

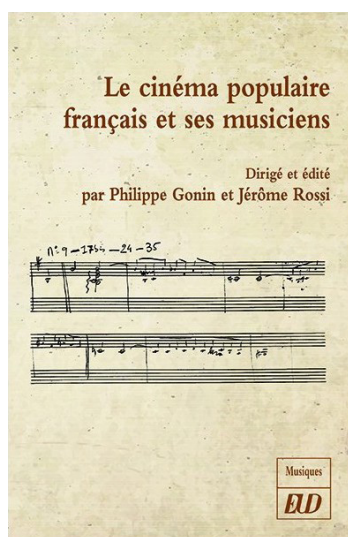
# *Le cinéma populaire français et ses musiciens,* dirigé et édité par Philippe Gonin et Jérôme Rossi

Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2020, 374 pages

Pierre Lavoie

Mots clés : cinéma populaire ; France ; musicien·ne·s ; musique de film ; musique populaire.

Keywords: film music; France; musicians; pop music; popular films.



L'ouvrage collectif *Le cinéma populaire français et ses musiciens* vise à rendre hommage à un sujet qui, selon ses directeurs et éditeurs Philippe Gonin (Université de Bourgogne) et Jérôme Rossi (Université de Nantes), a été laissé pour compte par la recherche universitaire. Ses objectifs principaux sont de prendre la mesure du rôle joué par les musiciens du cinéma français dans la popularité des films, ainsi que de revenir sur des partitions qui ont été boudées par les musicologues parce que leur ancrage filmique a été perçu comme un simple divertissement.

Les deux musicologues consacrent une grande part de l'introduction à la contextualisation des différentes définitions du populaire au cinéma et en musique, s'intéressant autant à ses déclinaisons quantitatives (succès commercial) que qualitatives (appartenance et représentation de classe sociale). Les 14 auteur·rice·s du collectif naviguent d'ailleurs entre ces deux pôles dans leurs chapitres respectifs, en les associant avec des problématiques liées à la commercialisation des arts ou en s'intéressant à des artistes dont la production prenait en compte les goûts du public, ou encore dont les œuvres visaient à représenter les réalités de la vie des classes populaires.

Le propos se partage en trois parties. La première, intitulée « Au cœur des partitions de films populaires » (p. 21-160), comprend une série d'études de cas qui mettent en valeur le travail des compositeurs pour des films « promis à être populaires » (p. 10). La deuxième, « Chanteurs et chansons populaires » (p. 161-240), offre une plongée dans l'histoire de l'utilisation de la chanson dans les films. La dernière partie, « Expérimenter dans le cinéma populaire ? » (p. 241-324), réunit un ensemble de textes visant à démontrer les qualités avant-gardistes de compositeurs et de réalisateurs associés à des formes artistiques populaires.

## SURVOL DES CHAPITRES

Gonin ouvre la marche en consacrant son texte à la musique de Paul Misraki dans *Ali Baba* (1954) de Jacques Becker (p. 23-66). En plus de se livrer à des analyses de partitions inédites du compositeur, qui permettent entre autres de révéler les procédés d'orientalisation du film par la musique, l'auteur montre bien comment les enjeux créatifs (intention du compositeur) et commerciaux (commandes du réalisateur et de l'acteur-chanteur-vedette) se croisent et se confrontent en cours de production du film, générant des frictions entre les impératifs de l'art et ceux du commerce.

Florian Guilloux s'intéresse pour sa part à Michel Magne, musicien le plus sollicité du cinéma français des années 1960, mais peu étudié en raison de sa production jugée peu sérieuse en regard des films et des musiques de la Nouvelle vague (p. 67-87). Contrairement à Gilles Mouëllic (2000, p. 83 et 85), Guilloux n'attribue pas la prédilection de Magne pour le jazz et le rock à de simples effets de mode, mais à une affaire de goût, vraisemblablement partagée par le réalisateur Georges Lautner. L'auteur nuance la simplicité du langage musical de Magne en l'analysant à la lumière de son inventivité ; ses partitions servent toujours admirablement le propos filmique.

