



HAL
open science

La chanson en clausule chez Christophe Honoré

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. La chanson en clausule chez Christophe Honoré. Journée d'études Christophe Honoré ; "Du multiple au singulier ou l'invention d'une écriture Hybridation des formes artistiques dans l'œuvre de Christophe Honoré" , Catherine Douzou et Valérie Vignaux, Feb 2015, Tours - Université Rabelais, France. hal-01676922

HAL Id: hal-01676922

<https://hal.science/hal-01676922v1>

Submitted on 6 Jan 2018

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.

La chanson en clause chez Christophe Honoré

Tout le monde a en tête la fin particulièrement réussie et surprenante du film de Christophe Honoré *Les Chansons d'amour*. D'abord parce que c'est un *happy end* pour ce film qui commençait si mal, si étrangement mal, parce que c'est une scène ludique où les deux personnages masculins, qui nous sont devenus, à coup de chansons en duo¹, si sympathiques, badinent, parce que c'est une belle scène parisienne en début de soirée, avec balcon et corniche, rue passante et enseignes commerciales, une scène romanesque et romantique. Bref une bonne scène d'épilogue qui va cumuler bizarrement deux chansons pour parfaire son dénouement : *J'ai cru entendre je t'aime*, une chanson synchrone² d'Alex Beaupain, labialisée par les personnages qui continuent leur gestuelle, se déplacent et s'enlacent, passent de l'extérieur à l'intérieur puis de l'intérieur à l'extérieur à la faveur d'une fenêtre ; et *Ce matin-là* de Barbara, une chanson hors-champ qui prendra naissance sur le plan panoramique final et proposera le générique du film sur un fond noir. Entre les deux chansons, une réplique parlée au moment de l'élargissement du plan : on devine que c'est le personnage incarné par Louis Garrel, Ismaël, qui s'adresse à son compagnon. Toute la chanson précédente a montré l'antagonisme entre deux versions de la relation sentimentale (qui renverse d'ailleurs la prise de position qui s'était pourtant manifestée lors du duo *As-tu déjà aimé ?*) : Erwann, jeune lycéen parisien d'origine bretonne, libre, insouciant et qui affiche son homosexualité n'a pas caché la séduction qu'exerçait sur lui Ismaël, trentenaire et veuf, naguère hétérosexuel. Ce dernier essaie d'interdire entre eux les aveux intempestifs, les engagements solennels : d'abord parce qu'il est bousculé par la rapidité de cette relation avec Erwann et ensuite parce que, plus aguerri, plus mûr ou plus exigeant, il ne croit pas à des formules à l'emporte-pièce comme "je t'aime". Les deux acteurs sont donc sur la balustrade de la chambre du jeune-homme, une scène de balcon pour ce couple rénové, et le personnage interprété par Louis Garrel sait que le retour du refrain mettra à nouveau dans la bouche d'Erwann l'aveu auquel il ne veut plus croire. La chanson, c'est sa force et sa faiblesse, par ses retours de rimes et de refrains, est prévisible. L'auditeur comme le personnage savent que l'aveu va être à nouveau prononcé, malgré l'interdiction d'Ismaël. Pour empêcher la formulation qui paraît lui déplaire, Ismaël ne trouve, privé de ses mains qui le retiennent sur la corniche, que la solution d'embrasser Erwann. C'est là que le plan s'élargit et qu'on entend : "Aime-moi moins mais aime-moi longtemps", un décasyllabe au demeurant³ ; réplique culte que Christophe Honoré commente ainsi⁴ :

Il le dit, mais il ne le croit pas. Quand il le dit à ce jeune homme, c'est parce qu'il finit par accepter son amour. Ils sont sur une corniche, suspendus dans le vide. Ismaël est dans les bras d'un garçon de dix-sept ans ; or il sait

1 *La Distance, As-tu déjà aimé ?*

2 Ces catégories (synchrone vs hors-champ) reprennent la différence que fait Michel Chion (*Le Son au cinéma*, Éditions des Étoiles/Cahiers du cinéma, 1985) entre une chanson « hors champ », dont le prototype est la chanson de générique et une chanson « synchrone » qui se met sur un pied d'égalité avec la bande-son principal du film, c'est-à-dire la chanson diégétisée, naturellement intégrée dans les cas de chansons entendues par les personnages ou dans les cas où les personnages font profession de cet art, artificiellement amenée dans les comédies musicales.

3 Décasyllabe à l'égard d'une déclamation circonflexe qui respecterait les *e* comptés de la versification traditionnelle, ce qui n'est pas le cas de l'articulation de Louis Garrel qui transforme sa réplique en octosyllabe, vers plus fréquent dans le numérisme des chansons.

4 Christophe Honoré « Dynamiques de groupe », interview accordée par le cinéaste à Timothée Picard, *Christophe Honoré. Le cinéma nous inachève*, Jean Cléder et Timothée Picard (dir.), Lormont, éd. Le Bord de l'eau, 2014, p. 155.

très bien que l'amour, à cet âge-là, dure le temps d'une cigarette⁵. Il sait que cela ne va pas durer, il a cette sagesse-là.

