



HAL
open science

Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages

Mickaël Picquerey

► **To cite this version:**

Mickaël Picquerey. Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages. Littératures. 2014. dumas-01065473

HAL Id: dumas-01065473

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01065473>

Submitted on 18 Sep 2014

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITE DE RENNES 2 – HAUTE-BRETAGNE

UFR Arts, Lettres et Communication

Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré
Entre héritages et décalages

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de
M. Jean Cléder

par

Mickaël Picquerey

Année Universitaire 2013-2014

Mickaël Picquerey

N° étudiant : 20901666

Courriel : m.picquerey@gmail.com

Je tiens à remercier

Mes parents, pour m'avoir soutenu moralement et financièrement depuis mon entrée aux études

Anaïs Orain et Bérangère Battut pour leur relectures et leurs conseils précieux

Messieurs Jean Cléder et Timothée Picard, pour m'avoir invité en 2013 à prendre part aux entretiens dans le cadre du Festival Transversales Cinématographiques

Et tout particulièrement Monsieur Jean Cléder, pour m'avoir invité à participer à la coordination éditoriale de l'ouvrage collectif *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, pour sa disponibilité et enfin pour avoir accepté d'encadrer ce travail de recherche.

Christophe Honoré est né à Carhaix, dans le Finistère en 1969. Après des études de Lettres Modernes à l'Université Rennes 2 il s'oriente vers une école de cinéma dans la même ville de Rennes. En 1995, il s'installe à Paris et travaille pour plusieurs revues en tant que chroniqueur, *Les Cahiers du cinéma* notamment et publie son premier roman pour la jeunesse chez l'Ecole des Loisirs : *Tout contre Léo*, qu'il adaptera pour la télévision. Il se fait rapidement remarquer pour aborder des sujets considérés difficiles pour le public jeune : le SIDA, les mensonges et secrets de famille, la question du genre et de la sexualité. Son premier roman pour adulte paraît en 1997, *L'Infamille*, où les thèmes précédents sont abordés de manière plus frontale. Son premier long-métrage, *17 fois Cécile Cassard* sort la même année et présente au public cinéphile un cinéaste qui se revendique d'un héritage issu de la Nouvelle Vague et du cinéma d'auteur américain. Aujourd'hui bien installé dans le paysage cinématographique français, Christophe Honoré jouit d'une popularité grandissante qui n'est pas étrangère au succès du film musical *Les Chansons d'Amour*, considéré depuis sa sortie en 2007, comme le film d'une génération. Encore une fois les thèmes de l'amour, de la sexualité, de la question des genres et de la complexité des sentiments chez de jeunes gens sont au centre de cette œuvre, présentée dans le cadre de la sélection officielle du festival de Cannes de la même année et nommée quatre fois aux Césars 2008 cérémonie pour laquelle le film remporte le prix de la meilleure musique de film. Ses projets les plus récents, l'écriture et la mise en scène de la pièce Nouveau Roman créée au Théâtre de la Colline en 2012, la mise en scène du Dialogue des Carmélites de Francis Poulenc à l'Opéra de Lyon en 2013 ainsi que la sortie en septembre 2014 d'une adaptation libre inspirée des Métamorphoses du poète antique Ovide, font de Christophe Honoré un auteur soucieux de travailler sur des œuvres qui font dialoguer de nombreuses formes d'expressions artistiques, dans une dialectique entre passé et présent qui semble être le moteur fructueux de sa création. Chroniqueur, critique, écrivain, réalisateur, dramaturge, metteur en scène, Christophe Honoré multiplie les expériences

artistiques dans une perspective de recherche en constante évolution, cherchant à proposer des choses nouvelles et actuelles à chaque présentation de ses projets. C'est cette recherche de dialogue entre les arts qui va intéresser notre travail.

La posture de créateur pluridisciplinaire que Christophe Honoré s'attache à revitaliser à chacun de ses projets a su lui faire profiter du concours de grands noms du cinéma dans ses films : Isabelle Huppert, Catherine Deneuve, Guy Marchand, Béatrice Dalle ou encore Marie-France Pisier. Revendiquant un cinéma réflexif, en mouvement, aux frontières des genres, Christophe Honoré a multiplié les expériences de mise en scène en travaillant à l'adaptation de plusieurs romans, *Ma Mère* de Georges Bataille, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette ou plus récemment du poème d'Ovide *Les Métamorphoses* dans lequel aucun des acteurs ne sont professionnels. Il a également travaillé avec un acteur de films pornographiques gays François Sagat, à qui il donne le premier rôle du film *Homme au Bain*, film indépendant à la fortune plus confidentielle. Il exerce ses talents d'auteur dramaturge et de metteur en scène avec *Dionysos impuissant* ou encore *Les Débutantes*, met en scène *Angelo tyran de Padoue* de Victor Hugo au festival d'Avignon et plus récemment avec *Nouveau Roman*, propose une pièce de théâtre novatrice dans laquelle il tente d'évoquer et de représenter ce qu'était ce courant littéraire mené à bout de bras par Alain Robbe-Grillet et campé par des comédiens aussi renommés que Ludivine Sagnier ou Brigitte Catillon. On constate à l'égard de la richesse de sa production que ce qui semble motiver son travail de réalisateur et de metteur en scène puise ses sources dans la fascination pour le travail de l'acteur. Cette fascination pour ces individualités mutables à volonté, il l'exprime déjà en 1996, dans les *Cahiers du Cinéma* sous le nom de Roland Cassard, personnage récurrent des films de Jacques Demy, dont il se revendique :

« On devrait peut-être d'abord dire que les personnages de cinéma n'existent pas, que seuls sont les acteurs, qu'autour d'eux juste de l'étoffe, de la chair littéraire piquée au roman ou au théâtre. Puis on devrait se taire, s'en foutre et tout renier devant l'évidence d'une rencontre, où soudain un individu se présente, unique en son genre, et auquel on ne conçoit pas d'en substituer un autre. Que la rencontre se déroule dans une salle de cinéma, entre nous, cette importance... »¹. La formule qui ponctue la fin de cette chronique présente d'ores et déjà un réalisateur en germe qui fait le choix de placer au centre de ses préoccupations la place et la mise en valeur du corps et de la voix de l'interprète. Dans le travail que nous proposons, il sera bien question de la voix ou plutôt *des voix*.

En parcourant son œuvre, il s'est imposé que la diversité des champs sur lesquels Christophe Honoré a travaillé a pour point commun la présence de la musique. Bien que cette forme d'expression ne fasse pas a priori partie de ses compétences, il nous a semblé que son emploi que ce soit en littérature, au théâtre ou au cinéma constitue un pan tout à fait spécifique et essentiel de son travail. En effet, qu'il s'agisse de références disséminées ça et là au gré de ses romans, d'une présence privilégiée et systématique dans son cinéma jusqu'à faire chanter ses acteurs et monter de véritables films musicaux qui s'apparentent au genre de la comédie musicale, la musique, et plus particulièrement la chanson, font partie intégrante de la conception des œuvres de Christophe Honoré. Leur mise en valeur, jamais loin de la sacralisation en font un objet d'étude tout à fait intéressant à traiter, de surcroît lorsque l'on constate que ce sont ses deux films musicaux *Les Chansons d'Amour* et *Les Bien-Aimés* qui ont su conquérir le plus large public dans les salles obscures. La musique nous le verrons, fait partie des outils qu'Honoré a utilisé pour mener à bien ses productions et au delà, les

¹ « Quel vélomoteur rouge à guidon chromé au fond de la cour ? », *Les Cahiers du Cinéma*, n°508, décembre 2012

singulariser. On peut émettre l'hypothèse que c'est d'ailleurs la musique qui fait le lien entre toutes les formes d'expression que l'auteur, le cinéaste ou le dramaturge utilise, à des fins qui peuvent varier en fonction de son emploi. Les choix musicaux, leur parcours au sein des œuvres, leur positionnement, leur statut confèrent à ces œuvres une dimension particulière qui nous amènent à penser son œuvre comme celle d'un créateur qui cherche à utiliser les ressources de la musique à des fins stylistiques. Un parti pris se dégage de l'ensemble de cette production de mettre au premier plan la puissance de la musique au service d'une histoire ou d'une forme que l'auteur s'engage à penser grâce à elle. A l'échelle de son œuvre, on remarque que la musique prend place là où la forme artistique dans laquelle elle intervient la relèguerait naturellement à une position secondaire, factuelle, voire anecdotique. Cependant, Christophe Honoré s'attache à faire de la présence de la musique une question de sens, en la chargeant, par ses différentes manifestations, d'une capacité à déplacer ou dérégler les codes du cinéma, du théâtre, de la littérature. Tout en partant de la conviction que la musique traverse le temps et les générations, cet outil des plus informels enrichi son travail par l'éclairage qu'elle peut apporter au sein de la fiction ou de la construction d'une œuvre aux engagements pluridisciplinaires. Pour comprendre comment la réflexion de Christophe Honoré s'articule autour d'objets artistiques aux formes multiples, plus particulièrement au cinéma, il est nécessaire d'être attentif à la vision qu'il donne de sa posture de cinéaste. Dans un entretien radiophonique pour France culture avec Antoine de Baecque, critique et historien du cinéma, le réalisateur partage son point de vue sur sa propre posture de créateur : « Encore aujourd'hui, j'ai toujours cette idée là que mes films doivent toujours porter la trace de ce que j'ai vu. [...] Juste de dire que les films ne venaient pas de nul part. [...] Comment on continue à faire un film français après avoir vu d'autres films. [...] Pourquoi refaire un film ? Avec qui

on va dialoguer ? Comment reprendre au présent une réflexion qui a été menée par d'autres cinéastes avant moi ? »².

Ces questions multiples font apparaître qu'en tant que cinéaste, Christophe Honoré se place avant tout comme cinéphile, désireux de faire partager son expérience de spectateur à ceux qui visionneront ses films et de réfléchir à la place que son travail peut prendre dans le champ de la cinématographie française. Il s'agit d'éviter l'écueil semble-t-il, d'une production qui se ferait divertissement pur et gratuit, pour proposer une œuvre qui soit le reflet d'un travail sur une dialectique entre son propre travail et celui de ceux qui l'ont précédé. Tout en se confrontant à ces œuvres qui ont nourri la sienne, Honoré apparaît toutefois comme un créateur singulier, qui depuis son premier film fait foi d'une allégeance à une histoire du cinéma et de ses codes de fabrication tout en menant à bien des innovations sur le plan formel. C'est selon nous dans cet entre deux que la musique intervient comme spécificité.

On l'aura compris, la diversité des formes d'expression que Christophe Honoré s'attache à travailler depuis le début de sa carrière amène à s'interroger sur les réseaux qu'elles mettent au jour entre jeux de significations et hybridité formelle. Prenons l'exemple de la citation littéraire très présente *Dans 17 fois Cécile Cassard*, la présence d'un poème donné à lire à l'écran dans *Les Chansons d'Amour* ou encore les plans mettant en valeur les premières de couvertures des livres que lisent les personnages. Faire pénétrer la littérature dans le cinéma, le cinéma dans le théâtre, jouer avec la porosité des frontières entre les arts, les faire se rencontrer pour en dégager l'idée que dans son œuvre, l'auteur fait participer les arts comme des personnages à qui il est demandé de faire passer des idées ou des émotions. La musique pour sa part, n'est pas étrangère à cette circulation, elle est peut-être seule

² « Christophe Honoré, la création à l'œuvre », entretien avec Antoine de Baecque à la Bibliothèque Publique d'Information, captation radiophonique par France Culture du 5 mars 2012. De 54'18'' à 55'30''.

d'ailleurs à être systématique. Lorsque l'on parcourt cette œuvre protéiforme, on constate qu'elle parvient à cristalliser à elle seule l'image du dialogue entre les arts et les générations que l'auteur cherche à mettre en œuvre au sein de son travail. Pour aller plus loin, on peut aller jusqu'à s'interroger sur les dimensions et les directions qu'elle peut emprunter au travers des productions de Christophe Honoré. Est-elle toujours à sa place ? Quelle pertinence parvient-elle à atteindre là où elle ne pourrait servir qu'à édulcorer un moment de fiction en l'étoffant, comme pour gagner du temps ? Enfin qu'apporte-t-elle de plus au sein d'une œuvre de quelque nature que ce soit ? Ne s'agit-il pas ici d'envisager dans sa globalité les rapports que peuvent entretenir l'auteur, et par prolongement ses œuvres, avec un art qui, rappelons le, n'est pas maîtrisé par l'auteur. L'effet citationnel que prend la musique dans la plupart de sa production parvient à la placer au même rang que des arts considérés comme plus nobles, comme la littérature. En alimentant ce travail de créateur d'un élément qui soit préexistant ou créé pour servir la fiction, ce dernier offre au lecteur ou au spectateur le loisir de dépasser les frontières du livre ou du film pour en matérialiser un sens qui lui soit propre, conditionné par ses propres compétences.

Toutes ces hypothèses nous mènent à interroger l'existence d'un réel statut de la musique et plus particulièrement de la chanson dans l'œuvre de Christophe Honoré. Si, comme nous le croyons, la musique fait partie intégrante du processus de réflexion sur le dialogue entre les arts, les œuvres et les générations qui nous est proposé dans ses productions, comment se manifeste-t-elle ? Comme nous le disions en amont, c'est la recherche des frontières des genres qui peut coïncider avec la présence de la musique dans son œuvre. En considérant qu'effectivement la musique apporte quelque chose d'autre à la forme artistique dans laquelle elle apparaît, il s'agira d'interroger ce que cet autre peut représenter au sein de la fiction. De manière plus exclusive, ce sera la chanson et ses enjeux

qui seront mis en question par notre travail. En essayant d'envisager l'œuvre de Christophe Honoré de manière globale, nous tenterons de comprendre comment l'intégration de la chanson parvient, par le traitement qui en est fait, à générer à la fois un effet d'héritage avec les œuvres du passé et un décalage avec les genres dans lesquels elle intervient. Pour y parvenir, nous partirons du genre musical par excellence au cinéma, la comédie musicale, en dégageant les codes et les règles fixés par l'industrie hollywoodienne pour les confronter à sa manifestation plus tardive sur les écrans français à travers le travail de Jacques Demy, figure centrale dans l'univers cinéphilique de Christophe Honoré. En passant par le travail sur le genre chez un autre réalisateur français, Alain Resnais, nous serons menés à interroger la posture d'héritier que notre auteur adopte vis à vis de ces deux figures majeures du genre représenté en France. Nos conclusions nous mèneront à envisager l'importance de la forme chanson dans le champ des arts, formulée par les analyses récentes en cantologie. En nous appropriant les conclusions de cette discipline, nous les confronterons à l'univers littéraire de Christophe Honoré et à l'utilisation qui y est faite de la citation musicale pour ensuite progresser vers sa présence au sein de ses films. Nous constaterons que de la citation musicale, le travail de notre auteur évoluera sur une prise de partie autre, qui aura pour effet de brouiller les frontières entre les genres travaillés par notre auteur.

I

La comédie musicale, une machine à rêves

De tous les genres que compte le 7^{ème} art, la comédie musicale est celui qui a le plus fasciné et aujourd'hui encore, les chiffres des entrées dans les salles obscures nous renseignent bien sur le plébiscite dont jouit toujours cette forme à part de cinéma. A part, car si le cinéma est devenu très rapidement l'équivalent moderne du fantasme de l'art total en vogue à la fin du XIXème siècle, c'est dans l'association de toutes les disciplines artistiques et techniques que la comédie musicale a trouvé une place équivalente à celle de l'opéra, parvenant même à en dépasser l'impact. En effet, le chant, la danse, les machineries, les décors, les acteurs, la multitude de possibilités offertes par la technologie au XXème siècle a permis au cinéma de créer un écrin à des histoires tout aussi romantiques que rocambolesque en mêlant le lyrisme à un certain sens du comique. De surcroit, il semble que, quelque soit la qualité du résultat, toutes sortes d'histoires puissent être racontées à travers le prisme de la comédie musicale, qu'il s'agisse d'une histoire d'amour impossible, d'un film aux connotations historiques, d'une histoire banale, ou d'une adaptation. A en juger par la profusion de productions du genre dans les années 50 aux Etats-Unis, par la spécialisation de certains réalisateurs comme Minelli, Lubitsch ou en France Jacques Demy, dont nous reparlerons, à en observer la recrudescence sur les écrans français et outre atlantique, on peut considérer que le genre de la comédie musicale jouit d'une actualité sans faille, destinée à un public toujours plus large et toujours plus friand de prendre place devant une sorte de machine à rêves, qui ne perd de sa superbe qu'en fonction du talent de ses interprètes. La comédie musicale rassemble et fédère un public, essayons de comprendre pourquoi.

1. La comédie musicale, formes et normes

1. a. La comédie musicale Hollywoodienne : une question de genre

Avant l'apparition du cinéma parlant, l'absence de son sur la pellicule était compensée par deux éléments distincts. L'un intégré à l'image : les cartons, servaient à expliquer l'action et à prendre en charge des éléments de dialogue en apparaissant de manière consécutive ou avant les scènes jouées et ce de manière alternée pour suivre le déroulement de l'histoire. L'image était donc conçue comme une illustration des situations définies par le scénario, sur le mode de séquences visuelles très démonstratives et plus ou moins longues. Le deuxième élément indéfectible de la projection cinématographique était la musique qui, encore absente de la pellicule, était réalisée par un instrumentiste (un pianiste généralement) ou un orchestre de manière ininterrompue jusqu' à la fin de la projection. Parfois se pouvait-il que l'orchestre joue avant même que le film ne commence, en guise d'introduction. Son rôle au sein de la projection était alors d'accompagner l'action musicalement et, dans un souci d'intelligibilité, de traduire les rebondissements de l'action en musique afin de réaliser un divertissement capable de susciter de l'émotion chez le spectateur, tout en soulignant celles des personnages. Lorsque le premier film parlant fait son apparition dans une production américaine de 1927, non seulement la musique y tient son rôle d'accompagnement mais elle se présente comme partie intégrante du scénario. *The Jazz Singer*, réalisé par Alan Crosland et distribué par la Warner Bros relate l'histoire du jeune Jakie Rabinowitz (Al Jolson), chassé du foyer par son chantre de père pour s'être produit sur la scène d'un cabaret en tant que chanteur de Jazz. Le jour du Yom Kippour, le père de Jakie, souffrant, est dans l'incapacité de chanter à la synagogue. Son fils se laisse convaincre d'y chanter à sa place, le même jour que l'une des représentations qui pourrait changer sa vie dans le cabaret. Le film se termine quelques

années plus tard, après que Jackie ait réalisé le vœu de son père, en trouvant le succès sur les planches de Broadway.