Sylvain Pfeffer se concentre ensuite sur un cas de figure singulier, celui de la musique de Raymond Lefèvre dans *Jo* (1971) du réalisateur Jean Girault (p. 89-102). Il compare le rapport musique-image présent dans le film avec les autres collaborations des deux artistes. L'auteur base son choix sur l'originalité de la partition en regard du reste de la production du compositeur, notamment pour la série des *Gendarmes* où Louis de Funès est aussi la vedette. Pour Pfeffer, cette partition se démarque notamment en étant moins illustrative, ce qui contribue grandement à l'ambiance de polar du film. Il s'agit aussi d'une partition charnière en ce qu'elle annonce une période de compositions plus sérieuses pour le compositeur. Fait intéressant, on apprend dans ce chapitre que Lefèvre est peu inspiré par le jeu de Louis de Funès, qu'il trouve souvent trop exubérant.

Marie Gupil-Lucas-Fontaine suggère dans son chapitre que c'est en bonne partie la bande originale produite par Michel Polnareff qui permet au film *La folie des grandeurs* (1971) de Gérard Oury de maintenir l'équilibre entre film comique et film historique (p. 103-117). Le long métrage tient sa valeur historique, d'une part, de sa temporalité diégétique, celle du siècle d'or espagnol ; et, d'autre part, de sa qualité patrimoniale, étant l'un des films historiques les plus longtemps diffusés à la télévision française. Par sa modernité, la bande originale de Polnareff renouvelle – sans toutefois faire

école – l'écriture de musique de film historique en France, en s'éloignant du réflexe habituel consistant à utiliser des musiques d'époque préexistantes.

Patrick Péronnet rassemble un corpus de quatre bandes sonores de films portant sur la période révolutionnaire en France, produits entre 1938 et 2018 : *La Marseillaise* (1938) de Jean Renoir ; *Si Versailles m'était conté* (1954) de Sacha Guitry ; *La Révolution française* (1989) de Robert Enrico et Richard T. Heffron ; et *Un peuple et son Roi* (2018) de Pierre Schoeller (p. 119-141). Ces films, qui participent tous de la construction du roman national français, présentent des visions politiques et des postures mémorielles fort différentes. Péronnet offre une description convaincante des liens entre les compositeurs, les réalisateurs et leur environnement sociopolitique. La musique de Joseph Kosma – élève de Bartók – pour le film de Renoir témoigne ainsi des ambitions et des principes créatifs des artistes du Front populaire dans la France des années 1930. L'auteur repère peu de musiques préexistantes communes aux quatre films, mis à part les chants « Ça ira » et « La Marseillaise ». Il affirme par ailleurs que les musiques choisies le sont pour leur capacité à donner une clarté émotionnelle au récit, plutôt qu'à représenter fidèlement les partitions et l'instrumentation de l'époque.

Laurence Le Diagon montre comment la musique de Maxime Desprez et Michael Tordjman pour le film *Les nouvelles aventures de Cendrillon* (2017) de Lionel Steketee participe au renouvellement et au réemploi du conte de Perrault en contexte contemporain (p. 143-160). L'autrice déplie les différentes couches d'intertextualité présentes dans le film, souvent grâce à sa musique, qui font en sorte de situer l'œuvre dans une série culturelle qui inclut notamment le large univers référentiel de Disney. La musique joue en particulier aussi un rôle déterminant dans le caractère comique du film, souvent par effet de contrepoint aux scènes et par anachronisme volontaire.

La deuxième partie, consacrée à la chanson au cinéma, débute par la contribution de Marie Cadalanu, l'une des plus approfondies de l'ouvrage (p. 163-187). L'autrice y montre comment la chanson est devenue la star du cinéma français des années 1930, à l'intersection de la célébrité de ses interprètes, de sa promotion croisée entre différents médias (films, disques, livrets, etc.) et de sa persistance dans la durée. Cadalanu fait preuve de rigueur en relevant que des sources souvent reprises par les chercheur·e·s pour établir la pénétration de la chanson dans le quotidien des spectateur·rice·s, sont souvent des communiqués de presse des maisons de disques, à ce titre peu fiables. À travers différents exemples, comme ceux des « chansons-spectacles » de Fernandel (p. 165) et de la chanson qui enseigne à chanter de Maurice Chevalier, Cadalanu montre avec brio comment cette forme artistique populaire traverse le septième art français des années 1930, au point même d'éclipser parfois son ancrage original.