Il sait que cela ne va pas durer mais il veut y croire, lui, le veuf, dont le premier amour vient de disparaître brutalement, juste au moment où le couple se dégradait en complexes malentendus. Il fait donc, malgré tout, malgré la personne qu'il a en face de lui (âge et sexe), un vœu pieux, celui de la pérennité. Car le jeune Erwann est celui qu'il a fini par choisir parmi les nouvelles occasions qui se présentaient à lui depuis son veuvage. Et l'écho, très théâtral, avec roulement de tambour, qu'apportera la chanson de Barbara, dira, peut-être, sensiblement la même chose que la prière d'Ismaël. Il faut toujours extrapoler pour une chanson hors-champ car l'énonciation n'y est plus aussi bien assurée. A quel personnage pourrait s'apparenter la voix de la cantrice⁶ que chante Barbara⁷ ? Qui, d'Erwann ou d'Ismaël, peut être représenté par ce discours féminin de la soumission, teinté à certains moments d'échos menaçants ?

*J'étais partie ce matin au bois
Pour toi, mon amour, pour toi
Cueillir les premières fraises des bois
Pour toi, mon amour, pour toi,
Je t'avais laissé encore endormi
Au creux du petit jour
Je t'avais laissé encore endormi
Au lit de notre amour.*

*J'ai pris, tu sais, le petit sentier
Que nous prenions quelquefois,
Afin de mieux pouvoir nous embrasser
En allant tous les deux au bois.
Il y avait des larmes de rosée
Sur les fleurs des jardins,
Oh que j'aime l'odeur du foin coupé
Dans le petit matin.*

*Seule je me suis promenée au bois
Tant pis pour moi le loup n'y était pas.
Pour que tu puisses, en te réveillant,
Me trouver contre toi
J'ai pris le raccourci à travers champs
Et bonjour me voilà.*

*J'étais partie ce matin au bois
Bonjour, mon amour, bonjour
Voici les premières fraises des bois
Pour toi, mon amour, pour toi.*

On peut après tout penser que Christophe Honoré qui fait un grand usage dans ses romans comme dans ses films de chansons à interprètes féminines⁸, qui affiche un goût immodéré pour Barbara, n'a fait ce choix barbaresque que pour se satisfaire et agrémenter sa clause, sans y réfléchir. Mais pourquoi cette chanson, qui est loin d'être célèbre, plutôt qu'une autre, s'il s'agissait seulement de contenter une passion ou une fantaisie, s'il s'agissait simplement d'"inviter" Barbara sur le

5 Cette interprétation-là, souhaitée par le cinéaste, se rapproche effectivement du fonctionnement sentimental accordé à Erwann dans le duo *As-tu déjà aimé ?* et à la vision des adolescents « prétendants » qu'Honoré expose dans *Le Livre pour enfants* (Paris, éd. Points Seuil, 2005).

6 Canteur, cantrice : personnage qui dit *je* dans un texte de chanson : Stéphane Hirschi, *Chanson, L'Art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres / P. U. de Valenciennes, 2008, p. 20.

7 Barbara, *Ce matin-là* (Paroles de Barbara/Musique de Liliane Benelli), album *Barbara chante Barbara*, 1963, Éditions Métropolitaines.

8 Lire à ce sujet Joël July, « L'écriture cinématographique dans *Le Livre pour enfants* », *Christophe Honoré. Le cinéma nous inachève, op. cit.*, p. 85-86.

générique des *Chansons d'amour*⁹”, sans autre intention que de conclure ? D'abord certainement pour le dysfonctionnement qu'elle instaure¹⁰ : impossibilité de calquer ces paroles chansonnières sur l'événement qu'elles concluent, et réciproquement, difficulté d'assurer une osmose entre la voix féminine de Barbara et celle de l'un des personnages-comédiens. Ensuite pour l'écart générationnel et sexuel qu'elle impose¹¹, ménageant pour le spectateur un formidable décalage (désenchantement, surenchancement), qui joue l'effet d'un coup de gong, particulièrement souhaitable pour une clausule. Enfin pour l'incertitude qui plane sur le texte de cette petite chanson : s'agit-il d'une pâle imitation de *Green* de Paul Verlaine ? N'y a-t-il pas un peu de finauderie dans cette fuite matinale qui cherche le “loup” ? La suggestion post-coïtale est comme chez Verlaine très importante mais doublée ici par la référence à un autre poème, celui de Jacques Prévert, qui dénonce les attachements trop exclusifs :

Je suis allé au marché à la ferraille

Et j'ai acheté des chaînes

De lourdes chaînes

*Pour toi mon amour*¹².

Comme dans le déroulement du film (construit en trois parties¹³ : *Le départ, L'absence, Le retour*), la chanson décrit une séparation (le plus-que-parfait du premier vers), une quête (celle des premières fraises des bois) et une retrouvaille (celle du moment à partir duquel s'exprime ce plus-que-parfait, qui correspond bien à une chanson-bilan). Si l'on veut analyser cette fin de film dans cet esprit, les deux chansons (et la phrase d'Ismaël aussi) disent la même chose : dans son refus d'un aveu précoce, impudique et immature, Ismaël clame son désir d'y croire encore ; il le murmure ensuite avec la même intensité par sa supplique anti-romantique, anti-passionnelle mais chargée d'une espérance recouvrée ; et Honoré mime enfin la trajectoire de ses sentiments dans cette chanson passionnément naïve de Barbara. Il cherche ainsi, malgré la diversité apparente, les similitudes des supports :

J'aime beaucoup Barbara, et comme dans le film je n'avais utilisé que les chansons d'Alex Beaupain, je trouvais intéressant de terminer sur une autre note, mais j'ai mis longtemps avant de me décider sur l'artiste. Cette chanson-là tout particulièrement, “J'étais partie ce matin au bois”, me semblait être un écho à la dernière phrase du film, “Aime-moi moins mais aime-moi longtemps”, comme un effet de résonance, mais un effet purement formel¹⁴.