On constate que l'intégralité du scénario met en scène la place de l'artiste chanteur considéré comme marginal par ses proches et la société, qui trouve son succès et son accomplissement dans la réconciliation familiale et musicale avec sa religion. Ce premier film parlant est aussi annonciateur du lien étroit que la maison de production des Warner Brothers entretiendra avec Broadway à travers la Comédie Musicale. En effet *The Jazz Singer* est aussi l'avènement d'un genre qui sera énormément exploité par l'industrie du cinéma américain.

La grande quantité de films estampillés « Comédie Musicale » permet, à l'échelle du XXème siècle, de s'interroger sur les différentes pratiques dont ils ont été l'objet. On sait tout d'abord que le mot *musical* est apparu quelques années après *The Jazz Singer*. De manière plus précise, Raphaëlle Moine dans son travail sur les genres au cinéma apporte une explication quant à la manière d'identifier tel ou tel film comme appartenant à une catégorie particulière : « Un genre cinématographique n'apparaît que lorsqu'il est nommé et désigné comme tel, puisque son existence est liée à la conscience, partagée et consensuelle, qu'une communauté en a. (...) à partir du début 1931, la dénomination « musical » s'impose pour désigner rétroactivement des films à musique diégétique³ produits entre 1928 à 1930. »⁴ On comprend alors que la construction d'un genre procède d'abord des mots qui le désignent, produits par la critique la plupart du temps, et admis par le public auquel il est permis de cerner d'emblée le type de production auquel il aura affaire. L'efficacité de l'appellation Comédie Musicale ne gomme cependant pas la difficulté d'en définir les caractéristiques génériques. S'il est facile d'appréhender ce à quoi renvoie le terme en premier lieu, c'est qu'il découle d'une définition tautologique du genre, à savoir : un film dans lequel il y a de la

³ On appelle musique ou son diégétique tout élément sonore ou musical appartenant à l'action et accessible à la perception des personnages.

⁴ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Nathan, Paris, 2002, p.122

musique et de la danse. Seulement, cette définition n'est pas suffisante dans la perspective de notre approche puisque notre corpus ne tient compte que de la musique de manière exclusive, la danse quant à elle n'est pas représentée ni utilisée comme matériau constitutif de ces œuvres.

Si l'on interroge en premier lieu la notion de *genre* spécifiquement au cinéma, on remarque qu'elle est totalement liée à l'idée de tradition esthétique, formelle et parfois intertextuelle. En effet, il s'agit comme pour tout autre mode d'expression artistique de s'attacher à posteriori à travailler à un exercice qui doit à la fois prendre en compte l'existence de productions soumises à des règles établies par les réalisateurs qui pour la plupart puisent leur imagination dans un répertoire cinématographique historiquement marqué par l'évolution des technologies et des conceptions du 7^{ème} art, tirant à soi l'idée que le renouvellement d'un genre appelle son positionnement face aux œuvres qui en constituent les modèles. D'autre part, et comme nous l'indiquent Jacques Aumont et Michel Marie, l'exploitation d'un genre est soumis à des contraintes d'ordre industriel non négligeables, plus particulièrement dans le cinéma américain : « Comme dans les autres arts, le genre cinématographique est fortement lié à la structure économique et institutionnelle de la production. Les genres cinématographiques n'ont jamais été aussi nettement définis que dans le cinéma « classique » hollywoodien, où régnait une division du travail particulièrement bien organisée »⁵. On peut considérer que la définition du *genre* « Comédie Musicale » est également orientée en fonction des usages, des traditions culturelles et économiques qui pouvaient et peuvent encore avoir un effet sur les normes de production impactant le scénario. Seulement, si ce sont bien les enjeux esthétiques de la comédie musicale française qui intéresseront notre corpus, force est de constater que les analyses de ce genre ont été principalement menées autour d'un corpus de films hollywoodiens. Pour circonscrire notre raisonnement aux travaux théoriques

⁵ Jacques Aumont et Michel Marie, « *Genre* » in *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008

existant sur le sujet, nous pouvons nous appuyer principalement sur les travaux que Rick Altman a menés dans son traité *La Comédie Musicale Hollywoodienne*⁶.

Pour Altman, interroger les catégories génériques au cinéma nécessite l'examen de la notion de signification puisque c'est dans cette perspective que la critique a eu besoin de caractériser les types de films produits au cinéma. Pour Altman, la signification est un processus autour duquel s'articulent quatre instances concrètes identifiées par les figures d'auteur, de texte, du public et de communauté interprétative. Dans la démonstration qui est faite des relations entre ces quatre éléments, il développe l'idée que le rôle du genre dans la signification est un moyen de restreindre l'interprétation du public confronté à ce dernier. En effet, la signification résulterait de la perception d'un texte (au sens large, ici un film) créé par un auteur et reçu par un spectateur qui le recevrait dans le cadre d'une relation avec une communauté interprétative à laquelle il appartient. Cette communauté interprétative est désignée par l'auteur comme relevant d'une reconnaissance culturelle et idéologique passive envers un milieu social et intellectuel donné. De plus, en pointant du doigt l'idée que les films sont le lieu privilégié d'un réseau d'intertextes qui sont déterminés par les genres auxquels ils appartiennent, Altman aboutit à la conclusion que les genres sont des « constructions idéologiques déguisées en catégories neutres ». Il ajoute que « les genres ne donnent jamais l'impression de limiter la liberté du spectateur ».⁷ Si l'on poursuit ce raisonnement, il apparaît que toute production s'inscrivant dans une pratique générique donnée est liée à un ensemble de « messages » qui, distillés dans la maîtrise de la forme, passent de l'écran au spectateur sans que ce dernier ne puisse en discerner la (teneur) valeur idéologique. A la fin de son premier chapitre, Altman oppose la définition « industrielle » de la comédie musicale (un film avec de la musique) à une définition critique qui constitue le projet de son

⁶ Rick Altman, *La comédie musicale Hollywoodienne : Problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin, 1987 (traduction par Jacques Lévy)

⁷ Op.Cit, p.15

ouvrage. En traitant point par point les stratégies normatives de la narration propre à la comédie musicale, ses structures et son style, il aboutit à une définition du corpus de la comédie musicale hollywoodienne qui nous informe sur la complexité d'un genre pourtant considéré comme léger, populaire et donc a priori aisément classifiable par la critique historiciste. En segmentant les particularités sémantiques et syntaxiques récurrentes dans la production de films musicaux, l'auteur propose une typologie normative de la comédie musicale entre les années 1930 et 1970 à Hollywood, période durant laquelle le genre s'est propagé et exporté de manière à faire autorité dans la production cinématographique occidentale. Nous proposons de transcrire en annexe le tableau récapitulatif de la page 127 de l'ouvrage.⁸

Comme on peut le voir, les conclusions d'Altman sur la comédie musicale relèvent d'une analyse extrêmement précise des caractéristiques du genre durant sa période de production la plus active à Hollywood. Le modèle qui est proposé permet de faire le lien entre les caractéristiques scénaristiques du genre et ses moyens de réalisation esthétique. Si l'on revient sur l'idée que le travail d'un genre est appelé à se soumettre aux lois industrielles propre au cinéma de studios, on constate que le corpus étudié par Altman relève d'un moment de l'histoire du cinéma qui suggère que la production de la comédie musicale soit justifiée par le goût du public pour les histoires d'amour légères et le divertissement spectaculaire. D'autre part, le corpus qui intéresse Altman couvre une période pendant laquelle le Motion Picture Production Code (aussi appelé Code Hays) sévissait, l'autocensure faisant loi, orientant le spectateur vers la perception normée de la société américaine, à travers le divertissement⁹. Il semble d'autant plus flagrant que la fortune de ce genre réside dans une dialectique entre production et réception. Comme nous l'indique l'analyse de Raphaëlle Moine sur le travail

⁸ Voir Annexe

⁹ A cet égard, on pourra consulter l'ouvrage de Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, Blackwell Publishing, USA, 2003, p.62 & Appendix I p.593

d'Altman, le succès d'un genre hollywoodien et de surcroît celui de la comédie musicale est généré par une « conjonction entre les intérêts économiques des studios (en terme de production et de financement) et les attentes culturelles des spectateurs ».¹⁰ Elle poursuit en indiquant que l'effacement du cadre idéologique dans lequel le film s'inscrit est rendu possible par les règles sémantiques et syntaxiques qui stabilisent le genre. La structure duelle ainsi que le recours au chant et à la danse participent ainsi du traitement des scénarii en mettant en scène l'idéal du couple américain contemporain fabriquant une image d'Épinal à la fois construite par les productions hollywoodiennes et plébiscitée par les spectateurs. En parallèle, la dynamique rythmique et narrative de la comédie musicale est liée à l'apparition d'évènements spectaculaires à l'écran qui permettent de renforcer l'effet de fiction à l'endroit où les stratégies scénaristiques tendent à se banaliser. En outre dans la typologie Altmanienne, on constate que les seuls éléments contingents à la structuration du genre sont le temps et les lieux, qui ne constituent pas une caractéristique de la création du scénario d'une comédie musicale¹¹. Si la comédie musicale hollywoodienne est affranchie de contraintes temporelles et géographiques qui circuleraient dans ses productions, c'est que la dichotomie réel/fantasme est inhérente à la manière dont les arts se manifestent au sein de ce genre. L'exemple du film *An American in Paris*¹² permet de soutenir cette idée. Les studios MGM ont mis leur savoir-faire à disposition de Minnelli qui choisit de situer l'action dans un Paris fantasmé où les multiples changements de décors dessinent de grandes fresques aux couleurs vives, sur lesquelles les symboles et les clichés du Paris bohème et romantique défilent aléatoirement sans le souci du vraisemblable. Le rapport au réel dans ce type de production est donc tout à fait relativisé par les moyens qui sont employés pour raconter une histoire. Les actions à l'écran n'ont pas d'existence concrète dans le quotidien des spectateurs, c'est ce que Gilles

¹⁰ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Nathan, Paris, 2002, p.78

¹¹ Le western, qui connaît son apogée à la même époque fonctionne au contraire sur des normes de lieu et de temps à savoir le grand ouest au moment de la colonisation.

¹² Vincente Minnelli, *An American in Paris*, 1951

Deleuze désigne par le concept de « rêve impliqué »¹³. En d'autres termes, on pourrait considérer que la comédie musicale n'est pas un genre dans lequel le scénario prend une importance primordiale, mais que son succès réside dans la capacité à donner le rôle principal à la musique et à la danse, en abordant des thèmes culturellement normés à destination d'un public dont la perception est encadrée par des normes idéologiques gommées par la mise en œuvre du divertissement et par le travail des images, conçues comme réalisation virtuelle des fantasmes du spectateur américain.¹⁴

1. b - Entre narration et exhibition : l'attraction, phénomène normatif de la comédie musicale

Si les arts du spectacle tiennent le haut du pavé dans la comédie musicale, c'est que la musique a troqué son simple rôle d'accompagnement de l'action pour endosser celui d'action elle-même. En devenant diégétiques, la musique et la danse court-circuitent l'idée que le récit de type linéaire est nécessaire au montage du scénario. Il s'agit d'appréhender une forme qui est basée sur la discontinuité, alternant des séquences où la causalité du récit peut s'exercer pour ensuite se trouver retardée, voire éludée par des séquences de divertissement pur où les arts (plus spécifiquement les arts de la scène) sont les seuls sujets-objets à occuper l'écran. Viva Paci, Professeure à l'École des Médias de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), a théorisé cette idée dans un ouvrage consacré à la comédie musicale, s'appuyant notamment sur les travaux d'Altman. Partant de son expérience de spectatrice et de critique, l'auteure s'essaye à décrire le processus narratif qui s'observe dans la majorité des films de comédie musicale hollywoodienne : « La comédie musicale se présente comme une suite alternante de moments qui font avancer le récit avec une temporalité proprement narrative, et des moments

¹³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'Image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985, p.

¹⁴ Paris a longtemps représenté la ville parfaite aux yeux des américains, laissant circuler clichés et rêveries sur la capitale française dans nombre de films de Minnelli à Woody Allen.

où la temporalité narrative est interrompue dans un présent continu, des moments organisés selon un principe principalement *monstratif* »¹⁵. Ici, Viva Paci nous permet de cerner l'une des caractéristiques principales de la comédie musicale à savoir : la discontinuité. C'est par cette discontinuité que la comédie musicale se fait genre à part entière. Puisque les contraintes temporelles et géographiques du scénario sont abolies au sein du modèle générique, c'est le travail sur l'hétérogénéité des moyens de langage qui sera l'objet de la comédie musicale. La discontinuité du récit est exhibée par l'alternance de scènes d'actions dialoguées et de scènes où l'action fait place à ce que l'on peut désigner par une « inaction dynamique » caractérisée par les danses et les chants des personnages. Il s'agit souvent de séquences qui sont introduites par des réflexions d'ordre émotionnel ou métaphysique par les personnages, de scènes de répétitions d'un spectacle en train de se créer ou encore de rêveries transformées en scènes à la frontière entre le réel et le merveilleux. Les moments où les personnages chantent et dansent sont toujours présentés comme opposés à une réalité qui les dépassent ou encore comme une suspension du temps dans l'entre deux d'une action qui reprendra une fois le « numéro » terminé.

Pour Viva Paci, la comédie musicale puise sa complexité dans une série de dichotomies qui permettent de saisir plus précisément la dualité des événements présents dans les scénarii comme dans le montage des plans. Le spectacle s'oppose à la vie réelle, la description à la narration, la discontinuité à la linéarité. C'est dans la tentative de définition du passage de l'un à l'autre qu'elle fait apparaître le concept d'« attraction » dans son analyse, notion déjà existante chez les analystes du cinéma des premiers temps. Elle le reprend à son compte pour « mettre en évidence le fonctionnement formel et la relation à la narration de ces moments musicaux ». ¹⁶ Dans le *Vocabulaire esthétique* d'Etienne Souriau, à l'entrée

¹⁵ Viva Paci, *La comédie musicale et la double vie du cinéma*, Forum ; Alea, Lyon (pour l'édition française), 2011

¹⁶ op.cit, p.84

« attraction » on peut trouver une définition faisant appel à un « élément de spectacle qui vise à éveiller particulièrement l'intérêt du public et lui apparaît comme une sorte de point culminant de la représentation, par un genre de réalisation plus ou moins exceptionnel »¹⁷. Le concept d'attraction est repris afin d'établir le lien entre la comédie musicale et les héritages des arts populaires de la scène, spectacles dans lesquels la discontinuité était valorisée selon un principe d'alternance dont les fragments fonctionnaient indépendamment les uns des autres. Ainsi, la comédie musicale trouve des échos dans les numéros de music-hall et de cirque, dans les arts des rues ou dans les cabarets, rendant ainsi ces numéros exceptionnels à l'échelle du cinéma, ordinaires à l'échelle de la comédie musicale. Le phénomène d'attraction est, pour l'analyste, le moyen de cerner ce qui se joue dans l'entre deux de ces dichotomies syntaxiques relevées par Altman que cristallise la complexité des comédies musicales de production Hollywoodienne. La longue définition de Souriau fait référence à la comédie musicale pour étoffer sa proposition : « La comédie musicale, le film illustrent souvent ce genre où l'intrigue ménage des attractions à sensation »¹⁸. Ce concept conforte l'idée que la comédie musicale est définitoire du compromis qui peut s'exercer au sein d'un genre entre la forme que celui-ci adopte et la manière de traiter son contenu scénaristique.

D'autre part, on est amené à considérer que cette attraction est intensifiée par la surenchère d'intertextes d'un film à l'autre, créent un réseau de citations donnant une légitimité à l'apparente originalité du travail sur les numéros chantés et dansés : Le recours aux chansons populaires, la manière d'intégrer la musique au film, la similarité de scènes de spectacles.

S'il en est ainsi avec la comédie musicale hollywoodienne, qui a bénéficié de moyens pharaoniques pour satisfaire les désirs du public des années 30 à 60, on est en droit de

¹⁷ Etienne Souriau, *Vocabulaire Esthétique*, PUF – coll. Quadrige Dico Poche, Paris, 2004, p.189

¹⁸ op.cit, p.189

s'interroger sur les formes que ce genre a adoptées en France, entre tentatives d'appropriation et innovations. Il faut souligner que les analyses sur la comédie musicale s'appuient sur une théorie qui dessine les enjeux historiques et politiques de ces productions à destination d'un public donné, à savoir le spectateur américain. S'il a été question de souligner l'importance de ceux-ci entre industrie et attentes culturelles, le modèle américain ne sied pas pour autant au modèle européen et plus particulièrement français. Seulement, on sait que depuis les années 1940, l'industrie du cinéma américain a su exporter ses films et ses modèles vers un public français toujours plus friand d'innovations techniques et de fascination pour un art qui ne cesse de se développer. Notre point de vue à l'égard des normes génériques établies aux Etats-Unis entre les années 1930 et 1960 est que l'appropriation du genre en Europe et particulièrement en France s'est établi sur le mode de la fascination et de l'éloignement. Bien que le public français ait pu découvrir en masse des films de production américaine après la seconde guerre mondiale, les réalisateurs qui se sont essayés au genre de la comédie musicale ont préféré repenser la manière de travailler les sujets des scénarii, de l'insertion des numéros aux références musicales usitées. Nous verrons dans la suite de notre réflexion que la suprématie du cinéma hollywoodien a su inspirer les réalisateurs français tout en les amenant à en détourner les codes pour en contourner les écueils.