L'examen attentif de l'appropriation des chansons de films musicaux allemands par les Français·e·s sous l'Occupation d'Anthony Rescigno offre au lectorat une incursion fascinante dans la complexité des allégeances et des résistances en temps de guerre (p. 189-200). Plutôt que de s'abandonner à des conclusions simplistes en associant la consommation des produits culturels au degré d'adhésion des Français·e·s au régime de Vichy, Rescigno parvient à conjuguer l'analyse des données de fréquentation des salles avec les appropriations des chansons allemandes par des musiciens français

comme l'accordéoniste Aimable, résistant notoire. L'appareil conceptuel et théorique rigoureux déployé par l'auteur, comprenant entre autres le recours aux travaux de Richard Hoggart et de Stuart Hall, explique au moins en partie la précision de ses analyses.

Tiphaine Martin offre ensuite une analyse féministe des normes de genre observables dans les chansons de quatre films de la période allant de 1934 à 1964 : *La crise est finie* (réalisation : Robert Siodmak ; compositions : Franz Waxman et Jean Lenoir, 1934) ; *Mademoiselle Swing* (réalisation : Richard Pottier ; compositions : Raymond Legrand et Marc Leanjean, 1942) ; *Nous irons à Paris* (réalisation : Jean Boyer ; compositions : Paul Misraki, 1950) ; et, finalement *Le gendarme de Saint-Tropez* (réalisation : Jean Girault ; compositions : Raymond Lefèvre, 1964) (p. 201-214). L'autrice se demande entre autres si les interprètes féminines de ces films se voient attribuer des chansons comparables à celles de leurs collègues masculins, ou si au contraire des textes et des mélodies censées correspondre à leur rôle genré leur sont assignés. Elle arrive à montrer que les chansons interprétées par les femmes leur permettent de s'approprier des intentions normalement attribuées aux hommes, comme la séduction, et d'exprimer la pluralité des choix sexuels qui s'offrent aux femmes. Selon Martin : « Genre, musique de film et films populaires font bon ménage, car les contradictions de chaque époque y sont moins masquées que dans les films d'auteurs. Il y a plus d'explicite, de signes aisément déchiffrables dans les films populaires » (p. 213-214).

Laetitia Pansanel-Garric offre pour sa part une analyse détaillée des rapports entre images, musiques et persona artistique dans le film d'animation *Un monstre à Paris* (2011) d'Éric Bergeron, mettant en vedette Matthieu Chedid, alias -M-, en tant que compositeur et voix du personnage principal, Francoeur (p. 215-240). Elle s'interroge sur le rôle de la chanson en général et du chanteur populaire en particulier dans le succès en salle du film. Selon l'autrice, l'interprétation et la signature vocale des comédiens et des doubleuses sont au cœur du processus de création d'un film d'animation. Dans ce cas précis, c'est la persona artistique complète de Chedid qui devient une inspiration pour le film et pour son personnage central. Pansanel-Garric offre une contribution précise et détaillée grâce aux tableaux et graphiques qui facilitent la compréhension de ses analyses.

La troisième partie de l'ouvrage, consacrée à l'expérimentation par la musique dans le cinéma populaire, débute par une incursion de Julien Ferrando dans le cinéma de Marcel Pagnol (p. 243-266). L'auteur nous montre comment le célèbre réalisateur en est arrivé à développer une pensée et une pratique du son novatrices et avant-gardistes, préfigurant de plusieurs façons la notion de paysage sonore développée par R. Murray Schafer (1977). Pagnol est un des premiers réalisateurs français à s'être doté d'un camion-son, partant à la recherche des environnements sonores de ses personnages et de ses récits à la manière d'un folkloriste. Par ses descriptions et ses analyses, Ferrando montre comment l'approche du sonore de Pagnol fonctionne comme un continuum : les dialogues, la musique et les bruits s'y conjuguent horizontalement, sans hiérarchie. Pagnol vise la justesse plutôt que la précision ; il souhaite avant tout, par le son, à « fixer une société qui lui tenait tant à cœur concernant les classes populaires et rurales de son époque » (p. 266).