On voit donc combien une chanson qui semblait ne pas convenir à première vue se met tout à coup à offrir une multiplicité de directions interprétatives, pour peu qu'on veuille lui rétablir sa crédibilité, que peut-être l'appel à ce genre galvaudé qu'est la chanson inciterait à étouffer, du moins à minimiser. Alex Beaupain confirme pourtant cette ambivalence de la chanson finale :

Tout comme Christophe Honoré aime faire référence à des cinéastes qui l'ont inspiré, il y avait l'idée que la chanson de Barbara avait sa place. Il y avait d'emblée l'idée de ne pas mettre une chanson de moi à la fin et qu'il est intéressant que l'on puisse s'imaginer plusieurs histoires sur une même chanson : la chanson de Barbara peut être comprise soit comme une conclusion, soit comme une autre vision de la narration qui vient d'être présentée dans le film¹⁵.

Or ce qui retiendra notre attention ici, ce sera avant tout le montage des trois clausules : la chanson synchrone d'Alex Beaupain, la prière sapientielle du dialogue et en surenchère la chanson anachronique de Barbara. Car cet enchaînement illustre et associe toutes les vertus que l'on peut

9 Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré, *Revue critique de fixXion française contemporaine*, « Chanson/Fiction », n°5, 2012, p. 151 (ISSN 2033-7019), Lien Url : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.14/662>

10 Christophe Honoré parlera d'« impureté ». *Ibidem*.

11 « 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. » (Mickaël Picquerey, « Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages. » Littérature. 2014. <dumas-01065473>, p. 58. <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01065473>)

12 Jacques Prévert, *Paroles*, 1945.

13 Chapitrage directement inspiré de Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964.

14 Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré, *op.cit.*, p. 143.

15 Alex Beaupain cité par Michaël Andrieu, *Réinvestir la musique (autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma)*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, p. 153.

attribuer à la chanson en clausule chez Honoré : finir bien sûr et bien sûrement mais surtout surprendre, remplacer et compenser, répéter et ré-enchanter, inachever peut-être aussi...

Surprendre par la variété

Au-delà de la fréquence de la musique dans les films et les romans, un peu anciens désormais, de Christophe Honoré, il y a un emploi particulier de la chanson pour détoner (et pas seulement dans les deux comédies musicales que sont *Les Chansons d'amour* et *Les Bien-aimés*), notamment et étonnamment chez un créateur qui affiche plutôt des goûts raffinés et élitistes pour un cinéma d'esthète¹⁶, au moyen de la chanson commerciale, chanson « pop », chanson de variété, qu'elle soit hexagonale ou internationale : Kim Wilde et son *Cambodia* dans *Dans Paris*, avec la scène d'écoute de Romain Duris étendu dans sa chambre d'adolescent, progressivement emporté par le plaisir de cette réminiscence¹⁷ ; *Amoureux solitaires* de Lio¹⁸, titre de 1983, que fredonne le personnage de Clotilde Hesme dans un taxi sur *Les Chansons d'amour* ; dans *La Belle Personne*, une scène de classe où sont évoqués le groupe Ricchi e Poveri et son *Sara perche ti amo* (1981¹⁹), pour le texte traduit de l'italien au français par le personnage de Léa Seydoux, est suivie d'une scène de bar où la jeune fille écouterait sur un juke-box une vieille chanson d'Alain Barrière intitulée *Elle était si jolie*²⁰ ; enfin *I go to sleep*, un tube d'Anika (2010) qui termine *Les Bien-aimés* en 2011, reprise du slow des Pretenders, célébré en 1981. Plus la chanson insérée est populaire, plus elle charrie avec elle ce double effet que convoite le cinéaste : celui de la démarcation grotesque d'un titre brièvement à la mode, sa futilité, sa superficialité, son inaptitude à signifier²¹ par lui-même mais aussi la réaction qu'il ne manquera pas de susciter chez le spectateur, étonné de le retrouver (alors qu'il l'avait forcément oublié puisque la chanson n'était pas le moins du monde entrée dans le patrimoine) avec une nostalgie à la fois mélancolique et ironique, que semble pleinement chercher le cinéaste.

La chanson va donc s'inviter dans l'intrigue pour faire bande-son à la scène ou pour mieux matérialiser les souvenirs dans la conscience des personnages comme une bande-son de la vie, un ver d'oreille pour reprendre la terminologie en catachrèse de Peter Szendy²². C'est évidemment, du côté des œuvres littéraires, le cas avec la chanson de Marie Laforêt qui permet de clore le roman *La Douceur* sur une scène de complicité fraternelle. Dans l'antépénultième chapitre, Baptiste a cherché le titre d'une chanson de Marie Laforêt et il est relancé par un signe de tête du serveur du bar sur le bateau. Le pénultième chapitre revient à Steven, son jeune frère, qui est réveillé dans le véhicule par un employé du ferry. Au dernier chapitre, Baptiste demande à Steven un titre de Marie Laforêt, et c'est cette question qui va entraîner la clausule optimiste de l'œuvre, celui-ci entonnant, comme le prouve la mise en italique de sa réponse, une parodie de la chanson *Viens, viens* qui date de 1972,

16 Mais peut-être est-ce justement la volonté d'assouplir ou d'atténuer l'effet citationnel pompeux de toutes les références érudites par le choix populaire de chansons qui contrairement aux intertextes cinématographiques ne sont pas puisés dans le haut du panier culturel.