2. - La comédie musicale « à la française »

Ce désir d'américanité qui croît après le terme de la seconde guerre mondiale, a non seulement pris le pas sur les images véhiculées dans la sphère sociale mais a pu influencer des cinéastes qui se sont attachés à travailler sur des genres déjà éprouvés par Hollywood. Dans la perspective de notre analyse, il est nécessaire d'appréhender le développement de la comédie musicale en France, en tentant d'en comparer les normes avec sa forme historique. Si pour la comédie musicale hollywoodienne les noms de Lubitsch et Minnelli ont fait figures d'autorité, en France c'est Jacques Demy qui représente presque à lui seul l'avènement du genre.

2. a. - Le ton Demy

Dès le début de sa carrière, après les quelques courts-métrages qui lui ont valu le plébiscite de la critique, Jacques Demy travaille sur un projet de Comédie Musicale intitulé *Un billet pour Johannesburg* dont le rôle principal aurait été incarné par Anouk Aimé. Les contraintes budgétaires et le peu d'intérêt pour le genre dans les sphères du cinéma français ont découragé Demy qui ne glissa dans la version finale de ce long métrage, finalement intitulé *Lola*, qu'une seule intervention chantée, composée par Michel Legrand. Ce numéro introductif du personnage, qui constitue un fragment emprunté à la comédie musicale annonce déjà cependant le développement d'une forme hybride de cinéma chez le réalisateur. A l'instar de ses homologues de la Nouvelle Vague, l'intégration d'une scène (ou d'un numéro) chantée opère une sorte de décrochage générique voué à cristalliser en quelques minutes l'épaisseur psychologique d'un personnage souvent féminin. On peut d'ailleurs comparer ce numéro de Lola dans *Lola* avec celui d'Angela Récamier (Anna Karina) dans *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard. A cet égard, on admet que si la chanson fait son apparition dans ces deux films c'est que le contexte dans lequel la chanson se manifeste y est favorable.

Dans les deux cas, il s'agit d'un bar ou d'un cabaret, lieux dans lesquels la musique a droit de citer sans décalage avec la réalité. Seulement, la postsynchronisation et l'absence de musiciens pour *Lola* ou de réalisme de jeu du pianiste pour *Une femme est une femme* exhibent un mécanisme caractéristique du cinéma de la Nouvelle Vague, où la narration peut être à tout moment altérée par un événement extra-diégétique (ici la musique), mettant en perspective une remise en question de la fabrication d'un film ou plutôt une mise en lumière de ses moyens. Le réalisateur peut être ainsi taxé d'adopter une posture toute puissante sur son film et ose le montrer à l'écran. En se permettant d'insérer un numéro chanté, empruntant aux traditions de la comédie musicale américaine, il s'agit aussi de mettre à mal une allégeance à la fois stérile de la copie, et fructueuse dans le pastiche. Le court numéro étant isolé dans le film de Demy, comme dans celui de Godard, l'interruption des deux numéros de manière abrupte conduit à asseoir l'autorité du réalisateur dont la déclaration d'intention a pu s'exercer dans l'entre deux de cette parenthèse musicale. Pour le premier, *Lola* est interrompue par son retard à un rendez-vous avec Roland Cassard. Pour le second, c'est le montage qui crée rupture entre la fin du numéro d'Angela et le retour à la narration. Dans les deux cas il s'agit bien, grâce au caractère isolé de ce que l'on peut appeler l'événement chantant, d'étoffer d'une part le personnage qui prend en charge le passage chanté, et d'autre part de créer une sorte de *captatio benevolentiae* à l'égard du spectateur qui peut se questionner face à cet événement ou tout du moins être dérouté par ce décalage.

Mécontent d'avoir dû abandonner son projet de film musical en couleur avec *Un billet pour Johannesburg/Lola*, c'est en 1961 que le projet des *Parapluies de Cherbourg* voit le jour chez Jacques Demy. Si c'est bien l'intérêt du réalisateur pour l'Opérette et la Comédie Musicale (De Hollywood et de Broadway) qui a motivé la construction du scénario, le choix de la forme « en chanté » selon l'expression de Demy lui-même, prend déjà le contrepied de la forme Hollywoodienne – *musical* - qui fonctionne avec le jeu d'alternance que nous avons

évoqué plus haut et qui exhibe des numéros de chant, de danse et de ballets. Le scénario créé par Demy s'appuie sur l'histoire d'amour contrariée de deux jeunes gens dont l'idylle est empêchée par la campagne de la guerre d'Algérie. Ainsi Geneviève (Catherine Deneuve) et Guy (Michel Castronuovo) vivent une relation inachevée dans le port de Cherbourg, l'une subissant le départ de l'autre enrôlé pendant la guerre et qui doit s'éloigner pour deux ans. La jeune fille apprend qu'elle porte l'enfant de Guy alors que celui-ci ne donne presque plus de nouvelles. C'est finalement à un certain Roland Cassard (déjà présent dans *Lola*) que Geneviève se mariera, laissant Guy à son retour aux bras de Madeleine, garde-malade de la Tante Elise, seule famille du jeune soldat. Si le sujet du film porte en lui un certain sens polémique, la gravité des événements et la question de la maternité solitaire, le recours à la continuité de la musique et du chant (et uniquement du chant) permet de mettre à distance le propos du film dans son contexte social. La suprématie de la bande musicale en outre sur les parties dialoguées/chantées permet aussi de rendre sensible la notion de fatalité qui court tout le long de l'œuvre. La musique guide et souligne les événements que les personnages vivent tandis qu'eux chantent cette vie qui leur échappe. Si l'on reprend la nomenclature d'Altman sur le corpus Hollywoodien, on remarque que les critères sémantiques du genre ne sont respectés qu'au niveau de la longueur du métrage et du couple de personnages centraux qui, dès l'introduction incarnent un archétype de couple de jeunes gens voués à s'aimer jusqu'à la fin du film. Cependant, le schéma classique de l'évolution des relations entre les personnages principaux est court-circuité tout d'abord par le fait que Geneviève et Guy se connaissent et s'aiment déjà au commencement du film, puis par l'apparition de deux personnages périphériques qui, après dislocation du couple central, se retrouvent à partager la vie des deux personnages. Sur le plan syntaxique, la stratégie narrative « biple » n'est pas prise en compte, pas plus que les dichotomies couple/récit et musique/récit ne le sont. Pour la première, la tradition du genre met en avant l'évolution du couple central depuis sa rencontre

jusqu'à la concrétisation de leur union. Dans les *Parapluies*, le phénomène inverse s'opère, à mesure que le récit avance, le couple central se disloque jusqu'à se séparer définitivement. Quant à la manière dont la musique et le récit fonctionnent ensemble, l'alternance n'est plus opérée puisque l'absence de numéros identifiables tient à l'armature absolument musicale du discours des personnages, ayant pour effet de neutraliser en premier lieu la suprématie de l'image sur le son et en second lieu de donner à la musique une fonction commune à la narration, voire à la dépasser. A défaut de simplement fusionner, les deux médias image et musique fonctionnent de manière parallèle et interdépendante. Ce « brouillage » d'une certaine hiérarchie jusqu'alors immuable dans le cinéma équivaut à une manière de dramatiser le discours que tiennent les personnages, et à la fois à mettre à distance par le biais de la musique un univers créé de toute pièce, soulignant ainsi sa qualité de fiction toutefois ancrée dans une réalité historique majeure pour l'histoire de France, la guerre d'Algérie, et les questions de mœurs en province dans les années 1950-1960. Ce constat tend à prouver que si le dispositif de la comédie musicale plût à Demy en tant que spectateur, c'est en tant que réalisateur qu'il travailla à se l'approprier, en prenant soin de travailler à une structure distanciée du *musical* hollywoodien en adaptant ses codes au paysage cinématographique français et ainsi en établir des spécificités en créant un précédent.

Le travail en amont de la production des *Parapluies de Cherbourg* a consisté dans la création de la musique et du texte qui parcourent le film de manière ininterrompue. Si Jacques Demy a voulu d'abord dialoguer son film exclusivement en alexandrins, la difficulté de la mise en musique a su le convaincre de s'en tenir à une forme strictement prosaïque. L'intégralité du discours fonctionne à la manière d'un dialogue entre les personnages, sans jamais rompre avec les codes du langage et de la conversation. Contrairement aux clichés établis par le genre aux Etats-Unis, aucune scène ne met en lumière les états d'âmes d'un seul des personnages dans une sorte de parenthèse émotionnelle, ce sont des discussions chantées

qui font avancer l'intrigue dans une sorte de vulgate mélodico-rythmique. L'armature du discours tient aux seuls échanges entre les personnages, seul le duo de Guy et Geneviève à la fin de la première partie -« Le départ »- revêt les atours d'une chanson autonome dont le texte est métré tel que suit (5-6/5-6/5-6/4-3-2(ou 5))¹⁹ et qui met en valeur une mélodie intelligible à la première écoute et dont quelques rimes sont distribuées ça-et-là, comme pour intensifier le lyrisme dramatique de la scène. Michel Legrand a eu recours à de nombreuses techniques de composition et d'arrangement encore inexploitées au cinéma pour pouvoir faire tenir les dialogues et la musique sans jamais interrompre l'action. Spécialiste du jazz, son travail de composition a été guidé par la volonté de penser ce film à la manière d'un « opéra populaire » selon Jacques Demy lui-même. L'alternance de récitatifs et d'aria est seulement moins distincte puisque ce sont les échanges prosaïques qui ont été privilégiés aux moments d'introspection et de morceaux de bravoure virtuose que l'on connaît dans l'art lyrique. L'absence de rimes et de rythmes réguliers contribue à la construction d'un langage spécifique, tenant de la conversation chantée ou, selon les mots de Michel Legrand lui-même d'un « quotidien parlé qui chante »²⁰ à la frontière entre un lyrisme propre au chant et la banalité du langage. En outre, aucun des acteurs n'a été choisi pour ses facultés de chanteurs et l'intégralité de la distribution fut doublée par une distribution strictement professionnelle du chant. Toute la musique a été enregistrée en amont du tournage et un long travail de postsynchronisation a été nécessaire pour rendre crédibles les acteurs condamnés à remuer les lèvres sans jamais dévoiler leur propre voix.

Les parapluies de Cherbourg a connu auprès du public français et international un succès considérable tenant à la fois à l'originalité du scénario et à l'ingéniosité du tandem Demy/Legrand qui ont su mettre à distance la forme canonique de la comédie musicale, en

¹⁹ Voir Annexe 1 – Duo central des Parapluies de Cherbourg

²⁰ *L'Expérience-cinéma : Michel Legrand et la musique de film* : http://www.canal-u.tv/producteurs/cinematheque_francaise/l_experience_cinema_michel_legrand_et_la_musique_de_film - Dernière consultation le 20 mai 2013

imposant un style spécifique impliquant une présence absolue de la musique dans le film. En s'écartant de la tradition du genre, ils ont su créer un univers à part et imposer une originalité dans le paysage cinématographique.

Dès 1967 la sortie des *Demoiselles de Rochefort* apparaît pour la critique de l'époque comme la première véritable comédie musicale « à la française »²¹. Contrairement aux *Parapluies de Cherbourg*, la formule employée par Demy et Legrand s'est alignée de manière plus évidente sur les grandes règles du genre hollywoodien. L'intrigue se déroule autour d'un café du centre ville de Rochefort, dans lequel défilent tous les personnages centraux qui, dans un va et vient de musique et de danse vont former des « paires » de couples construits au fur et à mesure de la narration. L'alternance parlé et chanté est cette fois-ci respectée, et la danse y tient un rôle fondamental puisque Delphine Garnier et sa sœur Solange (Catherine Deneuve et Françoise Dorléac) tiennent une petite école de danse et de musique en attendant de trouver le moyen de « conquérir Paris »²² et d'y trouver la gloire. Le film s'ouvre sur un grand ballet coloré qui rythmera toute l'histoire. Le jeu des quiproquos amoureux et des rendez-vous manqués à la lisière du marivaudage s'articule autour d'une musique plutôt optimiste, reflet modernisé de l'Opérette. Dans ce projet, l'idée initiale pour les *Parapluies* qu'a eut Jacques Demy s'est réalisée puisque toutes les chansons ou presque sont écrites en alexandrin ainsi que certains dialogues parlés. Il ne s'agit plus ici de chanter le quotidien, mais bien de raconter des histoires d'amour et leurs rebondissements par le biais de pauses musicales et dansées, à la manière des productions américaines, dans lesquels les personnages se perdent en rêveries, en regrets et en espoirs de conquête de l'autre. Gene Kelly lui-même a participé au projet en campant Andy Miller, l'âme-sœur de Solange Garnier. Entre clin d'œil aux monuments du genre et jeux humoristiques de mots ou de références onomastiques (Garnier, comme la maison de l'Opéra de Paris, est le nom porté par les deux filles de la tenancière de

²¹ cf citation ci-dessous, note n°23

²² « La chanson des jumelles » dans *Les Demoiselles de Rochefort, Jacques Demy, 1967*

Rochefort, qui rêvent toutes deux de gloires et de prestige sur scène) au regard de la typologie Altmanienne, le film respecte tous les aspects des parallélismes, des duos et des numéros qui ponctuent l'action. Cependant, si la critique avait été dithyrambique au sujet des *Parapluies de Cherbourg*, *Les demoiselles de Rochefort* l'ont laissée beaucoup plus divisée. En témoigne cette critique mitigée rédigée par Michel Aubriant en 1967 :

Jacques Demy invente un genre, la comédie musicale à la française. Il est bien forcé d'utiliser les matériaux dont il dispose, d'importer ceux qu'il ne trouve pas sur le marché. Il annexe le Gene Kelly de *Chantons sous la pluie*, le George Chakiris de *West Side story* et une troupe de ravissantes girls anglaises (...). C'est le jeu éternel des malentendus, des quiproquos dans un climat de kermesse provinciale. Jacques Demy s'abandonne au plaisir des pirouettes, des variations, des arabesques. Infatigable, il brode, il enjolive, ajoutant de nouveaux motifs à son ouvrage. Nous ne savons plus très bien qui cherche qui, ni pourquoi l'on se cherche, mais les yeux sont comblés.²³

L'affiliation aux comédies musicales américaines à succès est pour le critique une spécificité du film mais constitue un égarement du chemin initialement emprunté vis à vis, on l'imagine, des *Parapluies de Cherbourg*. En effet, si le film de 1963 a trouvé sa fortune dans l'innovation formelle du parlé-chanté, la citation directe aux comédies musicales à spectacle a pu parfois être le signe d'une sorte de traduction de la scène à l'écran de l'opérette ou dans le cas de Demy d'un *American Dream frenchy* revu et corrigé grâce à une légèreté et un goût du lyrisme à la française. D'une toute autre manière, le film *Une Chambre en ville*, autre œuvre emblématique de Jacques Demy, pose question dans la fabrication d'une comédie musicale française qui doit imposer des codes tout en cherchant le succès auprès du public. Le film sorti en 1982 ne rencontra pas le public comme espéré par le réalisateur. Deux raisons

²³ Michel Aubriant, critique des *Demoiselles de Rochefort* pour L'hebdomadaire le Nouveau Candide le 6 mars 1967

principales expliquent peut-être ce désintérêt des salles et de la critique à l'égard de ce long-métrage. Premièrement, l'absence de Michel Legrand au générique a pu décevoir les attentes des amateurs du travail de Demy puisque ses plus grands succès ont été en partie liés à la musique du compositeur depuis *Les Parapluies*. La seconde, qui découle de la première selon nous est que la partition de Michel Colombier est abordée non plus comme une opérette, ou un opéra récitatif à tendance Jazz, mais comme une longue phrase musicale assez triviale (notons les jurons décomplexés « vous êtes déjà complètement bourrée »...) et versant dans une sorte de symphonie lyrique résolument pop, comme pour suivre les tendances musicales de l'époque. A la fois, on peut penser que la fresque historique brossée par Demy ne se prêtait pas à une musique qui parfois frise l'expérimental dans le cadre d'un film de fiction. La tendance au récitatif poussé à l'extrême a pu également rendre plus difficile l'intelligibilité des mélodies d'une part et de l'autre celle du texte dans sa logique. Si l'on compare frontalement la fortune des *Parapluies de Cherbourg* à celle d'*Une chambre en ville*, on pourrait supposer que ce qui a donné son impulsion au premier est l'originalité du processus et la proximité du sujet traité qui l'ont mené jusqu'à la Palme d'Or du Festival de Cannes en 1963. Bien que le processus soit tout autant original dans le deuxième, les conditions d'une réussite n'étaient peut être pas réunies pour faire valoir un objet cinématographique tout à fait particulier qui traitait frontalement d'un sujet hautement politisé, jurant avec la légèreté dont le cinéma de Jacques Demy a pu être taxé durant son existence.

Avec *Peau d'Âne* et *Parking*, Jacques Demy a réalisé en tout cinq films musicaux ou comédies musicales aux succès très inégaux. Le réalisateur, selon les témoignages de ses proches collaborateurs et ses propres déclarations, a non seulement travaillé tout au long de sa carrière à construire une œuvre cinématographique qui soit à la hauteur des grands films de *musical* américains, mais aussi à faire en sorte que ceux-ci soient réalisables au cinéma français et appréciés par le plus grand nombre de spectateurs. Un cinéma « populaire » par

essence, c'était l'un des objectifs que Demy a fixé à sa production et ce dès les balbutiements de sa carrière. L'attachement aux villes de provinces pour planter le décor de ses scénarii, le recours au chant, à la danse parfois, la recherche visuelle tout aussi bien que sonore sont quelques unes des spécificités qui ont fait de Jacques Demy un membre désigné à la fois décalé et primordial de la Nouvelle Vague. Seulement, au regard des succès et des échecs de ces films musicaux dont il avait le secret, une question se pose : Comment travailler sur ce genre dans la sphère du cinéma français ? Y a-t-il d'autres solutions que de modeler un objet inattendu comme *les Parapluies de Cherbourg*, vite transformé en classique du cinéma français ? Y-a-t-il possibilité d'une comédie musicale française qui ne soit, à l'image des *Demoiselles de Rochefort*, une redite toute aussi spectaculaire, des meilleurs tableaux de Minelli ?

