

Pop Iggy, 78, 127

Pratt Hugo, 116

Préjean Albert, 138

Presley Elvis, 14

Pretto Eddie de, 86

Queen, 28

Quignard Pascal, 22,
26, 96

Radiohead, 71, 125,
150

Reed Lou, 146

Renaud, 76, 95

Renoir Jean, 19, 147

Resnais Alain, 19, 20,
28, 32, 34, 35, 44, 65,
66, 95, 96, 99, 106,
117, 118, 120, 122,
130, 138, 139, 164,
166

Rita Mitsouko (Les),
116, 145, 151

Ritchie Guy, 49

Roches Marie-Baptiste,
14

Rolling Stones (The),
11, 15, 110, 123

Roslie Gerry, 52, 107,
124

Rossi Jérôme, 12, 13,
18, 19, 27, 86, 130,
135

Rotten Johnny, 78

Roulette Rocky, 106,
146, 147, 150

Rousseau Jean-
Jacques, 160

Run-DMC, 146

Saint-John Perse, 39

Scarlet Pleasure, 2,
108, 100

Scorpion, 75

Scorsese Martin, 11, 125
 Scott Ridley, 117
 Secte Phonetik (La), 70
 Serebrennikov Kirill, 23, 34, 72, 73
 Sex Pistols, 11, 97
 Seydoux Léa, 59
 Shaka Ponk, 145
 Sheeran Ed, 70
 Simon & Garfunkel, 15
 Simsolo Noël, 147, 164
 Siouxsie and the Bashees, 123
 Skårderud Finn, 107
 Slick Grace, 146
 Slix (The), 112
 Smile Kiddy, 98
 Smith Patti, 146
 Soft Cell, 97
 Sonics (The), 49, 50, 107, 124,
 St-Cyr Lili, 88
 Steiner Max, 13
 Stendhal, 20
 Steppenwolf, 15
 Sting, 15, 126
 Suprême NTM, 65, 95
 Szendy Peter, 13, 22, 32, 40, 41, 47, 52, 134
 Talking Heads, 34, 786
 Tarantino Quentin, 21, 152
 Tati Jacques, 135
 Tchaïkovski Piotr Ilitch, 13
 Teillet Philippe, 16, 116
 Téléphone, 19, 35
 Tezuka Osamu, 116
 Tom of Finland, 87
 Townshend Pete, 73
 Trenet Charles, 19
 Trong Binh Nguyen, 12, 13
 Truffaut François, 10, 145, 159
 Tyler Steven, 76, 123
 U2, 70
 Ulliel Gaspard, 21
 Van Sant Gus, 86
 Vartan Sylvie, 130, 154
 Velvet Hammer Burlesque, 88
 Vian Boris, 9, 11
 Vincent Francky, 27
 Vinterberg Thomas, 23, 107, 110
 Virgin Records, 151
 Vive La Fête, 21, 129, 157
 Von Trier Lars, 11
 Vot Gérard Le, 87, 160, 161
 Voulzy Laurent, 26
 Wadleigh Michael, 122
 Wagner Richard, 13
 Walt Disney Company, 14, 63, 134, 165
 Warhol Andy, 21
 Weill Kurt, 15
 West Kanye, 71
 Wilde Oscar, 164
 Wilder Billy, 117
 Williams Hanks, 15
 Williams John, 13

Wilson Lambert, 38

Wong Kar-Wai, 164

Wright Edgar, 10, 152,
164

Yared Gabriel, 21, 142,
144, 157

Yorke Thom, 53

Zimmer Hans, 13

Zwerin Charlotte, 149

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Illustration 1 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 31
- Illustration 2 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 31
- Illustration 3 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 37
- Illustration 4 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 37
- Illustration 5 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 42
- Illustration 6 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 42
- Illustration 7 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 42
- Illustration 8 : Adieu les cons, Albert Dupontel, 2020, p. 48
- Illustration 9 : Adieu les cons, Albert Dupontel, 2020, p. 48
- Illustration 10 : Adieu les cons, Albert Dupontel, 2020, p. 48
- Illustration 11 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 50
- Illustration 12 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 51
- Illustration 13 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 57
- Illustration 14 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 57
- Illustration 15 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 57
- Illustration 16 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 57
- Illustration 17 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 58
- Illustration 18 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 62
- Illustration 19 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 62
- Illustration 20 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 62
- Illustration 21 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 62
- Illustration 22 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 64
- Illustration 23 : Leto, Kirill Serebrennikov, 2018, p. 73
- Illustration 24 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 76
- Illustration 25 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 78
- Illustration 26 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 82
- Illustration 27 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 82
- Illustration 28 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 82
- Illustration 29 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 82
- Illustration 30 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 89
- Illustration 31 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 92