17 « 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 ». (Mickaël Picquerey, « Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages. » Littérature. 2014. <dumas-01065473>, p. 55) <https://www.youtube.com/watch?v=eg3N13EltD8>

18 A noter qu'Alex Beaupain fait aussi allusion aux paroles de cette chanson dans sa chanson nostalgique *33 tours* sur l'album *33 tours* (2008). Ce sont donc des références communes que partagent le cinéaste et le chanteur comme Ch. Honoré le confirme dans une interview « Éloge de l'impureté », *Christophe Honoré. Le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 169.

19 Ce titre servira aussi de musique au film de Claude Miller, *L'Effrontée*, avec la jeune Charlotte Gainsbourg en 1985.

20 Cette chanson de 1963 représentera la France au Concours de l'Eurovision. Dans cette scène de *La Belle Personne* figure Chiara Mastroianni et l'extrait fait aussi une référence intertextuelle à Anna Karina écoutant une chanson de Jean Ferrat dans *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard (1962). <https://www.youtube.com/watch?v=iVoGLQIOpfE>

21 Dans *Le Livre pour enfants*, Christophe Honoré parle de la « légèreté d'un disque pop, tristement dérisoire », op. cit., p. 127.

22 Peter Szendy, *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2008.

parodie à la mode collégienne et potache : « Viens viens viens dans ma roulotte / Viens viens sucer ma carotte ». Mais plus loin ce sont les premiers vers d'une autre chanson de dépit amoureux particulièrement poignante de Marie Laforêt *Je voudrais tant que tu comprennes*²³, que Steven récite sans truquer sa réponse cette fois-ci²⁴. *L'Infamille* se termine lui aussi par des allusions à une chanson entêtante pour le personnage :

Les derniers soirs du mois d'août, sur le trajet qui le ramènera chez lui, il chantera toujours la même chanson.
Un vieux tube des années quatre-vingts qui dit « les papillons en l'air²⁵ ... »

L'allusion se veut discrète à cette chanson fantaisiste aux paroles minimalistes mais fortement teintées d'érotisme (« Qui fait le premier pas pour s'aimer à l'envers ? »). C'est *Toi toi mon toit* interprété par Elie Médeiros en 1986. Mais l'insignifiance de la chanson, qu'il ne faudrait pas être grand clerc pour démentir à cette place du roman où toutes les connotations et les souvenirs personnels qui l'accompagnent vibreront, dit aussi quelque chose par elle-même, par sa présence et son émergence, et pas seulement sur un plan méta-romanesque qui se féliciterait du décroisement culturel ; elle dit aussi quelque chose sur le fonctionnement psychologique des individus dans la société actuelle, comme l'explique Christophe Honoré :

La valeur ajoutée, qui n'est pas uniquement une valeur de parodie, voilà qui est intéressant, c'est une manière de dire que dans la chose légère, dans l'inconséquent absolu, se joue un peu de la métaphysique d'aujourd'hui, de notre condition d'individu et son absurdité. La bêtise présumée de la chanson... La bêtise est un des grands sujets chez les romanciers, la bêtise comme valeur, emblème de profondeur, chez Toussaint par exemple²⁶... Ce que j'aime bien, moi, c'est ce courant qui assume, plus que la bêtise, l'idée qu'on ne veut rien dire mais pas qu'on ne dit rien. Ce que j'aime dans la chanson, c'est qu'elle ne prétend pas donner une information sur le monde, elle n'a pas ce côté "sartrien" de l'écrivain qui doit nécessairement dire quelque chose. Mais en même temps qu'elle ne dit rien, elle raconte quelque chose. Voilà pourquoi j'aime tout ce qui est de l'ordre de la pop française, arrivée au milieu des années 80, une pop très mélancolique dont Étienne Daho serait le représentant absolu et qui, par élégance, ne craignait pas la légèreté tout en ayant une certaine délicatesse²⁷.

Ces chansons de la grande variété populaire, titres à succès, affluent dans le texte littéraire par bribes sans que les personnages donnent l'assurance d'un souvenir parfait. Le cinéma, qui peut plus difficilement procéder par des allusions voilées, cherchera néanmoins le détour en faisant varier le contexte où interviennent ces références musicales : traduction, air fredonné, écoute sur un vieux tourne-disque, un juke-box, effluves partiels, résurgences hasardeuses... autant de biais pour intégrer la chanson de manière inopinée et bancale, imprévisible et farfelue, à la manière de ce qu'Honoré veut qu'elle représente, à la manière de l'impression qu'elle doit laisser aux récepteurs.