Le choix effectué par Demy de proposer des films tout aussi spectaculaires que les musicals hollywoodien a participé à la fois à sa fortune et, pour notre analyse, à l'échec d'un détachement franc avec les lois du genre. En reprenant explicitement les traits de la comédie musicale américaine, le réalisateur a atteint son idéal de production d'envergure mais peut décevoir quant à l'innovation totale et au renouvellement d'un genre qui se débat avec des règles imparables et parfois arbitraires. A cet égard, on peut comprendre que la fortune du genre « à la française » ait pu être mitigée, de sorte que la reprise par les réalisateurs d'une forme aux contours bien léchés ne laissent place à l'imagination que du point de vue scénaristique.

Le cas d'Alain Resnais à cet égard intéresse particulièrement la manière dont la comédie musicale a pu se manifester en France dès les années 1980, quelques années après les chefs d'œuvres de Jacques Demy. Il est l'un des seuls exemples heureux de film chanté sur les écrans français à un moment où la notion de film « d'auteur » tend à banaliser les moyens de la fiction dans le cinéma français, au profit d'une vraie pensée de la forme.

2. b - La chanson de Resnais

Autre grande figure du cinéma français de la seconde partie du XXème siècle, Alain Resnais se distingue par sa capacité à manier les genres avec audace et originalité, dans une perspective qui remet constamment en question les codes cinématographiques pour les réutiliser ou les détourner. Tout d'abord associé aux réalisateurs de La Nouvelle Vague, adaptateur de deux romans de Marguerite Duras, scénariste et documentariste, c'est en 1936 qu'il commence sa carrière au cinéma. C'est en 1983 avec *La vie est un roman* que Resnais s'était essayé à introduire dans la narration quelques passages chantés isolés, balbutiements de comédie musicale plutôt expérimentale. La musique de Phillipe Gérard, compositeur des chansons, mélange musique populaire, grandes scènes de chœur (référence directe à l'Opéra), et chansons originales et contemplatives interprétées par les comédiens doublés en postsynchronisation (comme Demy et Legrand avant lui). Ce mélange des genres a su créer un précédent dans la carrière de Resnais, mais le succès s'est fait attendre en vain ce qui peut s'expliquer par l'impopularité de la musique dans le film qui n'a pu contribuer à un succès commercial. La complémentarité paradoxale entre la trivialité des situations du scénario, confrontées à une musique qui marque difficilement l'oreille en est au moins l'un des écueils. Quand Alain Resnais a réalisé *On connaît la chanson*, l'engouement du public a été bien plus évident et naturel. Evident, parce que la pléiade d'acteurs présents dans le film a su faire la fortune d'un nombre d'entrées suffisantes pour en faire une réussite financière. Naturel, parce que l'originalité du dispositif a su créer l'intérêt du public et de la critique. Dans ce film, une bourgeoisie parisienne sans prétention vit une vie banale faite d'anecdotes amoureuses, matérielles et de petits incidents quotidiens. L'achat d'un appartement par Odile (que son mari trompe), à un agent immobilier véreux, lui-même petit ami de la sœur de la première, elle-même courtisée par un vieil agent immobilier qui la suit partout dans Paris donne lieu à un florilège de scènes à caractère humoristique, le tout rythmé en chanson. Un adultère et une

dépression plus tard, le scénario assez simple se trouve magnifié par la distillation de chansons populaires qui, de Joséphine Baker au groupe Téléphone, créent des micro-événements visuels et sonores d'une rare concision. Seuls des extraits de ces chansons sont synchronisés sur la bouche des comédiens qui eux s'amuse à mimer les inflexions vocales des interprètes originaux. Chacun de ces extraits apparaît toujours à un moment où soit il n'y a rien à dire, soit il n'y a rien à comprendre. En quelques sortes les lacunes du discours sont supplantées par ces morceaux de chansons qui, mises bout à bout, cousent un patchwork ahurissant où les hommes empruntent les mots des femmes et vice versa. D'après l'analyse de Jean-Marc Lalanne, critique aux *Cahiers du cinéma*, on peut dire que « ce sont les personnages qui (cette fois) sont chantés »²⁴. Si l'on file la métaphore, on s'aperçoit que ce renversement opéré par Resnais tend à questionner l'état dépressif que Camille (Agnès Jaoui) subit à l'achèvement de sa « thèse sur rien ». En effet, le recours à des chansons très populaires par leurs interprètes mises dans la bouche des personnages revient à souligner l'aspect itératif que peut prendre la dépression, une sorte de répétition continue, une « même musique » qui à la fois décrit l'incapacité du sujet à avancer dans sa vie et met au jour une nostalgie tout à fait palpable dans la sphère musicale de l'époque et d'aujourd'hui. Tout paraît déjà avoir été dit, comme tout a déjà été chanté, parfois même en boucle. En témoignent les effets de disques rayés comme l'entêtement d'Odile lorsqu'elle répète incessamment le refrain de la chanson *Résiste* interprétée par France Gall, ou encore Jean-Pierre Bacri avec le *J'ne suis pas bien portant* du chanteur comique Gaston Ouvrard. Cette déception *a priori* de la capacité à renouveler le discours chantant est cependant redirigée par la manière dont les chansons se manifestent. S'il ne s'agit pas du phénomène d'attraction dont nous parlions pour la comédie musicale hollywoodienne, ce sont des associations d'idées ou des jeux de mots qui sont le prétexte à faire surgir la chanson de la bouche des personnages. Le procédé, à la fois

²⁴ La chanson Française au cinéma conférence de Jean-Marc Lalanne en octobre 2013 à la Cinémathèque

vif et ludique, parle au spectateur d'une certaine idée de la vérité du sentiment humain, qui ne saurait s'exercer que dans la chanson, et plus particulièrement dans les chansons choisies par Resnais. Au total, une quarantaine d'extraits serviront l'expression directe des affects des personnages, comme un remède d'immédiateté à la psychologisation du sujet. Jean-Marc Lalanne parle même d'un « symptôme inflammatoire de la vérité ». Pour nuancer, nous dirions que c'est un symptôme inflammatoire d'une vérité qui se manifeste à travers la chanson populaire dans *On connaît la chanson*, mais d'une vérité qui peut être collective puisqu'entendue par une population donnée, déjà au fait de ces chansons très connues par les auditeurs français. En préférant des chansons populaires à des chansons originales, Resnais organise un retour à l'idée que la comédie musicale a pu aussi faire valoir un patrimoine « folklorique » auquel le spectateur peut s'identifier pour mieux cerner les enjeux du film qu'il est en train de voir. S'il s'en remet à ce genre qui peut sous certains aspects paraître galvaudé au milieu des années 1990, c'est en faisant appel à ce qu'Altman désignait par la communauté de signification ou communauté interprétative. Le texte (le film) est interprété d'une manière donnée, par un public donné ayant pour référence une même mémoire partagée au moins en partie, d'une certaine culture dans laquelle chacun de ces individus peut se reconnaître. En outre, c'est bien cela que le réalisateur met en œuvre, une reconnaissance de la difficulté à communiquer l'être au monde, à soi ou aux autres, en mettant en jeu et en lumière les affects médiatisés, en pensée au moins, par des exemples culturels précis.

En 2003, avec *Pas sur la bouche*, Alain Resnais renouvelle la tentative de monter un film de comédie musicale. Adaptée d'une opérette de Maurice Yvain et André Barde, cette histoire vaudevillesque a été le moyen pour le réalisateur de faire cette fois chanter ses acteurs. Le huis-clos (Actes I et II) permet à la narration d'évoluer sur un plateau qui soit à mi-chemin entre le théâtre et le cinéma. De nombreux apartés et le rythme donné par l'œuvre rendu à la caméra fait de cette comédie musicale un modèle d'adaptation puisque le texte

(musical tout du moins) n'est pas modifié. Ce film est un exemple probant de chanson qui ne peut se soustraire à la narration, qui met en avant les personnages, leur psychologie, leurs facéties tout en faisant avancer sinon l'action, au moins les informations qui y sont liées. La forme du film est justifiée par la nécessité de la présence de la musique qui vient avec la forme initiale qu'est l'opérette. En outre, la légèreté du thème et des chansons est propice à un cinéma de divertissement qui ne cache pas sa posture réflexive. On notera que le choix par Resnais de faire chanter ses acteurs opère comme un décalage vis à vis des exigences initiales de l'opérette. En effet, les techniques de chant lyrique ne sont pas maîtrisées par les acteurs. En exhibant cette différence significative, Resnais parvient à remettre au goût du jour cette œuvre créée en 1926 et ironise sur le sérieux austère trop souvent attribué au cinéma d'auteur. En adaptant les chorégraphies, les scènes de chœur et le comique de situation à sa manière de filmer, Resnais parvient à capter à la fois l'esprit de l'opérette, divertissement pour grand public, et celui des techniques de la comédie musicale au cinéma, qui s'expriment entre autres par la richesse des décors et des costumes. Loin de se contenter de porter à l'écran un objet de spectacle vivant comme une pièce de théâtre filmé, Resnais met en avant les artifices propres aux possibilités du cinéma, comme les disparitions des corps à la sortie de la pièce principale de la demeure de Gilberte et Georges Valandray. D'autre part, pour conserver l'aspect musical du projet, à la lisière de l'opéra, certains passages parlés sont ponctués d'un accompagnement au clavecin, référence directe aux récitatifs des opéras italiens. Il s'agit donc de mener une expérience cinématographique originale qui s'appuie sur une tradition du spectacle chanté du début du XX^{ème} siècle, l'opérette, et une inventivité de création qui repose sur les décors, le montage jusqu'à la distribution des rôles. Tous les ressorts comiques de l'opérette sont transposés à l'écran grâce aux acteurs qui incarnent les personnages archétypaux de l'œuvre rendus crédibles par le plaisir visible qu'ils prennent en chantant.

On sait combien Resnais a travaillé toute sa vie à un cinéma nourri de tous les arts, en les mettant à contribution dans le scénario ou dans la forme (décor, montage, musique). A ce titre, bien qu'il ne soit pas considéré comme un spécialiste des comédies musicales, il a su tout de même s'en approprier les enjeux pour en faire émerger un cinéma qui dépasse le simple exercice de style. Dans un entretien d'un numéro spécial des *Cahiers du Cinéma* consacré à la musique, Alain Resnais s'exprime sur les rapports étroits qu'il a entretenus avec Jacques Demy notamment ou encore avec des compositeurs de musique classique et de film rencontrés tout au long de sa carrière. L'importance de l'art du son a été fondamentale dans son appréhension du cinéma, si bien que le film musical semble être un passage nécessaire à la construction de son œuvre. Là où la musique tient un rôle purement illustratif, le réalisateur préfère l'utiliser à des fins esthétiques, prétexte à développer un double jeu en parallèle de l'action elle-même ou comme jeu de transposition de la scène à l'écran en s'inspirant d'un genre qui ne soit pas strictement cinématographique. Ces films adoptent une certaine simplicité d'appréhension par le spectateur dans la manière dont les chansons sont amenées par les personnages. Dans le même entretien, Alain Resnais ira même jusqu'à pointer la nécessité pour le film de comporter de la musique par héritage du cinéma muet, en neutralisant la hiérarchie image/musique à la manière de la comédie musicale comme pour manifester leur lien indéfectible. « J'ai toujours considéré que la musique faisait partie du son, de l'image, que cela formait un tout. Je n'ai jamais été sensible à l'argument selon lequel l'image prime sur la musique. Je ne pense pas avoir une théorie fixe sur la musique au cinéma. Les résultats diffèrent selon les films, selon les scénarios. Je crois avoir fait appel à des musiciens de styles différents selon ce que je voulais obtenir à l'image. ». Selon ses propres mots, la musique pour Resnais serait alors définitoire du résultat final que le film proposera à sa projection. Sans se contenter d'accompagner l'action, elle la guide, pour parfois prendre l'avantage sur elle. Puisque la musique n'est pas un art strictement

intelligible, c'est à dire qu'elle est dépourvue d'une signification stricte, peut-être est-elle le moyen qu'ont trouvé les réalisateurs pour renouveler les codes et les mener vers d'autres voix que celles de la mimésis ?

Il est intéressant de considérer d'un point de vue global la manière dont s'est manifestée la comédie musicale ou les films musicaux en France depuis les travaux de Demy et de Resnais. Si l'on admet qu'une filiation générationnelle s'est établie depuis les réalisateurs de la Nouvelle Vague, qui ont mis en relief l'importance de la musique dans la construction du film, qu'en est-il chez nos contemporains qui ont su l'utiliser à des fins scénaristiques ? La musique est-elle redevenue simple commentaire de l'action ? La chanson a-t-elle toujours droit de citer dans l'imaginaire de la fiction, se constitue-t-elle toujours élément de sens nous éclairant sur un personnage ou une situation ? S'il est un exemple contemporain que l'on puisse interroger à ce sujet, c'est bien le cas de la production de Christophe Honoré qui en littérature, au théâtre et au cinéma ne cesse de faire appel à la musique dans une sorte de systématisme qui permet d'appréhender le contenu de ses œuvres au regard de ce qui passe par l'oreille.

3. La comédie musicale chez Christophe Honoré

3. a - Christophe Honoré, prolongements et filiations

En 1998, dans une chronique-fiction publiée dans les *Cahiers du Cinéma*, Christophe Honoré ironise sur le film d'Alain Resnais dont nous avons évoqué les enjeux un peu plus haut : « Parce qu'enfin, même si j'ai pris du plaisir à regarder *On connaît la chanson*, je trouverais toujours plus audacieux un film me racontant l'histoire d'un garçon qui veut devenir le meilleur amant du monde, à celui qui me présente des personnages dé-sexués ayant

des problèmes d'appartements.»²⁵. Avant même de réaliser son premier long métrage, Christophe Honoré provoque sous le pseudonyme d'un certain Roland Cassard (amour de la *Lola* de Demy, mari de Geneviève des *Parapluies de Cherbourg*) son regard de cinéphile au courrier des lecteurs des *Cahiers du Cinéma*. Sous sa plume apparaissent des critiques d'un spectateur fictif qui manifeste ses opinions sur le 7^{ème} art, et parfois même un regard plus professionnel de réalisateur qui ne se connaît pas encore. En mettant à mal le scénario de Resnais, trop banal et impersonnel à son goût, Honoré ne semble toutefois pas critiquer le dispositif musical qui y est établi. Dès *17 fois Cécile Cassard* le réalisateur revendique un héritage qui est imprégné du cinéma de la Nouvelle Vague, et plus spécifiquement par les figures de Jacques Demy ou François Truffaut que ce soit par référence onomastique (Cassard), par le sujet traité, relevant de l'autofiction ici sur la vision du veuvage de la propre mère d'Honoré, ou par l'exploitation d'un matériau musical présent de manière sporadique mais déterminant, toujours mis en valeur par la manière dont il apparaît ou dont il accompagne les moments de silence diégétiques.

On constate que ce premier long métrage a été construit, comme le réalisateur a pu le laisser entendre, à la manière d'un film de réminiscences de spectateur qui, s'essayant à la mise en scène et à la réalisation traiterait son sujet en usant de techniques de cadrages inspirées de l'écriture visuelle de la Nouvelle Vague notamment. Parallèlement, l'utilisation de la citation littéraire comme la réplique introspective de Tiago, le jeune homme du pont de Toulouse, ou encore l'usage de cartons extraits d'œuvres poétiques sont les signes d'une allégeance à un cinéma de références que Christophe Honoré admire. Si cet héritage est revendiqué de manière continue, le patchwork du montage final peut aussi en effacer la clarté par une surexploitation de certains mouvements de caméra qui, parfois, peuvent perdre un peu de leur sens et éloigner les enjeux du scénario. Nous évoquons plus haut l'influence du

²⁵ *Les Cahiers du Cinéma*, Février 1998

travail de Jacques Demy sur le regard de réalisateur de Christophe Honoré. De l'emprunt du nom de famille Cassard, *doppelgänger* du spectateur Honoré pour les *Cahiers du Cinéma*, à la déclaration de filiation implicite dans *17 fois Cécile Cassard* (Cécile est le nom la fille de Lola dans *Lola*), il s'agit pour le réalisateur de marquer et d'exhiber une influence déterminante dans la manière de penser la réalisation et par extension, de penser le cinéma. Plus que de jouer sur une onomastique récurrente voire obsessionnelle que Demy s'amusait à employer également, Honoré va plus loin en citant toute une séquence du premier film de ce dernier. Nous parlions de la chanson de *Lola*, qui constituait une scène de présentation du personnage par elle-même sur son lieu de travail, un cabaret-dancing nantais. Christophe Honoré reprend un extrait de la scène mais cette fois dans la peau d'un Romain Duris en représentation de fortune au bord d'un lac. Non seulement la chorégraphie et le texte restent inchangés, mais le transfert de la femme sensuelle vêtue d'une guêpière au cliché d'une homosexualité décomplexée en short rose ne manque pas d'alléger la pesanteur de l'atmosphère qui règne tout le long du film. Cette séquence intervient pour opérer à première vue une sorte de passation de gré ou de force par le cinéma d'une culture de l'exception, se justifiant en premier lieu par un étalage des références filmiques le distinguant comme un continuateur s'amusant à penser ses personnages comme des prolongements des personnages des films de Demy (Cécile Cassard) et de ceux que la Nouvelle Vague a explorés en général. Contrairement à cette idée qui semblerait tout à fait recevable sur l'ensemble de sa filmographie, Christophe Honoré s'est exprimé sur la multiplication des références dans son cinéma, face à Bruno Blanckeman pour la Revue Critique de Fiction française contemporaine : « J'ai tendance à suralimenter mes films de références cinématographiques, à regretter l'idée que le spectateur ne soit pas aussi cinéphile que je l'aimerais ».²⁶ Il serait donc question dans le travail du réalisateur de faire en sorte qu'à travers ses films soit

²⁶ Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré in Revue critique de fiction française contemporaine, « Chanson/Fiction », n°5, 2012 Lien Url : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14/showToc>, dernière consultation 10/10/2013

représenté un cinéma a priori méconnu ou peu du public de ses propres films, en jouant donc avec l'incertitude d'être compris et regardé comme un cinéaste qui se pense d'abord comme un spectateur. Cette « suralimentation » met également en danger, pour filer la métaphore, la « digestion » du film par le spectateur qui pourrait considérer que ce recours constitue une faiblesse du point de vue scénaristique, une difficulté à innover là où dans les films de Christophe Honoré, le montage intègre la citation comme un prolongement du scénario.