Illustration 32 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 90
Illustration 33 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 94
Illustration 34 : Climax, Gaspard Noé, 2018, p. 98
Illustration 35 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 104
Illustration 36 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 104
Illustration 37 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 104
Illustration 38 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 104
Illustration 39 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 104
Illustration 40 : Mommy, Xavier Dolan, 2014, p. 104
Illustration 41 : Drunk, Thomas Vinterberg, 2020, p. 109
Illustration 42 : Drunk, Thomas Vinterberg, 2020, p. 109
Illustration 43 : Drunk, Thomas Vinterberg, 2020, p. 113
Illustration 44 : Drunk, Thomas Vinterberg, 2020, p. 113
Illustration 45 : Drunk, Thomas Vinterberg, 2020, p. 113
Illustration 46 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 121
Illustration 47 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 121
Illustration 48 : J'ai tué ma mère, Xavier Dolan, 2009, p. 128
Illustration 49 : J'ai tué ma mère, Xavier Dolan, 2009, p. 128
Illustration 50 : J'ai tué ma mère, Xavier Dolan, 2009, p. 128
Illustration 51 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 131
Illustration 52 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 131
Illustration 53 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 131
Illustration 54 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 131
Illustration 55 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 131
Illustration 56 : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997, p. 131
Illustration 57 : Il était une fois dans l'Ouest, Sergio Leone, 1968, p. 137
Illustration 58 : Il était une fois dans l'Ouest, Sergio Leone, 1968,p. 1377
Illustration 59 : Il était une fois dans l'Ouest, Sergio Leone, 1968,p. 137
Illustration 60 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 141
Illustration 61 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 141
Illustration 62 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 141
Illustration 63 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 141
Illustration 64 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 143
Illustration 65 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 148

Illustration 66 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 148

Illustration 67 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 148

Illustration 68 : Tournée, Mathieu Amalric, 2010, p. 148

Illustration 69 : Don't Look Back, Donn Alan Pennebaker, 1967, p. 149

Illustration 70 : Barbara, Mathieu Amalric, 2017, p. 156

Illustration 71 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 158

Illustration 72 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 158

Illustration 73 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 158

Illustration 74 : Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016, p. 158

Couverture : On connaît la chanson, Alain Resnais, 1997

Table des Matières

Remerciements	5
Sommaire	7
Introduction	9
1. LE SOUFFLEUR	25
Quand le tube réveille la mémoire	
1.1. Les fredons surgissant.....	26
1.1.1. Des mots simples, basiques, qui restent en tête.....	27
1.1.2. Une mélodie intimement liée.....	32
1.2. Se souvenir, encore et encore.....	39
1.2.1. L’immuable ritournelle	40
1.2.2. Une synecdoque du souvenir.....	44
1.3. Mémoire collective, y compris populaire	53
1.3.1. Nous l’avons ((mal)heureusement) tous entendu	54
1.3.2. Fidéliser par la réaction	63
2. LE MANIPULATEUR	69
Quand le tube réveille les corps	
2.1. Le pouvoir de rassembler.....	70
2.1.1. Une nouvelle pratique communautaire.....	71
2.1.2. Abandonner la virtuosité	78
2.2. Embrasser les corps.....	86
2.2.1. Une décomplexion du tabou sexuel.....	87
2.2.2. Une certaine imagerie en paratexte	92

2.3. Possession ou libération	96
2.3.1. Un envoutement incontrôlable	97
2.3.2. Une invitation au lâcher-prise	105
3. L'EMANCIPATEUR.....	115
Quand le tube déchaîne le film	
3.1. Rejeter la tradition, embrasser la modernité	116
3.1.1. Se jouer de l'illégitimité	117
3.1.2. Changement de paradigme	124
3.2. S'approprier la culture de masse.....	134
3.2.1. Une main tendue vers chacun.....	138
3.2.2. Le refus du conforme.....	144
3.3. Une adresse à un public populaire	152
3.3.1. Une expression hors de la sphère élitiste.....	153
3.3.2. Des personnages familiers et sincères	159
Conclusion	163
Bibliographie.....	169
Filmographie	175
Lexique.....	177
Annexe	181
<i>Index rerum</i>	183
<i>Index nominum</i>	185
Table des illustrations	193
Table des matières.....	197

Objet musical à l'illégitimité inhérente à son statut, le tube entretient pourtant de bons rapports avec le 7^e art. Car au-delà de sa présence dans les *blockbusters* modernes, c'est un acteur apparaissant régulièrement dans des films d'auteur, parfois signés de cinéastes prestigieux dont la légitimité n'est plus à prouver. Non seulement il ne semble *a priori* pas à sa place, mais il est un personnage puissant, qui réveille la mémoire et agit sur les corps de ceux qui l'entendent, et surtout un allié de choix pour s'émanciper de l'académisme dans lequel ces films semblent pourtant faire partie. Cette voix sans corps, dont la présence nous est si familière, dont la sincérité des mots ne saurait être remise en question, qui, plutôt que quoi, est-elle ?

Despite being a musical object with inherent illegitimacy by his status, the hit still maintains a good relationship to the 7th art. Because beyond his presence in modern blockbusters, it is an actor appearing regularly into author's films, sometimes directed by prestigious filmmakers whose legitimacy is not to prove anymore. Not only he does not *a priori* seem in its place, but he is a powerful character, who awake memory and act on the bodies of those who listen to him, and above all a perfect ally to emancipate itself from the academism in which these films seem to be a part of. This bodyless voice, whose presence is so familiar to us, whose word's sincerity cannot be questioned, who, instead of what, it is?