Surprendre par l'hétérogénéité

Habituellement, pour ne pas être en concurrence avec le fil de l'intrigue, la chanson doit se retirer de l'écheveau : autrement dit se cantonner aux génériques et plus particulièrement au générique final. A cette place, elle occupe une fonction de divertissement : faire digérer les informations techniques nécessaires que le générique déroule avant que le public ne quitte la salle ou ne déserte son canapé. Il s'agit de prolonger la magie des images sans les images, il s'agit de faire sortir de la magie des images visuelles en gardant la magie du spectacle par le sens auditif, il s'agit donc peut-être vainement de retenir l'attention sur le film en captant cette attention sur un autre médium que le film ; la chanson de générique, avec cette fonction purement pratique, peut donc se contenter de décalquer les thématiques du film²⁸. Le moins possible surprenante à cette place-là et avec cette fonction-là, elle y est par excellence chanson-clausule, miniature élégante qui précède le silence.

23 Marie Laforêt, *Je voudrais tant que tu comprennes*, 1966. <https://www.youtube.com/watch?v=1Nuscu8B0uk>

24 Christophe Honoré, *La Douceur*, Paris, L'Olivier, coll. « Points Seuil », 1999, p. 156.

25 Christophe Honoré, *L'Infamille*, Paris, L'Olivier, coll. « Points Seuil », 1997, p. 167.

26 Lire à ce sujet l'ouvrage collectif à paraître sur Jean-Philippe Toussaint aux PUSC (Stéphane Chaudier, dir.).

27 Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré, *op.cit.*, p. 144.

28 On ne compterait pas les exemples où le générique final ne se réduit pas à une simple musique instrumentale mais propose un tube, ou du moins une chanson de variété, dont les liens avec l'ensemble du film sont tissés de fils blancs : *Les Invasions barbares* de Denys Arcand reprend *L'amitié* de Françoise Hardy, « Beaucoup de mes amis... », *Tu veux ou tu veux pas* de Tonie Marshall fait entendre le tube de Marcel Zanini du même nom... Il est normal que ces associations de deux médias populaires paraissent faciles et attendues, elles n'en sont pas moins efficaces.

Honoré lui-même pour son film le plus traditionnel *Non ma fille, tu n'iras pas danser* inclut dans la bande-son puis exploite en générique final un tube de l'année précédente *Another world*, interprété par Anthony and the Johnson en 2008, dont les paroles disent : “J'ai besoin d'un autre monde / Celui-ci est presque disparu”, quand le personnage de Léna, interprété par Chiara Mastroianni, décide justement à bout de lutte de changer de vie et de laisser ses enfants à leur père.

Mais l'intérêt de la chanson dans les oeuvres d'Honoré ne se cantonne pas à une exploitation en limite diégétique : fin de diégèse (proche du générique) ou hors de diégèse (musiques hors-champ). Plusieurs des situations que nous avons évoquées précédemment sont implantées au beau milieu du récit cinématographique, venant donc en quelque sorte l'interrompre et le corrompre. Ce serait mépriser d'ailleurs les comédies musicales qui ont assuré son succès auprès du grand public et ce serait négliger les emplois de toile de fond pop dont nous avons parlé ; ce serait surtout oublier la valeur transitoire que permet la chanson par le déplacement du personnage : beaucoup de scènes de chanson sont exécutées dans le mouvement de la marche, comme une conversation lors d'une balade²⁹ ou comme la réflexion à voix haute d'un personnage solitaire³⁰. Elles assurent aussi le changement de lieu³¹ ou le changement temporel, comme dans *Les Bien-aimés* où le quatuor Madeleine et Véra en 1978 puis en 1997 (Ludivine Sagnier / Catherine Deneuve et Clara Couste / Chiara Mastroianni) interprète cette chanson de transition, *Tout est si calme*³².

En titrant cet exposé “chanson en clause” et en l'ouvrant par l'exemple significatif des *Chansons d'amour*, notre souhait était d'envisager le mot *clause* dans son acception musicale : élément bref qui crée une rupture rythmique avec les unités qui précèdent. Car la chanson en tant que support intermédiaire bat en brèche la linéarité cinématographique (bande sonore, dialogue des personnages, succession logique des plans, ancrage réaliste), introduit un puits vertical dans le déroulement diégétique et se couvre particulièrement, dans l'usage poétique de Christophe Honoré, d'une valeur sommative voire métadiscursive³³. D'abord parce qu'elle peut dérégler les codes du cinéma lorsque le spectateur n'a pas été installé dans un film musical et qu'il rencontre des chansons qui ne sont pas reléguées à la place anecdotique et secondaire que le 7e art leur accorde d'ordinaire³⁴ ; mais aussi parce que les choix d'Honoré en matière de comédie musicale sont très particuliers comme il l'explique :

Les chansons d'Alex sont composées selon le moule couplet/refrain : l'acteur redit la même chose que celle qu'il avait dite une minute auparavant. Alex tient à ces refrains, donc les acteurs se répètent. Chez Demy, au contraire, les acteurs ne répètent que rarement la même phrase. Nous, nous sommes plus proches de la comédie musicale hollywoodienne, qui reprenait des standards de la chanson américaine que les gens connaissaient déjà par coeur [...]. Alex ne me facilite donc pas la tâche : lorsque les acteurs se mettent à chanter dans mes films, il y a quelque chose qui bloque. Alors je choisis par exemple de les filmer d'abord de dos, puis après de face. Ou j'essaie de truquer le montage-son : j'ajoute trois cloches d'une église qui n'existe pas... On essaie donc, avec la bande-son, d'éviter que les gens ne sursautent à chaque fois que la musique arrive. Un effort souvent vain, d'ailleurs³⁵.