3. b - *Les Chansons d'Amour*, une vision contemporaine du genre

Le phénomène de filiation que l'on peut observer dans les films de Christophe Honoré trouve son acmé dans le premier de ses films musicaux : *Les Chansons d'Amour*. Ce film entretient avec l'univers de Jacques Demy une proximité qui a valu au réalisateur de se démarquer face à la production contemporaine. En choisissant de mettre en scène une comédie musicale dans l'environnement du Xème arrondissement de Paris, Honoré fait encore une fois preuve de sa fascination pour la capitale, comme Demy le faisait pour les villes de province. *Les Chansons d'Amour* raconte l'évolution et l'expérimentation amoureuse de jeunes personnes impliquées dans une histoire d'amour à trois. Lorsque Julie, l'une des participantes décède prématurément, le garçon du trio, Ismaël, se voit confronté à ses démons et à une remise en question sur sa propre sexualité. Il rencontre un jeune homme de qui il tombera finalement amoureux.

Si l'histoire et le cadre de la fiction paraissent bien éloignés de l'univers de la comédie musicale « classique », la présence de clins d'œil à l'univers de Jacques Demy, et notamment aux *Parapluie de Cherbourg* prend le rôle d'un flambeau qui s'est passé de gré ou de force entre les deux réalisateurs à plus de 40 années d'intervalle. Comme pour justifier de faire appel au genre de la comédie musicale pour raconter le malheur d'une certaine idée de la

jeunesse parisienne, Honoré introduit chaque partie de son film par les mêmes cartons qui introduisaient celles des *Parapluies de Cherbourg*. On ne peut passer à côté de cet appel à la mémoire du film de Demy et à la gloire qui l'a suivi. En mettant ainsi son film sous l'égide du modèle du genre, Honoré tire vers son film un imaginaire tout entier où l'on pourrait s'attendre à entendre chanter les personnages tout le long du film. Cependant, c'est l'alternance entre parlé et chanté qui a été choisie, à des fins nécessairement plus intelligibles (osons digestes) que le parti pris de Demy dans *Les Parapluies*. L'appel à la filiation ne s'arrête seulement pas ici. On peut voir que dans la scène d'appartement des Pommeraye (les parents de Julie), alors que chacun célèbre l'épiphanie et sa traditionnelle galette des rois, la prétendante à la couronne de pacotille n'est autre, à la ville, que la fille de Catherine Deneuve qui, dans un plan similaire arborait le symbole des rois pendant le repas avec Roland Cassard. En soulignant cette filiation, le réalisateur choisi volontairement d'ouvrir son film à une mémoire de cinéphile, à une histoire qui se prétend d'emblée parallèle à celle qui est racontée, tout comme le plan travelling dans lequel on voit Julie Pommeraye se déplacer sur une plateforme invisible à l'écran, comme Guy et Geneviève dans les rues de Cherbourg. En marquant visuellement cet héritage avec le cinéma de Demy, on pourrait supposer que Christophe Honoré cherche à trouver une légitimité dans son travail du genre, en le plaçant sous la houlette d'une certaine mémoire d'un certain cinéma français qui n'avait pas peur de l'artifice, fond de commerce de la comédie musicale. Bien que le réalisme ambiant qui émane du film puisse parfois le faire oublier, il s'agit d'abord grâce à ces éléments, de servir la fiction. Quant à l'utilisation des chansons, le travail sur leur création peut être mis en parallèle avec le duo Demy/Legrand. En effet, depuis son premier long-métrage, Christophe Honoré a fait appel à Alex Beaupain, auteur-compositeur-interprète, pour mettre en musique le film. Pour être précis, le film lui-même est né après l'écoute d'un album de Beaupain, *Garçon d'Honneur*, écrit à la suite d'un accident séparant Beaupain de sa compagne. Si les

paroles de certaines chansons ont été retravaillées pour les besoins du film, ce sont les mêmes thématiques de l'amour, de la mort et de l'introspection qui sont mis en avant dans le disque comme dans le film.

Contrairement aux comédies musicales de Jacques Demy et en cela bien plus proche d'Alain Resnais, Honoré a choisi de mettre en musique des moments spécifiques qui mettent en relief des aspects particuliers de l'histoire. La chanson du trio « Je n'aime que toi », fait office de présentation des personnages, tiraillés entre les uns et les autres. Ce jeu à trois, magnifié par le trio musical permet à la fois de rendre les personnages plus proches du spectateur, grâce à la légèreté qui émane de la mélodie et des arrangements qui se mettent au service de la mise en scène d'une histoire d'amour peu commune entre les jeunes gens. Un peu plus loin, « La Bastille » fait office de pause dans la narration qui accentue le tour tragique que prendra l'histoire ensuite, comme un commentaire poétique du quotidien d'une famille normale (« Il pleut toujours sur le génie/On sort des repas de famille/ L'ange ruisselant dans la nuit/Déploie ses ailes sur la Bastille »), comme si chanter la pluie ou le beau temps revenait à parler un état d'esprit qui, dans cette séquence chorale, font s'exprimer tour à tour les pensées des personnages de la famille Pommeraye. Cependant, dans la chanson Delta Charlie Delta, il est question de toucher à l'absurdité de la mort et du contexte réel dans lequel elle peut se manifester. En déroulant la chanson à partir d'un code utilisé par les forces de l'ordre « Delta Charly Delta / DCD / décédé », la seule chanson qui ne soit pas traitée par synchronisation labiale nous parle de l'état de perdition dans lequel se trouve le personnage d'Ismaël à la seule écoute de la radio de la Police. Ces trois exemples renseignent bien la manière dont Christophe Honoré a su détourner les codes de la comédie musicale hollywoodienne et française, en essayant de les intégrer à une réalité, certes brutale, mais qui soit plus acceptable grâce au concours du chant qui poétise sur des situations vécues quotidiennement par une multitude de personnes, les rendant plus proches du spectateur par le

moyen d'une expression originale. Cependant, l'endroit du film où l'usage de la chanson marque le plus l'originalité du travail d'Honoré à l'égard de la forme comédie musicale est pendant la séquence de « Pourquoi viens-tu si tard ? ». En effet, il ne s'agit plus de faire chanter les personnages sur leur vie mais depuis leur mort. Lorsqu'Ismaël se rend enfin devant la tombe de Julie, Christophe Honoré utilise le principe de la prosopopée, la rendant possible par la présence du chant sans dissoner avec l'univers réaliste du film. La séquence, tournée de nuit, représente l'image transparente de la jeune femme que l'on imagine tout droit sortie de l'esprit du personnage venu se recueillir avant que de prendre une décision qui changera sa vie. En plaçant la musique comme moyen de communication ultime avec une certaine idée de la mort, le réalisateur montre une fois de plus qu'il a su s'affranchir des normes de la comédie musicale qui depuis ses balbutiements caractérise un certain hommage à la vie par des numéros où c'est bien elle qui est célébrée, par des personnages bel et bien présents au monde.

On constate qu'entre le recours à des références cinématographiques multiples et un attrait pour l'insert de la forme chantée au sein de sa production, Christophe Honoré parvient à mettre en relief les multiples facettes d'un cinéma qui met à profit et illustre la notion d'intermédialité. Que ce soit par l'adaptation, le renouvellement de la forme cinématographique, son engagement dans la mise en scène, le développement d'une œuvre protéiforme se positionne comme enjeu esthétique qui est conditionné par les moyens d'expressions choisis et les références explicites à un répertoire qui traverse les générations ou se propose de les faire découvrir. C'est ce qui va nous intéresser dans l'étude de son œuvre de manière plus générale. En choisissant d'adopter plusieurs postures, Christophe Honoré apparaît pouvoir échapper à une catégorisation contre laquelle il s'insurge à travers son discours comme à travers son art. Que ce soit dans la continuation ou dans la création, son travail pose la question de l'élasticité des formes par rapport au passé et à l'actualité jusqu'à

dessiner les contours d'une poétique qui s'appuie sur la transdisciplinarité. Après un aperçu de la manière dont le réalisateur se positionne par rapport aux références qui semblent s'imposer dans sa manière de penser le cinéma, l'analyse de la production littéraire et cinématographique de Christophe Honoré est selon nous le moyen de comprendre ce qui se joue dans la sphère artistique contemporaine du point de vue du rapport que les arts peuvent entretenir entre eux et au sein d'un même objet artistique déjà complexe.

II

La chanson dans l'œuvre de Christophe Honoré

Ce qui va intéresser cette partie est la manière dont se manifeste la forme chanson dans l'œuvre de Christophe Honoré. La récurrence du motif chanté dans ses productions nous amène à réfléchir quant au statut qu'elle peut avoir au sein de la fiction, la manière dont elle apparaît dans des médias différents et ce qu'elle apporte d'autre que le simple fait citationnel. On verra après avoir caractérisé la place dans le champ des arts que son emploi n'est pas tout à fait évident en littérature, ni au cinéma et qu'elle peut jouer plusieurs rôles, rendant la chanson plus complexe qu'une simple mélodie qu'on fredonne.

1. La chanson, un art du temps compté

Si la musique est l'art du temps, la chanson, forme courte mêlant musique, texte et voix peut-être considérée comme un art du temps compté. C'est au XIX^{ème} siècle que, par le jeu des moyens de fixation sonore, la chanson acquiert le statut d'œuvre en associant des paroles définies à une musique propre. Sa durée limitée, son association à une mélodie simple et à la voix d'un interprète lui permettent de bénéficier d'un pouvoir de marquage mnésique. Selon les analyses cantologiques, la chanson serait le lieu d'un divertissement face au temps qui passe, permettant de le retarder, mettant à distance la mort, en somme, une structure de « l'agonie ». En effet il semble que ce qui se joue dans la brièveté de la forme chanson est, dès son commencement, une fuite en avant vers son achèvement. De fait, dans cet entre-deux se jouerait la possibilité de compter sur cet éphémère du temps de la chanson pour abolir de manière imaginaire la perception du cours du temps réel. Il semble que l'on ne puisse défaire

le lien entre chanson et temporalité, la première étant soumise à la seconde tout en s'affranchissant abstraitement de sa suprématie.

Selon Stéphane Hirchi, professeur à l'Université de Valenciennes, la chanson par métaphore photographique constituerait un instantané, un « art de fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, de les animer, de leur donner ce souffle de vie limité qu'est l'air chanté. »²⁷ La chanson donc, en véhiculant l'idée d'un temps qui s'écoule dans un autre sens ou du moins à une autre vitesse, serait également le lieu d'images dont la source serait au croisement du texte, de la musique et du chant. D'autre part, l'analyse d'Hirchi permet de saisir que ce qui se joue dans le texte de chanson tient à une indécision entre poésie et littérature, l'une propice à évoquer et faire naître des images poétiques dans une forme contrainte par une métrique, un schéma de rimes, autonome et normée et l'autre, tenant du discours et de la construction linguistique mise au service de la signification. Dans la forme chanson, c'est semble-t-il un compromis entre l'un et l'autre dans son lien indéfectible avec la musique qui en revanche ne prend pas en charge de signification particulière et identifiable autrement que par le truchement de la théorie analytique. Dans cette hésitation entre poésie et littérature, la chanson parvient à mener, en lien avec la musique pour laquelle elle a été écrite ou dont elle sera l'inspiratrice, à un réseau d'images et de sensations qui tiennent du récit du momentané. Par cette idée, on comprend que prise de manière autonome, la forme chanson raconte plus qu'elle ne dit sur un état du monde, un air du temps souvent lié aux raisons sentimentales ou psychologiques d'après lesquelles elle a été écrite. D'ailleurs on conçoit que la chanson puisse être la traduction auditive de ce qui se joue dans la tentative d'abolir l'écoulement du temps et de la puissance mnésique de la musique. Cristina Cano, enseignante en sémiotique de la musique à l'Université de Bologne, présente une analyse de la fonction mnésique de la musique assez similaire à celle d'Hirchi pour le texte de chanson mais cette

²⁷ Stéphane Hirchi, *Chanson : métaphysique d'un genre*, in Variétés : Littérature et Chanson, sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest, NRF Gallimard n°601, Paris, Juin 2012, p. 22

fois, du point de vue de l'auditeur :

« L'aptitude de la musique à pénétrer jusqu'aux profondeurs de la mémoire à long terme, là où la mémoire dépose et conserve le passé, a un double effet : détacher momentanément l'auditeur du quotidien et de sa routine, et en même temps de redonner vie à des événements et des visages du passé, en le plaçant dans une sorte d'atemporalité, dans un accord total avec tout ce que cette musique fait émerger du passé. »²⁸ On comprend alors que met en oeuvre la musique et par prolongement la forme chanson est à la fois l'expression d'un temps qui se saisit aussi vite qu'il fuit et pour son auditeur, l'association à un ou plusieurs souvenirs, à un temps qui ne se retrouve plus. Entre tentative de fuite et réminiscence, la chanson se fait donc le lieu d'un insaisissable à transmettre par la fulgurance entre les mots déterminés par un style, chantés par une voix avec son timbre, son débit propre et liés par un air, une mélodie qui dans sa répétition et ses arrangements créent une entité qui s'excepte de toute déconstruction possible pour en saisir le sens. C'est dans ce « tressage sémantique » que la forme chanson constitue donc un tout pris entre un début et une fin avant et après lesquels le temps reprend son cours réel et avec lui, une existence qui ne peut se dire. L'idée de tresse sémantique, pour reprendre les mots de Louis-Jean Calvet, linguiste et essayiste, permet de saisir la forme plurielle de la chanson entre expression écrite et orale, mêlant à la fois éléments textuels et auditifs comme vecteurs d'images sensibles et sensorielles. C'est dans cette imbrication que la chanson acquiert son autonomie et non plus une hésitation d'appartenance à telle ou telle discipline. Elle est au carrefour de plusieurs : musique, texte et chant, se faisant à la fois le résultat et la forme concrète d'une expression résolument abstraite.

L'autonomisation de la forme chanson lui a permis d'acquérir un statut à part dans le champ de l'expression artistique, constituant un genre à même de proposer une multiplicité de

²⁸ Cristina Cano, *La musique au cinéma*, Petite Bibliothèque des arts, Gremesse, Rome, 2010, p.203

sens accordés par les auteurs, les interprètes ou les auditeurs. Le statut de la chanson quant à lui ne peut être objectivement réfléchi qu'à travers la posture de l'auditeur qui, par son écoute passive ou active, confère à la chanson une place de choix dans son univers sensible. Si l'on accorde à une chanson le pouvoir d'évoquer images et souvenirs liés à l'intériorité du sujet auditeur, on lui promet au même moment, en la mettant au service d'une forme artistique qui englobe plusieurs médias, d'ouvrir la porte à d'autres possibilités d'interprétation. Au théâtre par exemple, la chanson, qu'elle soit diffusée ou chantée par les comédiens se fait signe d'une atmosphère à créer au sein de la pièce, d'un sous texte ou d'un sur texte qui constitue une clé dans la compréhension du spectacle, le même processus de passation d'une émotion ou d'un discours alternatif peut se mettre en place au cinéma. En littérature cependant, la citation d'une chanson ne passe que par le texte et de fait ampute la forme d'un de ses constituant lui permettant de s'autonomiser. La lecture du texte d'une chanson ou d'un fragment au sein d'un texte plus vaste fait appel à une reconstitution supposée par l'auteur du souvenir de l'audition du lecteur. En s'attachant au texte seulement, le processus de lecture lui fait perdre une partie de son existence d'œuvre chantée puisque la connaissance de celle-ci dépend nécessairement de la connaissance ou non de la chanson par le lecteur. Dans le premier cas, sa capacité à raviver des images et des sensations peut être encore validée par la capacité du lecteur à interpréter la présence du texte de chanson dans l'œuvre littéraire tout en faisant appel à des souvenirs d'audition. Dans le second, la chanson devient texte « pur » invalidant de fait son autonomie formelle. Cette ambiguïté résulte de ce que, par sa faculté à être facilement repérable au gré de l'audition, la chanson peut facilement se faire signe d'un discours alternatif au sein de l'œuvre dans laquelle elle est citée. Tout en gardant son autonomie, elle prend les atours d'une autre manière de dire ou de montrer que le texte seul ne suffit à rendre compte. Dès lors on peut considérer que son utilisation hors des frontières de l'industrie dont elle fait partie intégrante fait sens à l'endroit où son extraction et son déplacement d'une

forme de manifestation à une autre oriente son interprétation par le lecteur/spectateur/auditeur par le biais de l'intention de l'auteur qui, en empruntant à la chanson, se place lui aussi en tant qu'auditeur. L'approche de la chanson au sein des autres arts rencontre une difficulté à identifier ses enjeux au delà de l'expérience propre de l'auditeur. En faisant appel à la chanson donc, le créateur fait le pari de laisser seul le récepteur maître de l'interprétation à donner à sa présence hors de son lieu de manifestation principal.