Jérôme Rossi se penche ensuite sur le travail collaboratif de René Clair et Georges Van Parys sur *Les belles de nuit* (1952) (p. 267-292). Selon l'auteur, « penser musique » est le mot d'ordre du processus de création du film, une expression qu'il emprunte à Pierre Billard (p. 267). Rossi décrit avec force détails la partition « à la diversité virtuose » de Van Parys (p. 268), de même qu'il souligne habilement les différents ressorts comiques du film reposant sur sa musique, usant de mécaniques comparables à celle de l'opérette se jouant de l'opéra. La « pensée musique » de Clair se déploie particulièrement dans l'opéra mécanique de la fin du film, qui incarne la fascination de l'artiste pour les rapports entre les bruits et les musiques, ainsi que son penchant pour l'avant-gardisme. Depuis le départ, le cinéma parlant est pour lui un cinéma sonore ; les dialogues n'y ont pas préséance sur les autres éléments de la bande sonore.

Emmanuelle Bobée s'emploie à broser le portrait artistique de François de Roubaix. Autodidacte, de Roubaix se démarque dans les années 1960 par l'aspect novateur de ses compositions pour le cinéma et la télévision, bien qu'il se dédie à un art populaire visant le grand public (p. 293-307). Son talent est reconnu de façon posthume en 1976 lorsqu'on lui décerne le César de la meilleure musique originale pour son travail pour le film *Le vieux fusil* (1975) de Robert Enrico. Son goût pour l'expérimentation et pour les nouvelles technologies sonores le mène à développer un son résolument moderne, notamment grâce à l'usage de synthétiseurs, ce qui lui permet d'insuffler une dose d'avant-gardisme aux productions populaires auxquelles il contribue.

Gérard Dastugue ferme le cortège en consacrant un chapitre au travail de Philippe Sarde, qui selon lui représente un oxymore en parvenant à relier « auteur » et « populaire » grâce à son approche organique (p. 309-324). Élevé dans le milieu de la musique classique, Sarde se voit davantage comme un scénariste musical que comme un compositeur. Il fait voyager ses mélodies à travers les différents films auxquels il participe, « comme un peintre qui commencerait une esquisse, la retravaillerait et la ferait aboutir une quinzaine d'années plus tard » (p. 322). Dastugue considère que ce sont les analogies réceptives découlant de son approche organique et autoréférentielle qui cimentent le système Sardien et son statut d'auteur au sein de la production filmique.

## RICHESSSE DOCUMENTAIRE ET PARADOXE THÉORIQUE

Deux constats principaux se dégagent de la lecture de l'ensemble des textes. D'abord, il appert que la contribution la plus significative de l'ouvrage est de nature documentaire. Les différents chapitres regorgent d'informations tirées d'archives inédites, de transcriptions de partitions, ainsi que de tableaux et de graphiques détaillés. L'ensemble témoigne d'une grande rigueur méthodologique et d'une curiosité archivistique remarquable de la part des directeurs et des auteurs. Le collectif constitue de la sorte une somme magistrale qui promet d'inspirer et de générer à son tour des études fascinantes.

Le second constat, plus mitigé, concerne la contribution théorique inégale des différents chapitres aux études des arts populaires. Une partie de ce constat est attribuable à la forme même de l'ouvrage ; les assemblages d'articles et les actes de

colloque produisent parfois ce genre de disparités. En particulier, il nous semble que l'approche comparatiste et l'horizon esthétique adoptés par plusieurs contributeur·rice·s servent mal un des objectifs énoncés par les directeurs en introduction, à savoir la valorisation d'un corpus populaire jusqu'à présent délaissé par le milieu universitaire.