Ces précisions techniques sont lumineuses dans la mesure où elles montrent par le détail les

29 *Je n'aime que toi* dans *Les Chansons d'amour* ou *Je peux vivre sans toi* (en 1964 dans la diégèse) dans *Les Bien-aimés*.

30 *Les Yeux au ciel* dans *Les Chansons d'amour*, interprétée par Ismaël/ Louis Garrel ou *Mercredi prochain, je n'irai pas à Reims* dans *Les Bien-aimés*, interprétée par Clément/ Louis Garrel.

31 Dans *La Belle Personne*, le personnage d'Otto se suicide après une marche dans Paris, traversant des parcs et parvenant dans son lycée, qui a donné l'occasion au personnage d'interpréter entièrement la chanson d'Alex Beaupain *Comme la pluie nous manque parfois* (Album *33 Tours*, 2008) en synchronisation labiale pendant trois minutes.

32 Voir l'analyse de Renaud Lagabrielle « De la chanson au film musical », MATHIS (MOSER) Ursula et HÖRNER Fernand (dir.), *La Chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Königshausen & Neuman, Würzburg, 2015, p. 167.

33 Cet aspect métadiscursif du cinéma d'Honoré, imité par exemple de la scène inaugurale de *La Femme d'à côté* de François Truffaut (1981) a déjà été analysé à plusieurs reprises : par exemple, *Christophe Honoré. Le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 125.

34 Lire à ce sujet Joël JULY, « De la chanson au cinéma », *Le Français en chantant* (Septièmes Rencontres de Liré en 2014), Actes du colloque "Langue Française et Chanson", Françoise Argod-Dutard (dir.), Angers, éd. PUR / Les Lyriades, p. 253-268, ISSN : 0154-5604.

35 Christophe Honoré, « Éloge de l'impureté », *Christophe Honoré. Le cinéma nous inachève*, op. cit., p. 175-6.

scrupules du cinéaste par rapport à ses propres choix et ceux de son musicien, que d'ailleurs il ne remet pas en question. Ces chansons insérées sont de vraies chansons, traditionnelles dans leur composition, et effectivement certains titres d'Alex Beaupain, malgré leur adaptation au contexte de l'intrigue où elles prendront place ("le coup de Prague" pour *Je peux vivre sans toi* dans *Les Bien-aimés*), attestant qu'elles sont de commande, peuvent fonctionner comme des pièces autonomes et c'est d'ailleurs ce qu'elles furent, pour certaines, dans son premier album *Garçon d'honneur*³⁶, avant de s'incorporer à l'histoire des *Chansons d'amour*³⁷. Contrairement au film *en chanté* de Demy ou à la grandiloquence merveilleuse de la comédie hollywoodienne, il y a alors, pour Honoré, une difficulté particulière pour faire accepter le décrochage, sinon loufoque du moins baroque, entre la voix parlée et la voix chantée, pour faire accepter la mystification soudaine de la voix parlée du personnage en voix chantée ; voix chantée qui permet alors de mythifier le personnage puisque la résonance de cette parole, parce qu'elle s'est habillée de mélodies, débordera les émotions convenues. Difficile d'expliquer ce paradoxe d'un parler faux qui sonne vrai !

Car c'est en prenant le parti de la duplication (plusieurs chansons par film à intervalles réguliers) et de l'acclimatation (amadouer le spectateur progressivement, l'habituer à ce dérèglement³⁸) qu'un film musical à la Honoré pourra profiter de l'effet de surprise sans jouer une carte parodique. Pourtant si intégrées que les chansons de Beaupain puissent nous paraître à nous, spectateurs habitués à d'autres fractures entre l'image et le son, à d'autres juxtapositions transgressives et déréalisantes³⁹, Honoré les considère néanmoins comme un temps "hors fiction", quelque chose qui relève du commentaire, du soulignement, et notamment dans *Les Bien-aimés* où le cinéaste assume cet "effet de distance"⁴⁰.

Compenser et ré-enchanter

Or c'est ce paradoxal changement de niveau et de rythme qui assure aux chansons de Beaupain/Honoré, même lorsqu'elles ne figurent pas dans l'épilogue, un fonctionnement en clause. En déplaçant le personnage (pour les chansons qu'il écoute volontairement, qu'il fredonne ou auxquelles il pense) hors d'une vie réelle, une sorte de réalité nouvelle se met en place : "l'indice non pas d'une psychologie, mais d'une humeur, dira Honoré⁴¹ ». Michaël Andrieu montre avec précision combien l'arrangement, la technique vocale mise en place dans les titres qu'Alex Beaupain reprend de son premier album pour les intégrer au film *Les Chansons d'amour* sont épurés pour mieux être investies par les comédiens, donc par les chanteurs⁴². Pour autant, Honoré ne revendique pas une sorte de plaquage systématique des paroles de la chanson sur les pensées du protagoniste ; au contraire il s'agit d'« éviter le passage psychologique obligé sur le personnage⁴³ » et la préférence marquée pour la variété populaire l'interdirait en pratique. De la même manière, le texte poétique de la chanson, même avec le style populariste, moderne et prosaïque de Beaupain⁴⁴, dit autrement les phrases que diraient les personnages, ce que le recours à un parolier (Beaupain) différent du dialoguiste (Honoré) garantit. On peut donc accorder à la chanson ce rôle d'un psychologique

36 Alex Beaupain, album *Garçon d'honneur*, 2005, Naïve Records.

37 Voir en détail les modifications que subissent les chansons reprises dans Michael Andrieu, *op. cit.*, p. 209-211.

38 Et Beaupain comme Honoré signalent le problème de la mise en place des premières chansons. Dans l'ouvrage *Christophe Honoré, Le cinéma nous inachève* (*op. cit.*, p. 176), ils insistent sur la difficulté pour le spectateur dans leurs films musicaux d'accepter la première chanson, d'en digérer l'incongruité et d'en apprécier le dynamisme ; et tous deux plaisantent à propos des conflits que cela gangrène entre eux.