On peut tout de même postuler à la lumière de ces constations, que le choix par l'auteur d'utiliser la chanson au sein d'une autre forme artistique participe du désir d'alimenter le réseau d'informations en présence dans l'œuvre et renforcer l'impact que celle-ci peut avoir sur la perception du récepteur. Il s'agit donc, en faisant appel à elle, d'ouvrir une brèche qui touche l'intériorité du récepteur, le rendant inapte à objectiver la présence d'une chanson, sans passer par sa propre expérience d'écoute de cette dernière. A ce titre, et pour entrer progressivement dans le travail de Christophe Honoré, il est intéressant d'aborder les enjeux de la présence de la chanson dans son œuvre littéraire. Avant que d'être cinéaste, il a publié plusieurs romans qui retracent et mettent en scène les parcours familiaux et sentimentaux de personnages en proie à une sorte de mélancolie et de mal de vivre, fil rouge de son travail d'écrivain.

2. Présences de la chanson dans l'œuvre

2. a -Présences textuelles de la chanson dans l'œuvre littéraire de Christophe Honoré

La présence textuelle de la chanson dans le travail d'écrivain de Christophe Honoré se fait, dès la parution de son premier roman, quasi systématique. Son emprunt tient sa richesse de son emploi varié qui paraît traduire une recherche sur la manière d'impliquer au sein de la

fiction une promesse d'ailleurs, un décrochage signifiant à l'endroit où auteur, personnage et lecteur se trouvent confrontés de près ou de loin à sa manifestation textuelle. Néanmoins, toutes les citations de chansons dans son œuvre ont ceci de commun qu'elles proviennent d'un répertoire qu'on peut qualifier de « populaire ». Au sens premier, la chanson populaire renvoie à un répertoire très large dont la connaissance disparate est partagée par le plus grand nombre sans distinction de communauté (à différencier donc, de la chanson folklorique qui elle renvoie à un socle culturel partagé). Sa capacité à parler au plus grand nombre peut traduire chez notre auteur une tentative d'atteindre une certaine proximité avec son lecteur autrement que par les moyens de la narration. Qui plus est, cette promiscuité du texte à la chanson prend les atours d'une réflexion sur la forme roman qui chez Honoré représente une liberté d'expression, à l'image d'une chanson « pop ». Dans un entretien avec Bruno Blankemann, réalisé en 2012, Christophe Honoré évoque la proximité du roman et de la chanson en ces termes : « On rêve tous, enfin moi..., d'écrire un roman qui serait de l'ordre de la chanson pop absolue. »²⁹ C'est dans cette proximité avec la culture populaire que le travail littéraire d'Honoré trouve ses influences et ses références. En permettant l'appréhension par le lecteur de ces dernières, l'auteur crée un réseau d'informations qui s'affranchissent de la description d'états psychologiques purs, pour les effleurer à l'aide de la chanson, à même de réveiller sentiments et émotions chez le lecteur qui, en marge de l'identification au personnage, lui permet de le comprendre ou du moins de saisir son fonctionnement.

La surexploitation du motif de la citation musicale dans les romans d'Honoré amène à s'interroger sur la manière de les intégrer à la fiction. Leur présence peut-elle être le signe d'une prise de contact entre la fiction et le réel ? On pourrait postuler qu'en effet, le recours à

²⁹ Revue critique de fiction française contemporaine, n°5 « Chanson/Fiction », 2012 <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14/showToc>

Dernière consultation le 15/04/14

la citation musicale chantée est le moyen pour l'auteur de créer une proximité entre le lecteur et les personnages qui disposeraient a priori des mêmes référents culturels. Cependant, comme nous l'évoquions précédemment, l'autonomie de la chanson à ceci de particulier qu'elle s'inscrit, dès lors qu'elle est présente dans une autre forme que celle qui lui est incombée, comme une parenthèse ouvrant la porte sur une autre perception de la temporalité. Dès lors, on est amené à interroger le statut de la forme chanson lorsqu'en littérature elle se voit soumise à l'absence de sa composante musicale, lorsque seul le texte est proposé au lecteur.

Dans le même entretien avec Bruno Blanckemann, Christophe Honoré nous parle de son rapport à la chanson, qui ne semble pas éloigné des analyses en cantologie dont nous avons livré certains aspects : « Ce que j'aime dans la chanson, c'est qu'elle ne prétend pas donner une information sur le monde (...) mais en même temps qu'elle ne dit rien, elle raconte quelque chose.³⁰ » Dans le cadre de l'insertion de la chanson en littérature, si l'on admet que le roman est à même de raconter lui aussi quelque chose, on est amené à penser que c'est bien quelque chose d'*autre* qui se raconte à travers elle, comme une porte ouverte à un prolongement du sens, affranchi de la trame narrative. On peut observer ce phénomène principalement par les enjeux formels qu'elle peut impliquer dans le travail de l'écrivain.

Tout d'abord, on peut constater que l'apparition de la citation musicale dans les romans d'Honoré atrophie la linéarité du récit en permettant de faire rupture au sein même de celui-ci. A ce titre, on notera le recours à l'épigraphie³¹ dans *L'Infamille*, où la référence à la chanson « Heroes » de David Bowie (1977) est le prétexte à un changement de régime textuel apparent puisqu'elle introduit la deuxième partie du roman qui se présente comme le «

³⁰ Revue critique de fixxion française contemporaine, n°5 « Chanson/Fiction », 2012 <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14/showToc>

Dernière consultation le 15/04/14

³¹ Les trois autres parties du roman sont elles aussi épigraphiées par Michaux, Jouhandeau ou encore Truffaut.

Journal de Guillaume »³², narrateur non déclaré du récit. Ici, le lecteur est amené à hésiter entre deux possibilités d'appartenance de la chanson dans le régime du texte. Premièrement, on peut supposer que la citation de la chanson de Bowie ouvre le Journal de Guillaume qui la cite lui-même comme préambule à ce qui sera son récit personnel. Dans ce cas, la citation apparaît comme élément anecdotique ne désignant autre chose que la volonté du personnage à coucher sur le papier les mots d'un encouragement personnel « I / I will be king », trace d'un témoignage personnel et sentimental qui ferait appel à ses souvenirs et à une valeur émotionnelle accordée à cette chanson. D'un autre côté, graphiquement, la page sur laquelle est inscrite cette citation apparaît comme étant construite par l'auteur. Si celui-ci exhibe de manière très claire la citation à Bowie, c'est qu'elle peut être à la fois le signe de la construction fictionnelle d'une psychologie relative au personnage de Guillaume et dans le même temps, un appel au lecteur pour qui la citation en question peut représenter une direction de lecture, comme si « Heroes » pouvait résumer en amont la deuxième partie du roman. D'ailleurs, dès le commencement de la partie, la reprise à la première personne de la trame narrative nous indique que l'on passe bien de cette page de garde construite par l'auteur à la rédaction de Guillaume qui fait, dès la première ligne, appel à une chanson de Morissey, « I used to be a sweet boy ». Ce passage nous informe de manière très claire sur les moyens que Christophe Honoré emploie pour dérouter le lecteur qui est confronté à un changement de régime soudain, intelligible uniquement par le montage éditorial que l'on imagine avoir été dicté par l'auteur. La chanson donc est ici utilisée consécutivement de deux manières différentes. La première comme signe de la présence de l'auteur et de son statut au sein de l'œuvre, la deuxième comme signe de la construction d'une mémoire du personnage. Le dialogue de l'une à l'autre parvient à alimenter l'éclatement de la linéarité du récit, tout en imposant une direction de lecture qui serait gouvernée par la présence de la chanson, signe

³² Christophe Honoré, *L'infamille*, Paris, L'Olivier, coll. « Point Seuil », 1997, p.61

d'une prise directe avec une réalité culturelle partagée par l'auteur et le personnage, jusqu'au lecteur.

Si la citation est clairement référencée et plutôt accessible en terme de fortune commerciale avec le titre de David Bowie, il n'en est pas de même avec toutes. Dans la troisième partie du même roman, intitulée « La Morgue », par ce qui semble être association d'idée, le narrateur fait référence au groupe Diabologum, qui se produisait dans les années 1990. La citation de quatre lignes d'une de leurs chansons achève un paragraphe et au même moment, une cellule narrative. En marge de la description érotique de la première expérience de chair de Guillaume, métaphorisée comme le passage d'un monde à un autre, le lecteur est amené à s'arrêter sur les quelques lignes de la chanson : «Quand je vais rouvrir les yeux, le monde aura changé. Diabologum chantait ça : *quand j'ai ouvert les yeux, le monde avait changé, au milieu du mois d'août, je crois qu'il a neigé...Je fixe tes pieds.*»³³ Cette pause dans le récit renforcée par un arrêt de la lecture, est conditionnée par la présence de points de suspension entre parenthèses qui suivent, signalant graphiquement une rupture dans le texte ou plutôt ici une sorte de point d'orgue qui, en creux, oblige le lecteur à s'interroger sur les paroles de la chanson, l'invitant peut-être à aller l'écouter puisque les moyens technologiques contemporains permettent de le faire. De plus, l'insistance portée au sens visuel renforce l'idée que la fonction mnésique de la chanson puisse être mis à l'œuvre dans ce passage. De manière symbolique, Honoré propose au lecteur de porter un autre regard sur le monde, comme Guillaume sur sa vie, en construisant une image à fixer à cet instant précis du roman qui peut être prolongée par l'audition.

Le motif de la présence de la chanson dans les romans de Christophe Honoré, par sa

³³ Ibid., p.100

réurrence, permet d'aboutir à une sorte de typologie que Joël July³⁴, en travaillant sur le roman le *Livre pour enfants*, a dressée. En quatre points, l'importance de la musique dans la fiction chez Honoré permet de cibler les enjeux de sa présence au sein de la narration.

- a) L'importance du placement stratégique opéré par la citation (sa place physique dans l'oeuvre)
- b) L'identification des chansons populaires chantées par des femmes comme appartenant à une communauté homosexuelle
- c) Considérer l'absence de référence complète comme une mémorisation par les personnages constitutive de leur identité, permettant une connivence avec le lecteur (connivence générationnelle)
- d) La présence du titre ou des paroles comme démonstration d'un état psychologique éprouvé par le personnage

D'après notre analyse, les point c et d sont vérifiables à l'échelle de tous les romans écrits par Honoré tel qu'on peut le voir dans *La Douceur*³⁵, roman dans lequel toutes les chansons citées ou presque renvoient au monde de l'enfance et notamment à l'univers de la colonie de vacances. La chanson bien connue des colons « Ne sens-tu pas claquer tes doigts »³⁶ est entonnée par Steven lors de la première nuit sous la tente en colonie de vacances. Un peu plus loin le moniteur veut faire chanter à ses colons « A la pêche aux moules »³⁷, ce qui les ennue profondément. Plus loin encore, Jérémy parodie la chanson « un éléphant qui se balançait » en « un très gros gland »³⁸ etc... Il s'agit dès lors de renforcer dans la fiction plusieurs références

³⁴ « L'écriture cinématographique dans *Le livre pour enfants*, roman de voix » in *Le cinéma nous inachève*, Paris, Le Bord de l'eau, 2014, p 75 - 90

³⁵ Christophe Honoré, *La Douceur*, Paris, L'Olivier, coll. « Points Seuil », 1999

³⁶ Ibid., p.21

³⁷ Ibid, p.60

³⁸ Ibid, p.78

ancrées dans un contexte socio-culturel précis et accessible relatif au monde de l'enfance³⁹, chansons populaires par excellence en marge de l'industrie du disque et à portée quasi universelles. Quant au point b, on est rapidement tenté de considérer comme assez réductrice l'idée que seule la reconnaissance à la communauté gay puisse justifier l'utilisation des références féminines à la chanson de variété alors que dans le même temps, on sait que la question du genre traverse une grande majorité de ses œuvres. Cependant, si dans *La Faculté*⁴⁰ par exemple, il s'agit de mettre en scène la difficulté à assumer son identité sexuelle à la fin de l'adolescence, la seule référence musicale utilisée dans cette pièce de théâtre est celle de F.R David, «Words (don't come easy to me)» sortie en 1981, qui est tout à fait la traduction musicale du mal qu'Harouna a à dire son désir pour Hamed, qui sera passé à tabac par les meilleurs amis d'Harouna, jusqu'à en mourir. Le texte lui-même évoque un hymne, et pourtant il n'est pas question d'une quelconque chanteuse de variétés mais bien d'un artiste masculin, plébiscité dans les années 80 et dans la pièce, chanté collectivement par trois frères (les personnages principaux) et leur maman. Dans *Un jeune se tue*⁴¹, autre pièce d'Honoré, la notion d'hymne est reprise puisque c'est une chanson d'Eros Ramazzotti qui est citée à plusieurs reprises et chantée en chœur par les trois copines victimes d'un accident de voiture dans lequel elles ont perdu leur meilleure amie «Una storia importante» sortie en 1985. Cette qualité d'hymne est loin d'être uniquement réductible à une velléité communautaire mais se fait lien qui soude le groupe d'amies qui partagent non seulement des événements de leurs vies mais aussi des goûts érigés en symbole de leur amitié. La musique fonctionne dès lors comme un exutoire potentiel pour les personnages, mettant à distance le drame auquel ils font face, mais au-delà de la mise à distance pour le personnage, la musique favorise l'entrée en fiction pour le lecteur qui capte et interprète tout l'impact émotionnel que ces chansons

³⁹ A ce titre, on pourra également consulter l'entretien de B. Blankeman et C. Honoré concernant le motif de la berceuse.

⁴⁰ Christophe Honoré, *La Faculté* suivi de *Un jeune se tue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2012

⁴¹ Op. cit.

peuvent avoir sur les personnages, tout en assimilant celles-ci à son propre vécu.

Au regard de sa biographie, on peut sans doute postuler que l'œuvre littéraire de Christophe Honoré constitue une autofiction à l'expression multiple, mais dans le même temps, les histoires de famille et de perte des êtres chers parlent aussi bien aux personnages concernés qu'au public qui les fréquente. D'ailleurs, on peut à la fois s'interroger sur les intentions d'Honoré au moment de choisir les chansons qu'il va partager avec ses lecteurs que sur la possibilité d'un aveu de faiblesse quant à leur emploi récurrent. En effet, emprunter les mots des autres pour faire sentir ce que lui-même ne semble pas pouvoir décrire pourrait constituer un affranchissement ponctuel de la posture d'auteur avec laquelle il entretient une relation particulière. On peut d'ailleurs souligner à ce titre que son deuxième roman, *Scarborough*⁴² désigne à la fois une ville balnéaire du Nord-Est de l'Angleterre et fait référence à une chanson que Simon & Garfunkel ont repris en 1966 « Scarborough Fair », chanson médiévale d'amour courtois que le duo a reprise pour la bande originale du film *Le Lauréat*⁴³. Sur la quatrième de couverture des éditions de l'Olivier, on peut lire ceci : « Je baptise Scarborough ce lieu de mémoire où je suis parti retrouver ceux que j'ai aimés et qui sont morts. Scarborough, lieu de mon imaginaire où l'émotion règne sur la raison, lieu sensuel qui me renseigne violemment sur mes désirs. J'avance les yeux bandés, à reculons, avec l'écriture comme seul sens en éveil. » Le roman semble d'emblé encadré par la présence de la citation musicale qui ne se dit qu'en demi teinte et par l'appréhension de son auteur comme étant une forme de réminiscence amenée à partager une histoire pétrie de thèmes souvent exploités en littérature (le sexe, la mort et la sacralisation de l'état de désir amoureux) mais sous l'égide de l'évocation, non plus de la description. Dans ce récit, la narration joue constamment sur des effets de rythmes syntaxiques oscillant entre brièveté et longueur, fluctuation qui peut être mise en parallèle avec la forme chantée qui dans son alternance

⁴² Christophe Honoré, *Scarborough*, Paris, l'Olivier / Le Seuil, 2002

⁴³ Mike Nichols, *The Graduate*, 1967

couplet/refrain met en œuvre une disproportion de la perception temporelle.

A fortiori, on constate que la stylisation des romans de Christophe Honoré, qui jouent sans cesse sur différents régimes narratifs, sur une recherche de rythmes et de discontinuités, peut être mise en parallèle avec le principe de la forme chanson dans sa capacité à déformer la sensation de perception temporelle. Evocatrice et sensuelle, la présence de la chanson permet à la littérature de s'ouvrir par elle-même à une autre manière de signifier. Chez Honoré, elle est un exemple de cette recherche de dépassement de ses propres frontières, délimitées par le texte. De fait, on peut considérer que le travail sur la citation musicale dans l'œuvre littéraire d'Honoré est aussi le signe d'une hésitation entre un doute et une affirmation quant à la légitimité de cette fonction-auteur, demiurge fantasmé. Par le biais de la chanson, l'auteur abandonne ses mots pour ceux des autres qu'il a aimé, écouté et lesquels il nous dit, en filigrane, avoir rêvé d'écrire.

2. b - Présences de la chanson populaire dans l'œuvre cinématographique de Christophe Honoré

Nos observations relatives à la présence de la chanson populaire dans l'œuvre littéraire d'Honoré nous amènent maintenant à considérer ses enjeux dans son œuvre cinématographique. Désigné comme réalisateur de cinéma « d'auteur », Christophe Honoré a à son actif une filmographie riche dans laquelle l'utilisation de la chanson populaire se fait récurrente. Il ne s'agira pas ici d'envisager l'intégralité des bandes originales film par film, mais de traiter de quelques exemples qui nous semblent éclairer le traitement de la présence de citations musicales dans son cinéma.