Bien que le livre pallie un manque certain dans la littérature scientifique française, il se range aussi à la suite d'une vaste production internationale sur la culture populaire et plus particulièrement sur la hiérarchisation culturelle, artistique et médiatique, un champ qui a mûri depuis les travaux fondateurs d'auteurs comme Raymond Williams (1958), Pierre Bourdieu (1979) et Lawrence W. Levine (1988). L'une des plus grandes contributions des études culturelles et médiatiques à la musicologie, et plus généralement aux études des arts, est d'avoir sévèrement remis en question les critères et, surtout, les procédés menant à la sélection des œuvres dignes d'analyse par les spécialistes. En a découlé la formulation d'une critique substantielle de la pertinence de hiérarchiser les œuvres et les pratiques populaires entre elles à partir de critères esthétiques empruntés au « grand art » comme l'originalité, la créativité ou l'inventivité.

En opposant en introduction des « chansons faciles » et des musiques « oubliables » (p. 10) à celles qui ont été retenues pour leur ouvrage, il nous semble que les directeurs courent le risque de simplement déplacer la frontière du vrai et du reste (Thériault 2015), du bon et du mauvais, au lieu de se limiter à analyser ce que la musique et le film génèrent comme sens ou produisent comme relations, sans eux-mêmes contribuer à hiérarchiser les œuvres entre elles. À leur suite, plusieurs des auteur·rice·s justifient d'ailleurs le choix de leur objet d'étude en le distinguant d'autres partitions ou d'autres films jugés moins originaux, inventifs, innovateurs ou marquants – voir, par exemple, l'usage par Pfeffer des qualificatifs « *easy listening* » et « premier degré » (p. 94). Ces interventions « hiérarchisantes » sont pour la plupart subtiles, mais n'en demeurent pas moins récurrentes. Elles contribuent, sans nécessairement le vouloir, à perpétuer l'idée selon laquelle les compromis stylistiques et commerciaux effectués en cours de production des œuvres sont essentiellement des obstacles à la créativité et à l'inventivité des artistes impliqués.

En tentant d'élever certaines productions et pratiques culturelles au-dessus de la mêlée, les chercheur·euse·s acceptent ainsi, sciemment ou non, de reconduire des valeurs et des critères qui ont mené à la dévaluation de toute la culture populaire médiatisée pendant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles (défaut d'originalité, usage de formules, simplicité, caractère intéressé ou commercial [p. 48-54 et 79-80]). Pourquoi donner autant d'importance au fait que les œuvres populaires auraient subi l'anathème des esthètes si c'est pour ensuite justifier la sélection de son corpus à partir des mêmes critères qui les ont précédemment marginalisées ?

Il ne s'agit pas, à travers cette critique, de dévaluer l'apport musicologique au profit des études culturelles. Comme en témoigne l'ensemble de l'ouvrage, l'analyse des partitions, un outil propre aux musicologues, peut jouer un rôle majeur dans la compréhension des rapports musique-image et du contexte socioculturel du processus de création. Elle s'avère particulièrement efficace lorsqu'on la combine à une analyse historique, sociologique ou médiatique soutenue. Or, elle perd à notre avis de son

ascendant lorsqu'elle a pour résultat collatéral de hiérarchiser, de déterminer si tel·le compositeur·rice est avant-gardiste ou si telle harmonisation est originale.

En dehors de ces quelques remarques, il n'en demeure pas moins que *Le cinéma populaire français et ses musiciens* se positionne avantageusement dans le champ francophone des études sur la musique des films populaires. L'ouvrage est soigné et extrêmement bien documenté. Il donne à la fois l'occasion aux spécialistes de parcourir un grand nombre de partitions inédites, et au grand public de revisiter certaines de ses œuvres favorites à travers un nouveau regard.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Levine, Lawrence W. (1988), *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America (The William E. Massey Sr. Lectures in the History of American Civilization)*, Cambridge, Harvard University Press.
- Mouëlllic, Gilles (2000), *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Thériault, Mélissa (2015), *Le « vrai » et le reste. Plaidoyer pour les arts populaires*, Montréal, Nota Bene.
- Williams, Raymond (1958), *Culture and Society*, London, Chatto and Windus.

*Mise à jour : 25 août 2022.*