39 Nous pensons bien évidemment à l'anti-modèle d'Honoré que pourrait représenter le film d'Alain Resnais *On connaît la chanson* et toutes les comédies que nous rangeons dans les cas d'emploi mal scénarisés (*Le Français en chantant*, *op. cit.*, p. 260-262).

40 Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré, *op.cit.*, p. 147.

41 Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré, *op.cit.*, p. 145.

42 Michaël Andrieu, *op. cit.*, p. 150-151.

43 Bruno Blanckeman s'entretient avec Christophe Honoré, *op.cit.*, p. 148.

44 Cf. Joël July, « Popularisme de la chanson française moderne », *La Simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Colloque international transdisciplinaire, Atelier de recherches *Textyle* du 3 au 5 juin 2014 à l'UVSQ, ENS-Ulm et Paris-Sorbonne, publication aux Classiques Garnier en 2016 (Anne-Marie Paillet et Claire Stolz, dir.).

compensateur, pour autant qu'elle supplée avec naturel la voix parlée des personnages et ce sera la vertu des textes d'Alex Beaupain comme avec le duo *Avant la haine* qu'il enregistrera avec Camelia Jordana en 2011 sur son album *Pourquoi battait mon cœur*⁴⁵ mais dont le texte mélodique donnait lieu à une scène au téléphone dans *Dans Paris*, en 2006, entre Romain Duris et Joanna Preiss⁴⁶ :

*LUI : Sais-tu ma belle que les amours
Les plus brillantes ternissent ?
Le sale soleil, du jour le jour,
Les soumet au supplice.
J'ai une idée inattaquable,
Pour éviter l'insupportable.*

*Avant la haine,
Avant les coups,
De sifflet ou de fouet,
Avant la peine,
Et le dégoût,
Brisons là, s'il te plaît.
ELLE : Non, je t'embrasse,
Et ça passe.
Tu vois bien,
On s' débarrasse pas d' moi comme ça.*

*Tu croyais pouvoir t'en sortir,
En me quittant sur l'air
Du grand amour qui doit mourir.
Mais, vois-tu, je préfère
Les tempêtes de l'inéluctable,
A ta petite idée minable.*

*Avant la haine,
Avant les coups,
De sifflet ou de fouet.
Avant la peine,
Et le dégoût,*

*Brisons là, dis-tu.
LUI : Mais tu m'embrasses,
Et ça passe.
Je vois bien,
On s' débarrasse pas d' toi comme ça.*

*Je pourrais t'éviter le pire.
ELLE : Mais le meilleur est à venir.*

*LUI : Avant la haine,
Avant les coups,
De sifflet ou de fouet.
Avant la peine,
Et le dégoût,
Brisons la, s'il te plaît.
ELLE : Non, je t'embrasse,
Et ça passe.
Tu vois bien.*

*Avant la haine,
Avant les coups,
De sifflet ou de fouet.
Avant la peine,
Et le dégoût,
Brisons la, dis-tu.
LUI : Mais tu m'embrasses,
Et ça passe.
Je vois bien,
On se débarrasse pas d' toi comme ça.
ELLE : On se débarrasse pas d' moi comme ça.*

La répartition des voix ne suit pas du tout ici la logique des couplets et des refrains comme dans un duo standard. Si la parole est répartie à peu près équitablement, les voix s'enlacent comme les points de vue : ils ne se font pas écho pour une parole collégiale, ils s'affrontent, non à coups de fouet ou de sifflet comme le promettait l'avenir mais, comme l'indique une didascalie interne, à coups de baiser, que la situation des personnages au téléphone décale symboliquement. Provisoirement, la voix féminine l'emporte et les sourires des comédiens à la fin de la chanson en témoignent : on retrouvait chez le garçon la thématique de Blaise Cendrars « quand on aime, il faut partir ». Attachée à une tradition, elle nous semblait « inattaquable », cette résolution, sage comme l'amputation d'une gangrène, raisonnable parce que douloureuse. Mais elle devient « idée minable » dans la bouche féminine qui préfère parier sur l'imprévu du temps et faire confiance à un baiser consolateur. « Je t'embrasse et ça passe », dit-elle, calmant facilement les affres pusillanimes de l'amant, d'un simple baiser, comme une mère souffle sur le genou de son rejeton, divinité curative. Cette chanson qui déstructure les argumentaires en s'appuyant pourtant sur la polyphonie du duo ne mime donc pas le réel ; son lexique riche, ses rimes rares et croisées, le jeu de mots autour des expressions stéréotypées utilisant le mot *coup*, tout contribue à poétiser une parole que néanmoins les plans serrés, les cadres approximatifs, les défauts vocaux des acteurs, le décor intime (chambre avec lit défait et salle de bain/wc) réimplantent dans le réel. La chanson met en quelque sorte l'accent sur les limites d'un discours confidentiel et sentimental qu'Honoré trouverait impudique ou « gnangnan » de créer lui-même. Le chant et la chanson populariste, entre réel et poésie, retrouvent

45 Alex Beaupain, *Avant la haine*, album *Pourquoi battait mon cœur*, 2011 (en duo avec Camélia Jordana).

46 <https://www.youtube.com/watch?v=nCKihhKniyE>

l'intensité émotionnelle que le dialogue perdrait dans l'oreille du spectateur⁴⁷. C'est pourquoi des *Chansons d'amour* aux *Bien-aimés*, Beaupain multipliera pour Honoré de superbes duos :

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 malheureux⁴⁸.