On a vu qu'en littérature, la citation au texte de chanson participait à la fois à un changement de régime, retardant la narration et à une approche de la psychologie des

personnages. Au cinéma, on sait que la présence de la musique a été dès sa découverte un élément constitutif de sa fortune. Si l'on suit les analyses de Jacques Aumont et Michel Marie à ce sujet, on constate qu'un parallèle a été cerné entre musique et art des images mouvantes, appartenant tous deux à des arts du temps. L'analyse musicale d'autre part considère que ce parallèle s'objective dans la manière de prendre en compte la question de l'enchaînement en musique à l'égal du montage au cinéma. Cependant, si les analyses des fonctions dramatiques et esthétiques de la musique de film sont essentiellement tournées vers la musique dite « savante », la présence de la chanson populaire peut, à certains égards, s'écarter des normes identifiées par les théoriciens du cinéma. Bien entendu, le travail de Christophe Honoré ne circonscrit pas l'utilisation de la musique à la chanson populaire, on peut ainsi entendre au détour d'un plan ou d'une scène un nocturne de Chopin dans *Non ma fille tu n'iras pas danser*, qui ajoute au paysage romantique d'une barque sur l'eau son lot de sentimentalité emprunt de bel canto italien cher à l'écriture de Chopin. Ou encore, la citation-leitmotiv de l'Adagio du *Quatuor à cordes n°1 – Sonate à Kreutzer* de Janacek dans *Les Bien Aimés* peut servir de leitmotiv dans les rapports entre Madeleine et Jaromil jeune pendant la période pragoise et parisienne, comme pour signaler au spectateur la présence fantomatique d'un environnement culturel déterminé. Mais ces illustrations ne fonctionnent que comme paysages sonores, voués à intervenir en contrepoint de l'action, non pas pour en dire d'avantage, mais pour souligner son intensité ou pour lier une séquence à une autre. La présence de la chanson populaire quant à elle, n'est pas utilisée comme un moyen de lier les scènes entre elles mais est toujours présentée comme un moment privilégié de pause dans le cours de la narration. Les moyens utilisés par Honoré pour créer un instant d'écoute particulière sont souvent de l'ordre de l'implication de cette écoute par les personnages eux-mêmes. La chanson populaire est mise en valeur par l'usage diégétique qui en est fait.

Prenons le cas du film *Dans Paris*, au moment où Romain Duris, vêtu d'un simple

caleçon blanc et d'un gilet en grosse maille accueille sa dépression, relative au départ de sa femme, par le biais de l'écoute frénétique de la chanson *Cambodia* de Kim Wilde (1981). Cette scène qui fait se dérouler le tube dans son intégralité, exhibe l'état régressif dans lequel le personnage se trouve pendant son séjour chez son père. En créant à la fois un décalage entre l'aura de l'acteur et l'état du personnage, Honoré parvient à mettre en images la banalité de la dépression. En mettant à l'oreille du spectateur cette chanson populaire, dans le sens plébiscitée, le réalisateur l'engage à s'abandonner à l'effet de fiction qui est créé, au seuil d'une reconnaissance générationnelle. L'attention portée à la musique et à son existence physique dans le 45 tours que Duris tient à la main permet de renforcer l'immersion du spectateur qui voit se jouer à l'écran un retour à l'adolescence, que l'on imagine partagé par le réalisateur et par les spectateurs pour autant qu'ils aient été marqués par le titre en question. Entre cliché kitch et marquage psychique, la présence du titre et son exhibition dans cette scène régressive rend compte de la possibilité de raconter le personnage de Paul à travers ce qui semble constituer tout un pan de sa mémoire symbolisée par la chanson de Kim Wilde, et avec lui toute une époque d'insouciance (les années 80), comme paradis perdu dans la pesanteur du Paris des années 2000, moment où se passe l'histoire.

On reconnaît dans cette scène la fonction mnésique de la chanson, à même de développer à son écoute tout un réseau de souvenirs et d'émotions parfaitement représentés par le jeu de l'acteur et par cette scène d'enfermement dans une chambre d'adolescent. Qu'il s'agisse d'un état régressif sous tend l'idée que la présence de la chanson fonctionne comme un retour vers quelque chose qui est déjà perdu. Dès les premières notes, on sait que l'état du personnage ne constitue qu'un passage dans sa lutte contre la dépression à laquelle, pour quelques minutes, il s'abandonne, comme le spectateur s'abandonne aux gimmicks de *Cambodia*, et à sa propre mémoire de l'écoute.

Dans *La Belle Personne*, il ne s'agit plus de construire une mémoire et un passé au

personnage qui puisse résonner dans les souvenirs du spectateur mais de créer les conditions d'une écoute première par et pour le personnage, de la découverte d'une chanson en même temps qu'une pensée de sa propre condition. Au moment où Junie trempée par la pluie se réfugie sur une banquette du bar du quartier du lycée dans lequel les personnages évoluent, la tenancière, Brigitte, met le jukebox en marche. La chanson d'Alain Barrière « Elle était si jolie » est alors jouée par la machine. Un plan serré sur le visage de Junie (Léa Seydoux) vient alors interroger les rapports qu'elle entretient avec Otto (Grégoire Leprince-Ringuet) et Nemours (Louis Garrel). Ce qui semble se jouer dans cette scène d'introspection est la réflexion face aux nouveaux sentiments que peuvent faire naître un triangle amoureux dans le cours d'une vie adolescente. En entendant la chanson, le spectateur se demande si sa présence parle plus de l'état d'esprit dans lequel le personnage à l'écran se trouve, se questionnant à propos de sa place entre un amour impossible et un amour à sens unique ou bien si l'apparition d'une femme anonyme (Chiara Mastroianni) fait résonner en Junie une attirance toute nouvelle ou une projection de sa propre personne dans la confiance qui émane de cette femme. L'échange de regard et le sourire entre les deux personnages peuvent suffire à confirmer l'idée que tous ces éléments se rejoignent à l'audition de la chanson. Comme le dit la chanson « c'est l'automne », et comme les personnages, ils n'oublieront jamais le visage de Junie, diaphane et hypnotisant. A ce moment, on hésite entre l'apathie que le personnage pouvait inspirer jusque là ou à l'excuser, pour sa jeunesse, de ne pas être à même de faire un choix, qu'elle fuira en partant pour l'Angleterre à la fin du film.

Ici la chanson représente donc à la fois une image musicale de la mélancolie qui traverse le film, un temps d'introspection qui met en perspective le doute du personnage face à sa situation amoureuse, et un moment de grâce qui joue sur l'anticipation de l'issue de l'intrigue. En effet, la chanson d'Alain Barrière, conjuguée à l'imparfait, parle de la fuite de la

femme aimée qui prend corps dans le personnage de Junie. L'apparition de ce titre fonctionne alors comme moyen d'anticiper le dénouement avant que le film ne soit terminé. Plutôt que de faire dire aux personnages ce qui se passe en eux, et a fortiori pour Junie, le réalisateur choisit donc de donner à entendre une chanson qui fait écho au personnage comme au spectateur dans l'instant d'une écoute qui semble être première pour les deux. En jouant à la fois sur la grande popularité de la chanson d'Alain Barrière et sur son décalage avec la génération que représente Junie, on comprend qu'elle met également en perspective quelque chose de commun entre les trois générations de femmes dans le bar, comme la rencontre de trois femmes à trois instants de la vie, comme une seule femme en trois (Brigitte le passé, Junie le présent, l'anonyme le futur).

Si la chanson peut prendre la forme d'une clé dans la compréhension du film, de son déroulement et de son dénouement, c'est qu'elle permet de faire discours de manière alternative aux dialogues et à l'action. C'est à la fois admettre que le pouvoir d'évocation de la chanson parvienne à mettre en évidence quelque chose qui soit de l'ordre de l'indescriptible, de l'indicible qui, par le biais de la dramatisation est rendu possible à exprimer. Son intégration à la forme cinématographique résulte du choix du réalisateur qui peut alors agir sur une manière d'interpréter la chanson en contexte, en jouant avec un décalage entre ce qui se montre et ce qui s'écoute. Christophe Honoré s'est amusé à jouer avec ce décalage pour contrarier une lecture au premier degré de la chanson utilisée.

Dans un tout autre registre avec le film *Homme au bain*, qui met en scène la perte de repères d'un jeune homme homosexuel après le départ de son concubin, le réalisateur a choisi de jouer avec les codes du lyrisme dramatique pour les mettre à l'épreuve d'une scène qui soit à la fois sordide et qui emprunte à une réflexion sur l'art et la relativité de la beauté d'une œuvre d'art. Le personnage principal (campé par l'acteur porno gay François Sagat) se déshabille devant son voisin de palier (Dennis Cooper) pour qui il se prostitue régulièrement.

Seulement, plutôt que de montrer à l'image une scène de prostitution, c'est le refus par le client qui sera jouée ainsi que son discours sur l'objectivation de la personne humaine, sa valeur marchande, toujours en deca de la valeur d'une œuvre d'art. La déception du personnage face à ce refus l'amène à s'agenouiller pudiquement sur le sol contre une bibliothèque tandis que le « client » lance un vinyle de Charles Aznavour « De t'avoir aimée ». C'est dans un silence total que la chanson est diffusée jusqu'à son terme, dans un plan fixe sur les deux personnages qui écoutent tandis que le spectateur assiste à cet immobilisme hésitant entre tension dramatique et incongruité de la situation. Alors que la chanson parle d'un amour perdu « Que me reste-t-il de t'avoir aimée ? », on comprend qu'elle fait référence à la fois à la perte de l'amour du personnage principal alors que la beauté du plan et de l'expression lyrique est entachée par la rémunération somme toute désintéressée par le client. On comprend ici que c'est la collusion de deux valeurs stéréotypées et antinomique qui donne à la scène son importance dans le film. En effet la beauté du chant d'amour et de sa sacralisation est confrontée à la bassesse de la valeur marchande du corps humain. D'autre part, l'écart d'âge entre les deux personnages à l'écran se fait le lieu d'une passation d'un enseignement de la sagesse alors que jusqu'ici la passation se faisait de manière physique. Les deux corps, l'un âgé et l'autre exagérément musclé font dissonance aussi bien que la présence de la chanson d'Aznavour dans cette scène qui de prostitution se transforme en scène introspective. On observe le même type de décalage aussi par la présence extra diégétique de la chanson « Happy together » des Turtles à la clôture du film *Ma mère*, adapté du roman de Georges Bataille. La fin du film présente le désarroi de Pierre (Louis Garrel) face à la mort de sa mère Hélène (Isabelle Huppert) dans une scène qui joue sur l'ironie entre l'évènement et le bonheur communicatif de la chanson dans une scène saisissante où la mort côtoie onanisme et euphorie musicale.

Il s'agirait donc dans le travail de réalisateur de Christophe Honoré d'insérer la

musique populaire dans des buts à la fois différents et complémentaires. En s'appuyant sur la fonction mnésique de la chanson, sa présence permet au spectateur de cerner l'existence d'un passé du personnage à travers la musique sans pour autant être soumis à la monstration visuelle d'un flashback. Elle permet aussi de cerner les enjeux d'une introspection et d'une volonté de projection par le personnage, laissant entendre au spectateur que la chanson peut en dire plus long sur le film que ce qu'il n'y paraît. Enfin elle est aussi un moyen d'opérer un décalage entre ce qui se passe à l'écran et ce qui se dit dans la chanson. La diversité de ses emplois au sein de la fiction filmique parvient à donner à la chanson populaire plus qu'un rôle de « remplissage » ou de peinture de paysage sonore dont le recours à la musique strictement instrumentale peut parfois souffrir. L'apport d'un texte en dehors du scénario, d'une mélodie identifiable par l'auditeur et son montage dans le cours de la narration fait de la chanson un élément nécessaire dans la construction de l'œuvre d'Honoré. En littérature comme au cinéma, la chanson est la promesse d'un prolongement du sens, d'un éclaircissement qui trouve son intérêt dans l'hésitation entre la monstration explicite d'un état psychique des personnages et discours alternatif qui ne se limiterait plus seulement au temps de l'écoute mais qui trouverait écho à différents endroits de la fiction. A ce titre on est en mesure de considérer que l'utilisation de la chanson agirait comme une métaphore des limites du discours parlé qui ne serait plus à même de faire passer une émotion.

3. Faire chanter ses personnages, dire autrement

Au fur et à mesure de ses longs métrages, Christophe Honoré a progressivement intégré à la fiction des passages chantés originaux à la manière de comédies musicales. En déplaçant le rôle d'auditeur aux personnages pour le rôle d'interprète, le réalisateur parvient à repousser les limites de la citation musicale en tant que telle afin de proposer des chansons originales

qui appartiennent entièrement à l'espace de la fiction. Le choix de faire chanter le personnage une chanson qui ne soit pas commercialisée en dehors du cadre de la distribution du film permet d'aborder l'expression des émotions de manière inédite. En effet, il s'agit non plus de faire appel à une mémoire de l'écoute de la part du spectateur, mais bien de lui proposer de marquer cette écoute première au fer de l'image et de la fiction. Le spectateur, si l'on reprend les constats de Stéphane Hirchi, gardera en mémoire la première écoute de la chanson comme le film, en ne pouvant pas les dissocier. La séquence chantée parvient alors à acquérir une autonomie qui pouvait lui être refusée lorsque la chanson citée était déjà connue du spectateur, laissant la place à un ailleurs qui se situerait au delà de la fiction, dans l'intériorité sensible du spectateur.

L'intégration d'une séquence chantée qui apparaît dans le film *Dans Paris* opère, comme dans *Lola* dont nous avons parlé dans notre première partie, un décalage générique qui crée une suspension dans la linéarité du récit et une cellule de sens qui s'excepte de toute règle immuable sur la manière de penser les rapports humains d'une part et de les représenter à l'écran d'autre part. Là où la parole médiatise de manière globale les interactions et les sentiments entre les personnages de films de fiction, Honoré dans les vingt dernières minutes de *Dans Paris*, fait comprendre qu'un appel téléphonique va prendre en charge la tentative de communication sentimentale entre le personnage principal Paul (Romain Duris) et sa compagne Anna (Joanna Preiss). Seulement, plutôt que de laisser place à un dialogue parlé, c'est une chanson en duo qui se substitue au discours. La séquence s'ouvre sur la composition d'un numéro de téléphone dans la chambre de Paul, Anna, dont on ne voit que la bouche à l'écran, décroche et après plusieurs « allo », Paul déclame les deux premiers vers de la chanson « Avant la haine » pour continuer en chantant. De cette séquence, on peut retenir que la chanson permet d'une part de faire sonner les sentiments des personnages qui préfèrent se quitter plutôt que de se détester « Avant la haine », et d'autre part crée un paradoxe entre

l'absence de communication par laquelle la relation des deux personnages était mise en péril en l'appuyant par la facture de la scène de l'appel téléphonique (double plan et une facilité à faire passer les émotions des personnages entre eux et au public par le chant). Ce passage transforme également l'acte chanté en moyen de communication à part entière, par le prisme de l'appel téléphonique. On peut déjà s'interroger à la lumière de cette scène sur le statut du chant dans les films d'Honoré, puisque de divertissement pur dans la comédie musicale hollywoodienne, le chanté devient le moment de dialogue privilégié où la compréhension entre les personnages se fait métaphore et à la fois un outil qui en quelque sorte déniaiserait la difficulté à exprimer les sentiments, à parler l'indicible. Cependant, l'intrusion du chant dans la fiction se frotte à un paradoxe puisque si ce mode d'expression peut se caractériser par une forme de liberté du point de vue du sens il est désormais contraint par une forme en propre, par la mélodie, et par la répétition. Alors que le discours parlé au cinéma est défini en amont par le texte du scénario, il peut s'en affranchir en laissant place à une sorte d'improvisation, une manière naturelle d'aborder le langage, qui n'est soumise qu'à la construction de la langue (on peut imaginer plus de liberté dans le rythme, la segmentation, l'intonation.) – Le lien entre cette liberté d'intonation et le carcan de la forme chantée est chez Christophe Honoré incarné par la voix de l'acteur qui lui-même se plie à un exercice qui lui est étranger *a priori* en lui insufflant sa propre manière de l'exécuter (toujours en amont, en studio, par le playback et la synchronisation labiale). Si ce phénomène de collusion entre parlé et chanté pouvait dans *17 fois Cecile Cassard* prendre son ampleur dans une dynamique citationnelle, *Dans Paris* présente le modèle d'une narration à deux vitesses qui s'érige en principe pour les deux films musicaux que sont *Les Chansons d'amour* et *Les Bien-aimés*.

La même tentative de séquence chantée est mise en œuvre dans le film *La Belle Personne* au moment où Otto (Grégoire Leprince-Ringuet) après sa rupture avec Junie entonne dans une sorte de clip réaliste la chanson « Comme la pluie nous manque parfois »,

qui évoque par la métaphore le désespoir auquel il fait face dès l'instant où il est séparé de la jeune femme qu'il aime, elle même éprise de quelqu'un d'autre. Si cette fois le personnage est seul à chanter, on comprend en le suivant dans les rues de Paris, chez lui, puis à son retour au lycée qu'il est question d'aller au plus proche du personnage, de son état psychique à ce moment donné du film, dans une séquence qui sera la dernière pour lui. La chanson, elle, s'achève au moment où le personnage se suicide, à la vue de tous, en sautant du balcon de la cours du lycée. Le contraste entre la présence de la musique associée aux sons diégétiques montés au même plan sonore et le silence qui suit brutalement la chute du jeune homme est saisissant. C'est d'ailleurs à cet endroit que l'on comprend la place qu'a occupé la chanson durant ces dernières minutes. La musique est un art qui n'existe que parce que le silence existe aussi, elle le précède et elle le succède à la fois. C'est ce que raconte cette séquence où la force des sentiments pousse aux pires extrémités et encore une fois, la fin de la chanson annonce la fin de quelque chose et dans ce cas précis, la fin d'une relation et d'une vie.

Chez Honoré, la chanson n'intervient pas comme démonstration physique et vocale mais est destinée à parler des personnages, à les faire « se parler » eux-mêmes et entre eux. En déplaçant la fonction du chant et de l'acteur sur le registre de l'intime voire de la psychologie, le réalisateur parvient à créer une ambiguïté générique où s'érodent les frontières entre parlé et chanté entre film « d'auteur » et comédie musicale. Si la distinction auditive se fait naturellement entre les deux aspects, du point de vue du contenu textuel des chansons, la hiérarchie entre lyrique et prosaïque s'annule dans le sens des mots qui sont prononcés. Le parlé est signe de la communication au quotidien avec son lot de faux semblants, de manque de tact et de banalités distribuées au hasard des événements. Le chant prend en charge la violence des sentiments à l'égard du quotidien qu'il soit heureux ou malheureux.

Conclusion

Nous l'avons vu, la complexité du phénomène musical a suscité chez Christophe Honoré un intérêt tout particulier qui prend sa source dans la quête d'une expression artistique qui prend aisément les atours d'une transmission à la portée universelle. La faculté de la musique à s'immiscer dans chaque instant du quotidien a sûrement été à l'origine de l'attachement de l'auteur et du réalisateur à en exploiter les possibilités. En partant des règles de fabrication du genre de la comédie musicale, nous nous sommes rendus compte que le réalisateur choisissant cette voie d'expression cinématographique se soumettait à une somme de règles régies par des contingences d'ordre industrielles et culturellement normées, relevant d'une idéologie caractéristique de la mentalité américaine au sujet du divertissement. En prenant pour appui les arts de la scène, la comédie musicale a suscité un engouement qui ne s'est pas démenti depuis ses premières heures. Le concept de l'attraction quant à lui a permis d'éclairer notre travail sur la manière dont le genre a su s'imposer dans la sphère du cinéma. En mettant en quelque sorte en abyme la fascination de la projection de cinéma, en proposant un spectacle total sous les yeux du plus grand public, en le mêlant à la fiction, la comédie musicale a pris une place à part dans l'histoire des genres pour en constituer l'un des plus spécifiques du 7^{ème} art.

Nous avons vu également que l'appropriation du genre par le cinéma français a bénéficié d'un regard distancié et d'une audace qui s'est incarnée dans le travail de Jacques Demy. En complexifiant l'approche du genre dans des productions sans concessions à la tradition américaine, les réalisateurs français ont prouvé que le genre pouvait se renouveler à l'endroit même où il aurait pu s'épuiser. La fortune internationale des *Parapluies de Cherbourg* nous conforte dans cette idée que la mise au point d'un régime absolument musical du dialogue a permis de promouvoir aux yeux du monde une certaine idée du cinéma français et de ses rapports avec l'héritage d'un art-industrie surdéveloppé outre atlantique. Notre auteur, en se plaçant du côté des maîtres a su toutefois s'en éloigner en créant à partir d'un scénario original une manière tout à fait singulière d'aborder le genre. En prêtant aux séquences chantées non plus le rôle de divertissement pur, mais de vrais moments charnières mettant en lumière la

construction de la fiction à travers la banalité des personnages, il réussit au même moment à renforcer une certaine idée de ce que doit être une émotion au cinéma. En se positionnant dans la filiation à une certaine idée du cinéma et plus particulièrement de la comédie musicale, le réalisateur parvient à se singulariser par une prise de distance avec le genre, comme pour asseoir une vision de cinéaste cinéphile qui ne se laisserait pas uniquement guidé par ce qui a déjà fonctionné en termes techniques, tout en empruntant quelques outils.

Si la place de la chanson au cinéma est si importante, c'est qu'elle est le moyen de faire lien entre l'expression des émotions et une manière de faire s'écouler le temps par sa capacité à en déjouer sa perception. Notre auteur l'a bien compris et s'est amusé à cristalliser cette idée dans le passage entre les générations, à l'œuvre dans le film *Les Bien Aimés*. En utilisant la chanson afin de faire circuler les mots et les sentiments, Honoré justifie du même coup son emploi comme moyen de ralentir le cours de la narration, l'arrêter ou bien encore l'accélérer. C'est cette conscience des pouvoirs de marquage temporel et mnésique de la forme chanson que le réalisateur parvient à exploiter dans chacune des œuvres que nous avons étudiées dans ce travail. En mettant la chanson en présence dans des formes d'expression qui lui sont apparemment étrangère, Christophe Honoré réussit également le pari d'abolir les frontières des genres et des formes, ou du moins de les rendre plus souples. En faisant dialoguer mots et notes de musique, par l'évocation textuelle ou encore en donnant à la chanson le rôle de passage de l'émotion ou de l'information, l'auteur comme le réalisateur actualise le statut de la chanson comme art à part entière, au croisement de plusieurs.

Il semble que cet attachement à la chanson naisse aussi d'une certaine manière de rendre plus personnel ses travaux dans tous les domaines, partant du principe que la présence d'une chanson est née de la mémoire d'un auditeur à qui il serait offert le droit d'en user à des fins poétiques autres que celles pour lesquels elle aurait été écrite. S'approprier une chanson, en la réinterprétant ou, pour ce qui nous intéresse, en modifiant le contexte d'écoute ou de repérage, reviendrait à s'en approprier le sens. C'est bien ce qu'Honoré travaille à renouveler à chacune de

ses productions, rendre perméable le sens d'une œuvre aux moyens de déplacements de leur contexte originel. Il en use d'ailleurs avec la chanson, comme de la littérature, comme du cinéma. Cette faculté à réfléchir à la suprématie du contexte sur la perception de l'œuvre fait de Christophe Honoré un créateur qui n'a pas peur d'exhiber l'envers du décor, mettant à chaque fois au jour le doigt sur ce qui doit se remarquer, au delà de l'immersion dans la fiction. En quelques sortes, ce qu'il veut nous faire partager est sa manière d'expérimenter les œuvres des autres, le plaisir de mettre en lumière telle ou telle référence pour les faire dialoguer et circuler à travers sa production.

La chanson semble trouver sa légitimité à cet endroit précis. Plus que toute autre forme d'expression artistique, elle permet de faire dialoguer les œuvres et les générations entre elle. Sa popularité, ou sa confidentialité nous en dit toujours plus sur l'histoire dans laquelle elle prend place, de l'histoire chronologique à l'histoire fictive. Derrière la chanson, il y a non seulement un contexte d'écriture, d'écoute mais aussi une ouverture sur un universel, laissant le loisir au créateur comme à l'auditeur d'en dégager un sens toujours particulier et sans cesse renouvelé. En jouant ainsi avec les codes d'un art à réputation populaire, Christophe Honoré participe à son évolution en tant qu'art majeur et qui plus est à l'endroit où de nos jours, la chanson traverse toutes les générations et est présente dans l'intégralité de la culture occidentale et sous de multiples formes et formats.

Plus spécifiquement dans sa production cinématographique, la chanson permet de passer d'un état à un autre ou du moins de le traverser. A chaque fois qu'il y a chanson, il y a quelque chose de changé chez les personnages, d'achevé dans la frustration de ne pas toujours savoir dire l'essentiel. La chanson se fait passage et soulagement, comme si la brutalité de l'existence nécessitait à la vie comme à l'écran des moments d'abandon à une langue alternative que représente le chant. Dans ce passage entre deux états, il y a de surcroît un rapprochement qui s'effectue entre les personnages et le spectateur, en marge de l'identification, relevant plutôt du phénomène de l'empathie. Là où le discours pourrait rendre le spectateur étranger aux

préoccupations des personnages, le recours à la chanson en annule les frontières et les barrières en y ajoutant une mélodie qui elle, pourra plus aisément s'installer au creux de l'oreille des auditeurs, les menant à réfléchir à ce qui se dit par la musique.

Il nous semble que d'après les choix thématiques et esthétiques de Christophe Honoré, l'objectif d'atteindre une œuvre qui soit de l'ordre de la « Chanson pop absolue » arrive au fur et à mesure de ses projets à se mettre en place. En usant de la variété des styles et des références, le créateur met à disposition du spectateur tout un réseau de possibilités de sens et d'analyses qui ne souffrent pas de détermination dans l'absolue. En laissant une place à l'évasion d'un film à un livre, d'une musique à un souvenir, l'auteur aux multiples casquettes se propose de réfléchir autrement la posture que prennent les formes auxquelles il travaille. En les rendant plus élastiques, moins rigides, il rend possible le rêve de mettre chaque forme artistique sur un pied d'égalité, chacune pouvant à un moment donné, éclairer l'autre pour mieux la comprendre. En tant qu'auteur, que cinéaste, que dramaturge ou que scénariste, Christophe Honoré s'arroge le droit de prétendre échapper à une fixation de son œuvre dans un registre particulier. Il le prouve encore une fois avec son dernier film, *Métamorphoses*, dont l'analyse de la présence musicale prouverait qu'il est à contre-emploi de ce que nous connaissions de son travail jusqu'alors. En prenant la posture d'une réflexion en mutation, le travail de Christophe Honoré s'inscrit dans la création contemporaine comme un artiste à part et à part entière qui n'a pas peur de prendre des risques, dont le résultat est plébiscité par la critique, par l'industrie et par les institutions.

Bibliographie

Œuvres du corpus.....

Honoré, Christophe, *Dans Paris*, 2006

-, *Les Chansons d'Amour*, 2007

-, *La belle Personne*, 2008

-, *Les Bien Aimés*

Autres œuvres de l'auteur.....

Cinéma

Réalisations

-, *Nous deux* (court-métrage), 2001

-, *17 fois Cécile Cassard ; Tout Contre Léo* (téléfilm), 2002

-, *Ma mère*, 2004

-, *Non ma fille, tu n'iras pas danser*, 2009

-, *Homme au bain*, 2010

-, *Métamorphoses*, 2014

Scénarios

-, *Les Filles ne savent pas nager* d'Anne-Sophie Birot, 2000

-, *Novo* de Jean-Pierre Limosin, 2002

-, *Le clan* de Gaël Morel, 2004

-, *Après lui* de Gaël Morel, 2007

-, *Le Bruit des gens autour* de Diastème, 2008

-, *Let My People Go !* de Mikael Bunch , 2011

Romans

-, *L'Infamille*, Éditions de l'Olivier, 1997

-, *La Douceur*, Éditions de l'Olivier, 1999

-, *Scarborough*, Éditions de l'Olivier, 2002

-, *Le Livre pour enfants*, Éditions de l'Olivier, 2005

Romans pour la jeunesse

- , *Tout contre Léo*, L'École des loisirs ; *C'est plus fort que moi*, L'École des loisirs, 1996
- , *Je joue très bien tout seul*, L'École des loisirs ; *L'Affaire P'tit Marcel*, L'École des loisirs, 1997
- , *Zéro de lecture*, L'École des loisirs ; *Une toute petite histoire d'amour*, L'École des loisirs ; *Je ne suis pas une fille à papa*, L'École des loisirs, 1998
- , *Les Nuits où personne ne dort*, L'École des loisirs ; *Mon Cœur bouleversé*, L'École des loisirs ; *Bretonneries*, L'École des loisirs, 1999
- , *M'aimer*, L'École des loisirs, 2004
- , *Noël c'est couic*, L'École des loisirs, 2005
- , *Viens*, L'École des loisirs ; *Torse nu*, L'École des loisirs, 2006
- , *Juke-box*, L'École des loisirs, 2007
- , *Le Terrible six heures du soir*, Actes Sud Junior, 2008
- , *J'élève ma poupée*, L'École des loisirs, 2010
- , *La Règle d'or du cache-cache*, Actes Sud Junior, 2010

Théâtre

- , *Les Débutantes*, 1998
- , *Le Pire du troupeau*, 2001
- , *Beautiful Guys*, 2004
- , *Dionysos impuissant*, 2005
- , *La Faculté* suivi de *Un jeune se tue*, 2012

Mise en scène

En 2009 : *Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo, Festival d'Avignon

En 2012 : *Nouveau Roman*, créé en Juillet 2012 au Festival d'Avignon

En 2013 : *Le Dialogue des Carmélites*, Francis Poulenc, création octobre 2013 Opéra de Lyon

Ouvrages critiques.....

Altman, Rick, *La Comédie Musicale Hollywoodienne : problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin, 1992

Aumont, Michel ; Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* 2^{ème} édition, Armand Colin, 2011

Beaumont-James, Colette, *Le Français chanté ou la langue enchantée des chansons*, L'Harmattan, Paris, 1999

Cano, Cristina, *La Musique au cinéma : musique, image, récit*, Gremese, Rome, 2010

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1991

July, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L'Harmattan, 2007

Poésie, Musique et Chanson, Etudes réunies par Brigitte Buffard-Moret, APU, 2009

Masson, Marie-Noëlle et Mouellic, Giles, *Musiques et Images au cinéma*, PUR, 2003

Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Nathan, Paris, 2002

Paci, Viva, *La comédie musicale et la double vie au cinéma*, Aleas Editeur, 2011

Szendy, Peter, *Tubes, la philosophie dans le juke-box*, Les éditions de Minuit, 2008

Tassone, Aldo, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague ?*, Stock, 2003

Ouvrages Collectifs.....

Christophe Honoré, Le Cinéma nous inachève, Actes du colloque tenu à l'Université Rennes 2 en mars 2011, sous la direction de Jean Cléder, Editions du Bord de l'eau, à paraître

Varités : Littérature et chanson, sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest, La Nouvelle Revue française, juin 2012

Périodiques.....

Les Cahiers du Cinéma, chroniques et billets du lecteur par Christophe Honoré entre 1996 et 1998

Ressources numériques.....

La création à l'œuvre : Christophe Honoré, entretien avec Antoine de Baecque sur France Culture le 5 mars 2012, émission Plateformes

<http://www.franceculture.fr/plateformes-arts-et-lettres/cinema/christophe-honore>

Interviews promotionnelles dans les émissions de France Inter

<http://www.franceinter.fr/>

- Recherche Christophe Honoré

Revue de FiXXion Française Contemporaine n°5, Chanson / Fiction, 2012

Dirigé par Bruno Blankemann et Sabine Loucif

<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14>

Filmographie.....

Burton, Tim, Sweeny Todd, 2008

Chatillez, Antoine, Agathe Cléry, 2008
Crosland, Alan, The Jazz Singer, 1927
Cukor, George, My fair lady, 1964
Demy, Jacques, Le bel indifférent, 1957
Demy, Jacques, Le joueur de flûte, 1972
Demy, Jacques, Les demoiselles de Rochefort, 1967
Demy, Jacques, Les Parapluies de Cherbourg, 1964
Demy, Jacques, Lola, 1961
Demy, Jacques, Model Shop, 1968
Demy, Jacques, Parking, 1985
Demy, Jacques, Peau d'Âne, 1970
Demy, Jacques, Trois places pour le 26, 1988
Demy, Jacques, Une chambre en ville, 1982
Demy, Jacques, La baie des Anges, 1963
Donen, Stanley et Kelly, Gene, Singin' in the rain, 1952
Duty, Claude, Filles perdues, Cheveux gras, 2002
Flemming, Victor, The Wizard of Oz, 1939
Fosse, Bob, Cabaret, 1972
Hawks, Howard, Gentlmen prefer blondes, 1953
Kleiser, Randal, Grease, 1978
Lhurmann, Baz, Moulin Rouge !, 2001
Lloyd, Phyllida, Mamma Mia !, 2008
Lubitch, Ernst, The Merry Widow, 1934
Marshall, Rob, Chicago, 2003
Marshall, Rob, Nine, 2009
Minelli, Vicente, An American in Paris, 1961
Minelli, Vicente, Meet me in St Louis, 1944
Minelli, Vicente, The Band Wagon
Ozon, François, 8 femmes, 2001
Preminger, Otto, Carmen Jones d'après Hammerstein, 1954
Resnais, Alain, On connaît la chanson, 1997

Resnais, Alain, Pas sur la bouche, 2001

Robbins, Jerome et WISE Robert, West Side Story, 1961

Sidney, George, Show Boat, 1951

Von Trier, Lars, Dancer in the Dark, 2000

ANNEXE

Retranscription : Définition du corpus de la Comédie Musicale

Par Rick Altman in *La Comédie Musicale Hollywoodienne*, page 127

Sémantique :

Format : Récit

Longueur : Long métrage

Personnages : Couple romantique dans un cadre social

Jeu des comédiens : Combinaisons de mouvements rythmiques et de réalisme

Son : Mélange de musique diégétique et de dialogue

Syntaxe :

Stratégie narrative : Biplex : alternance, confrontation, parallélisme entre les deux sexes ; chacun étant identifié à une valeur culturelle spécifique

Couple/Récit : Parallélisme (et/ou lien causal) entre la formation du couple et le succès des péripéties

Musique/Récit : La musique et la danse expriment la joie personnelle et du groupe ; elles sont les signifiants du triomphe de l'amour sur toutes les limites

Récit/Numéro musical : Continuité établie entre le réalisme et le rythme, entre les dialogues et la musique diégétique, sur le modèle du mariage mystique

Image/Son : Hiérarchie du récit classique (image commandant le son) renversée aux moments forts (fendu sonore)

TABLE DES MATIERES

I La comédie musicale, une machine à rêves	8
1. La comédie musicale, formes et normes.....	9
1. a. La comédie musicale Hollywoodienne : une question de genre	9
1. b - Entre narration et exhibition : l'attraction, phénomène normatif de la comédie musicale.....	15
2. - La comédie musicale « à la française »	19
2. a. - Le ton Demy	19
2. b - La chanson de Resnais	28
3. La comédie musicale chez Christophe Honoré	33
3. a - Christophe Honoré, prolongements et filiations.....	33
3. b - <i>Les Chansons d'Amour</i> , une vision contemporaine du genre	36
II La chanson dans l'œuvre de Christophe Honoré	41
1. La chanson, un art du temps compté	41
2. Présences de la chanson dans l'œuvre	45
2. a -Présences textuelles de la chanson dans l'œuvre littéraire de Christophe Honoré	45
2. b - Présences de la chanson populaire dans l'œuvre cinématographique de Christophe Honoré.....	53
3. Faire chanter ses personnages, dire autrement.....	59
Conclusion	63
Bibliographie	67
ANNEXE	72