On pourrait se référer à l'analyse détaillée que Renaud Lagabrielle⁴⁹, spécialiste des films musicaux, mène à propos des variations entre la première version, adulescente, de *Je peux vivre sans toi*, au début des *Bien-aimés* (interprétée par Ludivine Sagnier) et la version finale, réintitulée d'un autre vers du refrain *Je ne peux pas vivre sans t'aimer* (interprétée par Catherine Deneuve). Boucle tragique⁵⁰, cette chanson-refrain atténuée par son appel le sentiment pathétique qu'aurait pu rendre le seul écho ; la douleur de la nostalgie est rendue supportable par le rappel des mots (et des images, puisque les souvenirs de Madeleine se matérialisent autour d'elle), autrefois chantés.

Inachever...

Toutes ces fonctions de la chanson en clause ne seraient ni à choisir ni à hiérarchiser, elles sont toutes et toujours actives, à l'exclusion d'aucune autre, plus ou moins valables et souhaitées dans l'esprit du cinéaste, plus ou moins perçues et sensibles dans la réception du spectateur. Ce fonctionnement en clause, nous l'avons d'ailleurs observé moins dans la manière dont la chanson clôt le film ou le livre que dans la manière dont toute chanson parfait, parachève, la représentation de la réalité pour la rendre la plus esthétique possible sans la déréaliser complètement. Et bien sûr la réminiscence de la chanson patrimoniale et du tube "pop" entre dans ce processus de mise à distance et de poétisation du passé et du vécu.

Car la réalité n'est pas belle pour un cinéaste aussi déprimé que Christophe Honoré, qui a un goût prononcé pour la tragédie et la chute⁵¹. La réalité n'est pas belle et ce n'est pas le Marcel blanc porté par le père (Guy Marchand) dans *Dans Paris* ou le nettoyage du chenil par la mère (Marie-Christine Barrault) au début de *Non, ma fille tu n'iras pas danser* qui nous démentiront. Quand cette réalité amène au pathétique, voire au sordide⁵², la chanson ré-esthétise, presque à son corps défendant : il s'agit d'effacer la médiocrité ou la douleur de l'existence en la transformant en son spectacle ; la chanson comme métaphore embellie de l'existence, comme une vie en sur-régime, même pour une scène de dispute sentimentale⁵³...

47 Cf. « Comment faire passer les émotions », entretien avec Alex Beaupain, *Christophe Honoré, Le cinéma nous inachève* (op. cit., p. 222).

48 Mickaël Picquerey, article cité, p. 62.

49 Renaud Lagabrielle, article cité, p. 164-165.

50 A la manière de *La Ronde* de Max Ophüls (1950).

51 Pensons aux scènes de défenestration dans l'œuvre littéraire, au ralenti du vol suicidaire de Narcisse dans *Les Métamorphoses*, à la mort d'Otto dans *La Belle Personne* et à la gestuelle feinte entre Erwann et Ismaël dans l'extrait final des *Chansons d'amour*.

52 Il est ainsi très caractéristique que les films musicaux français depuis Jacques Demy sont des histoires particulièrement pathétiques voire morbides : *Jeanne et le garçon formidable* de Ducastel et Martineau qui évoque la fin d'un jeune homme, victime du SIDA, incarné par Mathieu Demy, *Les Uns et les autres* de Claude Lelouch qui commence par des tableaux de la seconde guerre mondiale en France, en Allemagne, en URSS et aux États-Unis, *Huit femmes* de François Ozon dont le prétexte est tout de même un crime perpétré au sein d'une famille. On pourrait penser que si les cinéastes ont emprunté la voie du film musical, c'est simplement pour le mélange des tons, en cherchant à alléger par du futile l'austérité de leur propos ; pourquoi pas ? La technique du mélange du sublime et du grotesque a bien fonctionné un temps pour le drame romantique. Plus fondamentalement ici, on pourrait sentir la recherche d'une esthétique du contraste : chanson leste pour un propos lesté, plombé ; comme si en alternant, les deux devaient se renforcer ; comme si en cohabitant, ils devaient se combattre et que de cette lutte le film gagnerait en harmonie et en signification.

53 Le cas finalement de deux des chansons en duo sur lesquelles nous avons travaillé : *J'ai cru entendre* et *Avant la*

Et c'est peut-être la signification profonde de l'énigmatique formule qui apparaît dans *Le Livre pour enfants* : “Le cinéma nous inachève” parce que, lui, donne la version artistique achevée de nos piètres existences, créant l'inachèvement de notre désir, notre frustration ; et la chanson de clausule n'a pas la part la moindre dans ce processus de bouclage élégant, auquel nos vies réelles ne parviennent jamais (et tant mieux).